

TRACES



*Simon
Cocteau
1957*

Université de Liège

N° 3, 1991

Travaux du Centre d'Etudes Georges Simenon

TRACES

3

Simenon et son temps

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

En couverture :

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

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

TRACES

3

Simenon et son temps

Actes du 2^e colloque international
qui s'est tenu à Liège les 18, 19 et 20 octobre 1990

Université de Liège
Centre d'Études Georges Simenon
1991

Comité de gestion du Centre d'Études 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'Études Georges Simenon,
Place Cockerill, 3
B-4000 LIÈGE

TRACES

Un numéro par an, le numéro 550 francs belges.

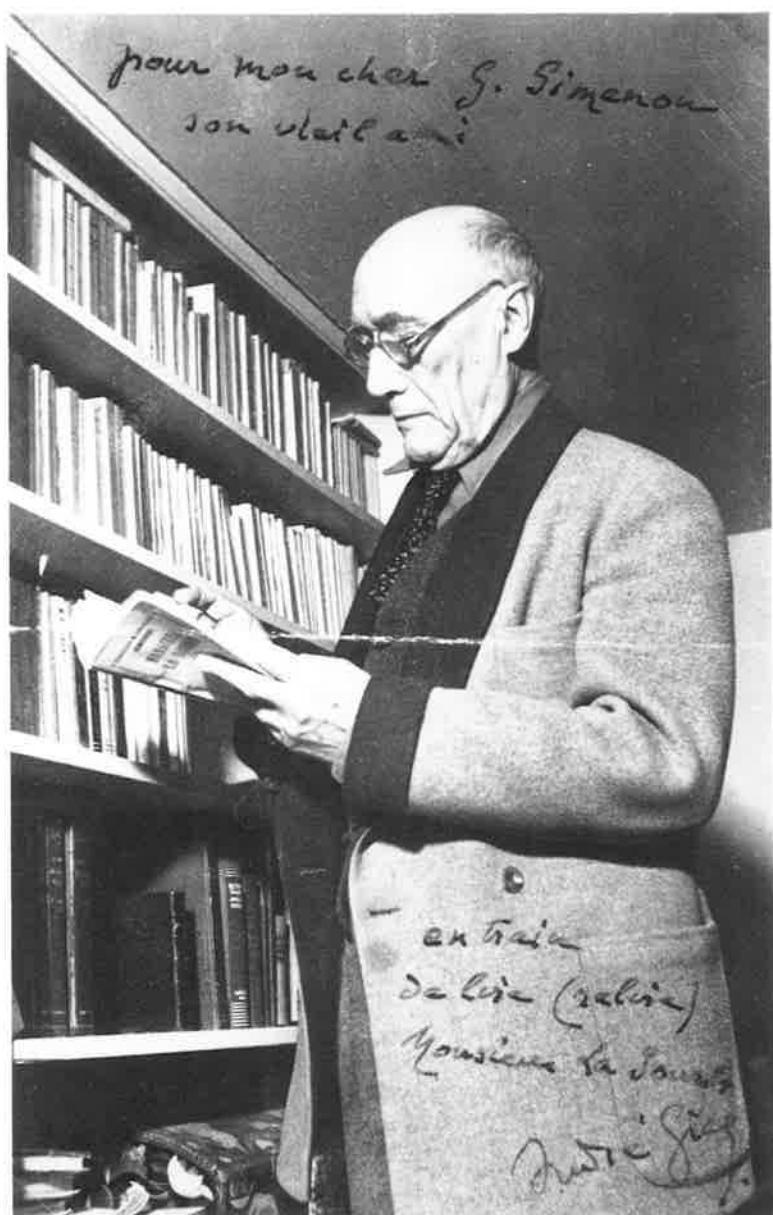
Pour tous renseignements, suggestions, envois de manuscrits, commandes,
s'adresser au secrétariat :

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

Tél.: + 32 41 66 56 45

Table des matières

Jacques DUBOIS, <i>Situation de Simenon</i>	9
Jacques DE DECKER, <i>Le paradis du paradigme</i>	19
Claude DIRICK, <i>Georges Simenon et André Gide</i>	25
Wacław RAPAŁ, <i>Une lecture existentielle d'Une Confidence de Maigret de Georges Simenon</i>	41
René ANDRIANNE, <i>Trois écrivains aux U.S.A : Camus, Sartre, Simenon</i>	49
Bernard ALA VOINE, <i>De Camus à Simenon : le héros et l'étrangeté</i>	59
Michel LEMOINE, <i>Évolution et parentés littéraires de Simenon selon la critique de 1931 à 1935</i>	75
Jean FABRE, <i>Simenon, Céline et Borges</i>	121
Alain BERTRAND, <i>Georges Simenon et le genre policier</i>	133
Pierre DELIGNY, <i>La place de Simenon dans les dictionnaires et les encyclopédies</i>	145
Paul MERCIER, <i>Simenon sociologue ? Simenon, sociologue raté ou les deux bouts de la vie</i>	163



pour mon cher G. Simenon
son vltat ami

en train
de lire (celui)
Monsieur la Justice
Juste G. Simenon

Jacques DUBOIS

Situation de Simenon

QUI contesterait aujourd'hui que Simenon et son œuvre ont désormais place dans l'histoire littéraire, histoire française ou francophone et histoire universelle tout ensemble ? Personne sans doute. Mais, si la question n'est plus de leur accorder cette place, elle est devenue celle d'en fixer le lieu, le point d'insertion. Et c'est là que les choses se compliquent. Il faut en convenir, par sa personnalité littéraire singulière et paradoxale, Georges Simenon a beaucoup de peine à entrer dans les catégories reçues. Et il est plus vrai encore que l'histoire littéraire a beaucoup de peine à fixer Simenon dans un statut défini.

Qui de l'écrivain ou de l'histoire est réfractaire à l'autre ? Le fait est que les critères de classement de la seconde, fondés sur la valeur et sur la référence esthétique-générique, paraissent mal adaptés au cas incongru et provocant que présente Georges Simenon, en ceci notamment qu'ils sont difficilement objectivables. Aussi faut-il songer à aborder tout autrement la question de la place de l'écrivain, — de celui qui est ici en cause mais par ailleurs aussi de tout autre. Plutôt que se demander quel rang et quelle situation l'auteur mérite d'occuper dans un palmarès ou un panthéon dont les règles de sélection sont préétablies, il s'agit de voir quelle position de fait le champ littéraire assigne à cet auteur, en regard d'un certain nombre de paramètres. Donc, loin de s'employer à lui conférer un statut, on visera à mieux cerner celui qu'il s'est déjà conquis et qui est à tout moment modulable. On aura compris qu'une autre histoire que l'histoire traditionnelle est ici envisagée. Elle vise à rendre raison des représentations que la sphère sociale se donne des écrivains, des usages auxquels elle les soumet, des conditions dans lesquelles ils ont produit leur œuvre. Autant d'aspects qu'il est permis de décrire selon différents indices, et cette fois d'une manière beaucoup plus objective.

C'est ici qu'entre en jeu l'analyse d'institution telle qu'elle s'est définie au cours des dernières années. S'agissant de la littérature ou de l'art, cette analyse appréhende son objet en fonction de quelques vues préliminaires

qui méritent d'être rapidement rappelées. En tout premier lieu, elle s'avise de ce qu'il n'est pas de création littéraire sans un appareil médiateur qui en garantisse et en normalise l'avènement. Cet appareil fonctionne comme instance « juridique », vouée à légitimer (ou non) les écrivains et leurs textes. Mais il est aussi appareil de gestion assurant la circulation des biens littéraires et de leurs producteurs sur le marché. Par ailleurs, la même conception souligne que l'appareil littéraire accède à une autonomie inédite à partir du XIX^e siècle : autant dire que la sphère des lettres se trouve relativement coupée de la sphère sociale générale et qu'elle confie à des instances qui lui sont propres la tutelle de ses créations. À quoi correspond l'avènement d'une modernité, au nom de laquelle les écrivains ont de plus en plus tendance à opérer en vase clos, en ne s'adressant qu'à leurs pairs. Mais à cette rupture correspond aussi — et c'est une troisième dimension importante — une forte hiérarchisation des pratiques de littérature telle qu'à une production restreinte mais dominante qui capte pour elle toute la reconnaissance répond un vaste champ de produits non-légitimes destinés à des publics faiblement cultivés. L'ensemble des deux sphères forme système, un système aux règles de fonctionnement complexes et plus ou moins avouées.

Étudier un écrivain sous cet angle, c'est donc moins s'intéresser à la réalité intrinsèque de sa personnalité littéraire que cerner sa position à l'intérieur d'un champ déterminé. Mais les deux sont-ils distincts à ce point ? En tout état de cause, la position suit au cours du temps une trajectoire qui se transforme au gré des relations à l'intérieur du système. Elle dépend également d'une série de perceptions et représentations, que différentes prises de position à son endroit permettent d'objectiver. L'œuvre même est un élément important de cette représentation et de cette objectivation, bien moins dans son contenu de vérité qu'en fonction des modes d'utilisation qu'elle engage.

Il est clair que le statut institutionnel d'un écrivain ou d'une œuvre ne saurait épuiser le sens de leur appartenance à l'histoire. Mais il est sûr aussi que l'analyse des conditions institutionnelles de la création va bien au-delà d'un examen des aspects connexes de la littérature. Depuis son statut, tout auteur participe en permanence à une lutte pour assurer sa position, qui est en même temps lutte pour définir la littérature dans sa conception et dans ses limites. Cela revient à dire que, de façon incessante, littérature et écrivains se produisent réciproquement (et dire qu'un écrivain produit la littérature, c'est autre chose que de dire qu'il produit de la littérature) en même temps que les écrivains se produisent eux-mêmes en produisant la littérature. Ainsi le processus d'intégration-exclusion qui caractérise une entreprise comme celle de Simenon ne peut se comprendre qu'en référence à la dialectique

productive ici évoquée en même temps qu'aux luttes auxquelles l'écrivain a pris part quant à la définition du littéraire.

*

* *

DANS cette perspective, le « cas Simenon » ne saurait manquer d'offrir un riche programme d'étude. Avant de l'esquisser dans ses grandes lignes, on indiquera quels sont les éléments premiers de la problématique et comment ils permettent de lui donner forme.

On ne saurait ignorer que l'écrivain Simenon est issu de la littérature sérielle et massive, à l'origine la plus basse, par la suite d'inspiration plus novatrice et plus raffinée. C'est le genre policier — avec le personnage de Maigret — qui a fait son succès et sa notoriété. À même sa production plus authentiquement romanesque, les traces de la sérialité demeurent visibles. Il faut se rappeler ici que Simenon a commencé par le journalisme, faisant le chemin qui va du fait-divers au reportage en passant par la chronique : toute sa création en est tributaire, étant toujours à quelque titre feuilletonesque. Et c'est à ce même titre que l'on trouve son œuvre abondamment transposée au cinéma et à la télévision. Il importe sans conteste de replacer, et plus qu'on ne l'a fait, cette œuvre dans l'histoire (concurrentielle) d'une forme (le feuilleton) et d'un genre (le policier).

Stigmatisé par son appartenance paralittéraire, Georges Simenon accède pourtant à une dimension universelle qui n'est plus d'ordre exclusivement massif. La grande diffusion postule généralement le succès et un certain vedettariat. L'universalité ici relevée procède d'un autre régime. Elle veut, par exemple, qu'écrivain et œuvre soient connus et reconnus hors du réseau commercial de départ, et c'est le cas pour Simenon lorsque le public d'Union soviétique l'adopte. Elle implique encore que l'ensemble soit salué internationalement par des personnalités détentrices de prestige, Gide ou Miller dans le cas présent. Elle suppose enfin que, au plan des représentations, les stigmates d'abord évoqués se trouvent de manière ou d'autre reversés au bénéfice de l'auteur. Annulant l'opprobre de la sérialité, tout ce qui fait la conviction insistante de l'œuvre, et qui relève de la compulsion répétitive, finit par s'élever à une sorte de grandeur troublante.

Cet accès à ce que nous appelons ici l'universel peut être vu, et l'est de fait, comme un dépassement de l'œuvre par elle-même. On le posera ici en tension avec ce qui fait le fond de cette même production, l'origine feuilletonesque et massive. Et cette tension suggère un décalage, mal dessiné, entre position institutionnelle et propositions esthétiques.

La même tension et la même dichotomie peuvent être reformulées sur un autre mode. Il est sûr que Simenon a fait accéder le policier, en lui intégrant des éléments psychologiques, en le dotant d'un vraisemblable sérieux, à cette littérature bourgeoise et moyenne qui a pris de plus en plus d'extension avec le siècle. Ce qui lui vaut de se trouver en opposition avec ce radicalisme d'avant-garde qui fonde les grandes réputations comme de ne pouvoir bénéficier de l'autre outrance, celle des grands feuilletonistes, également génératrice de statut. L'écrivain liégeois risquerait donc facilement de se diluer dans la grisaille de la zone médiane qu'il a laborieusement rejointe. Ce qui le sauve est que sa position moyenne et mitoyenne (à la césure même entre les deux grandes aires littéraires) atteint avec lui à une manière de comble. Toute l'entreprise simenonienne est comme tendue, de façon entêtée, vers cet accomplissement.

Simenon a mis au point et pratiqué un « degré moyen » de l'écriture que l'on pourrait encore appeler écriture grise mais qui, singulièrement, est loin d'être sans qualités. Beaucoup se sont extasiés sur l'efficace du style des Maigret et des autres romans, sur son pouvoir d'évocation. On doit constater en tout cas que l'écriture simenonienne est parfaitement ajustée au propos des romans : ceux-ci aiment à parler d'un « homme nu », d'un « petit homme », qui s'incarne en un petit bourgeois poursuivant sa vie terne. Surviennent accident, rupture et dérive mais sans autre grandeur que celle du retrait, d'une espèce d'ascèse. Pluvieux et glauque, le décor des romans ajoute son pittoresque à la banalité et à la conformité premières.

Sans plus insister, on peut donc dire que Georges Simenon réussit ce tour de force de mettre en œuvre un extrémisme du moyen dont il fait sa doctrine, son esthétique en même temps que son idéologie sociale. Il transcende de la sorte sa position médiane et annule, symboliquement au moins et le temps de son œuvre, la tension traditionnelle entre les sphères littéraires. Quiconque peut lire du Simenon : qui n'en a pas lu un jour ou l'autre, pour s'y reconnaître au moins un peu ? L'écrivain se définit encore par sa façon de coïncider avec un public toutes classes, qui ne manque pas de lui renvoyer son image confuse.

C'est bien d'un exploit qu'il s'agit, voulant que Simenon soit unique en son genre. S'y éclaire tout un comportement éditorial dont il faudra démêler les fils mais dont on entrevoit le dessein. Du côté des éditeurs précisément, Simenon commence avec Fayard, poursuit avec Gallimard et termine avec les Presses de la Cité. Curieux trajet assurément, nouveau reflet d'une hybridité. Le romancier y conquiert progressivement une autonomie qui lui permet de gérer bientôt ses territoires comme il l'entend. On sait qu'associé aux Presses de la Cité, il est devenu largement maître du jeu

et a conduit personnellement ses affaires en direction de divers médias. Dominant largement son appareil de production, il s'instaure bientôt en institution à lui seul. Ce n'est évidemment là qu'une façon de dire mais qui s'inspire de différents faits : l'espèce de masse que forment les centaines de romans écrits, l'ampleur et la fidélité d'un lectorat, l'isolement spatial et distant dans lequel s'est maintenu l'écrivain, tout l'appareil éditorial et filmique en partie contrôlé par l'écrivain même. Le tout conduisant au Fonds et au Centre Simenon à l'Université de Liège, dont la création fut précédée d'un titre de docteur honoris causa : l'auteur liégeois n'y fait pas seulement un retour au pays ; il ne se contente pas d'y prendre ses invalides ; il s'y donne un statut durable, tout comme s'il fondait sa propre académie dont il restera le seul membre (sa mauvaise santé l'empêchant d'ailleurs d'en fréquenter les séances).

*

* *

SUR fond de tous ces éléments, il est à présent licite de songer à soumettre la nébuleuse Simenon à l'analyse institutionnelle qui a été évoquée. Elle se propose à cette analyse plus et mieux que d'autres, pensons-nous. C'est un véritable chantier qu'il s'agirait d'ouvrir. Et nous voudrions ici dessiner le programme des travaux.

a) Dans l'optique où nous nous plaçons, la connaissance de la vie et de la carrière de tout « agent » littéraire est primordiale. Elle est démarche première si l'on veut voir comment et à partir de quoi s'édifie un statut d'écrivain. Les biographies ordinaires, dont on connaît généralement le caractère téléologique et célebratif, ne peuvent y pourvoir, elles qui entretiennent « l'illusion de la constance du nominal » (Bourdieu) et qui occultent les stratégies de conquête et de positionnement déployées par le sujet. Mais ces mêmes biographies peuvent offrir un excellent matériau de départ — y compris à travers les éléments mythiques qu'elles dispensent — au sociologue qui veut construire véritablement la trajectoire d'une carrière.

Cette trajectoire se construit d'une série de positions successives occupées par le sujet, à chaque fois dans une conjoncture différente, dans un espace différent. Il n'est donc permis d'apprécier la valeur sociale d'un événement biographique qu'en tant que déplacement à l'intérieur d'une structure dont les éléments et relations sont sans cesse redistribués. C'est dire que l'analyse ici proposée est un travail de grande ampleur et de longue patience : elle présuppose maintes enquêtes antérieures sur l'état du champ ;

elle postule également une investigation sur des trajectoires comparables à celle que l'on étudie.

La biographie de Simenon, telle que la relate, par exemple, l'ouvrage de Stanley Eskin, dénote un trajet foisonnant et riche de ruptures et contradictions. S'y ajoute le fait, déjà relevé, que l'écrivain se dérobe volontiers à l'espace littéraire tel qu'il s'institue. L'historien n'en est que plus impérativement requis de reconnaître, autant que faire se peut, une ou plusieurs logiques comportementales dans la succession des épisodes. La question est somme toute de voir comment un Simenon se positionne dans l'espace littéraire et adapte ses caractéristiques et disponibilités aux possibilités qu'offre cet espace à divers moments. Dans le cas de Georges Simenon, le champ en cause est d'abord un marché mais il est loin de n'être que cela. Il suscite chez l'auteur liégeois des stratégies volontiers indirectes de conquête du pouvoir symbolique que l'analyse peut mettre à jour et démonter.

b) Il n'est pas de carrière littéraire sans fabrication d'une image conférant à l'auteur qui en est le sujet sa dimension mythique. Comme nous sommes largement dans le symbolique, cette image et les effets qu'elle génère font partie intégrante de la définition du statut. Il s'agit en somme de la dimension connotative de la biographie.

L'image que Simenon véhicule avec lui est singulièrement prégnante. Au point que l'on a pu parler d'une « légende Simenon » élaborée au gré d'une suite de représentations précises. Avec un sens très sûr de la communication médiatique, l'écrivain a largement contribué au façonnement de sa représentation. Que l'on songe, par exemple, à tout ce récit doxique (mais aussi paradoxal) touchant à l'écriture de chacun des romans en état de fièvre ainsi qu'en peu de jours. Il y a là un véritable filon pour ceux que « la fabrique de l'écrivain » intéresse. Mais l'écrivain même n'est pas seul à définir ou à fixer la représentation. Dans le cas présent, différents agents ont joué un rôle : écrivains supporters tels que Gide ou Miller, adaptateurs cinématographiques, biographes et exégètes, etc. À chaque fois, il est utile de se demander de qui, socialement et institutionnellement parlant, provient l'intervention, qui se charge d'apporter son tribut au mythe et de le modeler ou remodeler.

c) Il y a lieu, pour l'analyse, de rassembler aussi tout ce qui fait la qualification institutionnelle du sujet écrivain. Chaque écrivain se définit et est classé selon une série de paramètres relevant des structures de l'appareil littéraire : secteur du champ investi, écurie éditoriale adoptée, école à laquelle on adhère, programme par lequel on se manifeste, genre

pratiqué, thématique retenue. Autant d'indications au confluent desquelles l'agent vient s'inscrire et dessine sa formule personnelle fondée sur une combinatoire plus ou moins inédite. Tout homme de lettres se choisit en faisant choix d'une série de possibles qui vont lui permettre de s'identifier à une forme de littérature. Pour le *xx^e* siècle, beaucoup de ces options consistent à déjouer les trajets qui s'imposent mais cette attitude de refus ou de dérobade, si répandue qu'elle soit, fait encore sens.

Le parcours relativement solitaire de Simenon pourrait laisser croire que le romancier échappe, pour toute une part, aux grandes structures classificatoires. Il ne faut pas trop s'y fier, et, de toute façon, la littérature ne manque jamais de faire retour même chez ceux qui se gardent le plus d'elle. Dans le parcours simenonien, elle est présente dès les années de journalisme puisque, par tout un côté, le travail de presse relève de la littérature. Simenon se pense écrivain (en tout cas écrivant) dès ses premières lignes à *La Gazette de Liège* et l'on peut dire que sa condition journalistique va valoir comme matrice d'engendrement de toute la suite. C'est là un des déterminants les plus sûrs et les plus actifs de l'œuvre. Mais certainement il en est d'autres qui orienteront la suite, tels que la reprise d'un certain type de naturalisme ou encore cette variété de style moyen qui a déjà été mentionnée. On pourrait dire, selon le vocable aujourd'hui connu, que le texte simenonien est référentiel à un riche intertexte dont les balises sont en effet le réalisme-naturalisme, la formule policière, le feuilleton.

d) De l'intertexte on passe sans rupture aux contextes. Ici on en revient à une sociologie plus classique dans la mesure où la question est celle des diverses appartenances de l'auteur : sociale, nationale et régionale, sexuelle. On recueille donc différents traits qui valent comme autant de déterminations d'un statut. Si l'histoire littéraire a généralement repris ces éléments s'agissant des gens de lettres, si la sociologie a insisté sur leur valeur causale, rarement on est arrivé à en donner une interprétation significative. C'est faute de voir qu'ils n'agissent pas isolément mais à l'intérieur d'une configuration structurée ; c'est surtout que l'on n'a pas reconnu le caractère médiatisé de leur action : en raison même de tout ce qui fait l'autonomie de l'institution, les marques sociales n'ont d'effet qu'indirect ou, comme le dit Pierre Bourdieu, n'agissent que par réfraction.

De Simenon dira-t-on qu'il est fortement « contextualisé » ? Ce voyageur cosmopolite, cet écrivain international et transmédiatique est par ailleurs porteur de marques nettes : petit bourgeois parvenu, dans sa vie et en texte ; marqué par son origine liégeoise et belge, qu'il peut dénier mais à laquelle il revient inlassablement ; poussant sa particularité sexuelle jusqu'à exhiber

violemment ses performances et jusqu'à thématiser avec insistance dans ses romans le « destin » masculin. Simenon est sans conteste un écrivain d'appartenance et, pourrait-on dire, de fidélité. Et cela contribue bien évidemment à creuser son portrait un peu plus. On remarquera combien le personnage de Maigret condense et emblématise cet aspect des choses. Pour le compte de son concepteur, il noue la gerbe d'une série de traits épars.

e) Le texte, enfin. En principe, rien n'interdit à l'analyse d'institution de l'interroger, de l'interpréter dans son ensemble et en détail. Il va de soi cependant qu'elle en détachera les aspects les plus immédiatement rapportables aux questions qu'elle se pose. Ce seront, par exemple, tous les aspects paratextuels renvoyant à une politique d'édition et d'écriture. Mais, plus centralement, on demandera au texte comment il figure la condition ou la position de l'écrivain. Comment la fiction fait-elle office d'expression d'un statut? L'univers policier et spécialement celui de Simenon est fertile en marques sociales et institutionnelles variées. Toutes ne sont pas immédiatement indexables sur ce qui nous retient. On voit en quoi Maigret vaut comme double de son auteur. Enquêteur, il accomplit tout un trajet de (re)constitution d'une histoire et emblématise le travail de l'écrivain, — jusques et y compris dans ses préoccupations psychologisantes. Petit bourgeois, il atteste un référent culturel auquel correspond certain niveau d'écriture, particulièrement identifiable. Policier, il peut même renvoyer au caractère fortement codé (contraint, répressif) du genre mis en œuvre et donc revendiqué. Peu de textes, au total parlent avec autant de candeur et autant d'insistance de leur lieu de production. Peu laissent autant voir ce qui les institue et ce qu'ils instituent.

*

* *

CE PARCOURS programmatique donne à voir, croyons-nous, que la sociologie littéraire peut apporter beaucoup à la connaissance de Simenon, alors même que l'écrivain passe pour représenter un cas aberrant, hors mesure et hors norme. Ce qui est plus visible encore est que la problématique simenonienne enrichit la sociologie et est apte à lui fournir différents enseignements. Ainsi la trajectoire de Simenon laisse observer « à cru » et de façon franche des stratégies de carrière et de succès qui sont à l'ordinaire plus dissimulées. Elle offre aussi l'intérêt d'opérer sur les limites de plusieurs secteurs du système littéraire général. Elle s'entoure enfin d'une importante

efflorescence mythologique qu'il s'avère utile de retenir comme constituante d'une image et d'un statut.

L'analyse dont nous n'avons fait que dessiner les tout premiers linéaments mérite d'être poursuivie. Dans le même mouvement, elle approfondira un statut pour le faire connaître et reconnaître. Au terme, il n'est guère douteux que l'importance historique et esthétique de l'auteur des *Maigret* soit plus justement mesurable.

Jacques DE DECKER

Le paradis du paradigme

DANS la plus récente biographie de Simenon parue en français, celle de Stanley Eskin, l'auteur nous rappelle que Maigret a un faible pour la tête de veau en tortue. Il précise qu'il s'agit d'une préparation belge. Cette prédilection pour ce plat propre à nos contrées mérite qu'on s'y attarde, parce qu'elle pourrait bien nous fournir la métaphore la plus idoine pour définir la structure de l'œuvre romanesque d'ensemble de Simenon. Du moins le massif des romans-romans, comme il les appelait, ceux qu'il écrivait dans le souci de se mesurer, voire d'égaliser la grande littérature, celle dont ses auteurs les plus admirés, les Russes en premier lieu, lui figuraient la quintessence. Ces romans, qui furent particulièrement stimulés dans leur élaboration par le contrat Gallimard, mais dont les premiers datent de l'époque Fayard, et qui poursuivront leur déferlement durant l'ère des Presses de la Cité, constituent une vaste tragédie humaine, composée de 102 actes, dépassant la diversité balzacienne ou zolienne.

Ils sont situés aux quatre coins du globe, l'Amérique latine restant peut-être la moins fréquentée, et le Japon totalement ignoré; ils couvrent toutes les classes sociales occidentales (les « indigènes » comme on les appelait à l'époque n'étant que des comparses, des faire-valoir et des figurants, Simenon illustrant par là le colonialisme et l'impérialisme européens, l'expansion de l'Ancien Monde, puisque son Amérique est elle aussi peuplée de ressortissants en grande partie européens); ils sont aussi un étonnant catalogue des métiers et des techniques, puisqu'il est loisible, en les lisant, de s'initier à quelques professions rares et méconnues.

Simenon est le seul auteur, dans la première moitié du xx^e siècle, à avoir ainsi embrassé la planète dans sa totalité, alors qu'elle n'était pas encore devenue le village planétaire d'aujourd'hui, où la communication est instantanée et les transports incroyablement accélérés. Il prend encore le temps des traversées maritimes, des longs déplacements ferroviaires et se méfie de l'avion, peu fiable, aventureux, périlleux, comme on le constate dans *45° à l'ombre*.

Au fond, il décrit un monde qui a encore le temps de lire, il produit d'ailleurs des livres qui s'inscrivent bien dans les horaires de trains ou de bateaux. Il serait, soit dit en passant, intéressant de se demander ce que le développement du TGV aura pour effet sur la diminution dans nos pays, de la lecture, et de celle de Simenon en particulier. Cette planète, il la tient dans sa main, en quelque sorte, il la restitue sous la forme d'une pâte romanesque dont chacun de ses livres nous donne un ingrédient.

Les romans de Simenon ne constituent chacun qu'une parcelle de cet ensemble, au sens où il avouait à Carvell Collins, dans la *Paris Review* en 1953 : « Je n'écrirai jamais un grand roman. Mon grand roman est la mosaïque de tous mes petits romans ». Il va de soi que les Maigret témoignent d'une cohérence plus évidente, plus aveuglante, avec le Quai des Orfèvres et le boulevard Richard-Lenoir comme quartiers généraux, et Maigret et son équipe comme pivots humains. Ici, dans cette suite romanesque, on a affaire à un roman picaresque aux 80 chapitres, présentant même cette singulière mise en abîme, cette étrange auto-contemplation spéculaire et spéculative que sont *Les Mémoires de Maigret*, surprenant exercice d'intertextualité de la part d'un écrivain si peu féru d'intellectualisme et de théorie littéraire, mais qui donne là un exemple d'introspection fictionnelle trop rare pour qu'on ne la relève pas et qu'on ne la rapproche pas des nombreux écrits autobiographiques de l'auteur. Au point que l'on est amené à se demander si l'un des secrets de Simenon ne serait pas son hésitation intime entre la fiction et la réalité, le doute qu'il éprouvait quant à son existence effective, la recherche un temps frénétique d'une hyper-consommation vitale, sexuelle surtout, pour se rassurer sur ce plan, puis le paradoxal repli sur le minimum vital à la fin de sa vie, qui est une autre manière de prouver qu'il existe, à ras des choses, des joies simples, de l'économie absolue du vécu.

Simenon rêvait sa vie autant, sinon plus qu'il ne la vivait. On le remarque à l'aisance avec laquelle il met en mots ses expériences les plus intimes, son douloureux enfer conjugal avec Denyse, par exemple, dont celle-ci n'a pu d'ailleurs se soulager quelque peu qu'en ayant elle-même recours à l'artifice romanesque du *Phallus d'Or*.

Simenon est le premier personnage de Simenon, le modèle, le paradigme (c'est la première occurrence du mot de mon titre) selon lequel il crée nombre de ses figures, soit par analogie, soit par contraste, par phrase ou par antiphrase. Il se donne, malgré l'incroyable multitude de ses personnages, pour la mesure de toute chose, mesure qui est elle-même en constant débat avec la démesure. Chez Simenon, on perçoit à l'œil nu les abîmes sous la banalité des destins apparemment sans éclats de la classe moyenne, cette gigantesque majorité silencieuse que l'on croyait épargnée par les excès,

puisqu'elle les refoule dans ses mentalités, ses injonctions, ses morales, ses usages. Simenon se livre à la vaste, à l'intense délivrance d'un retour du refoulé : le sexe, la mort, la violence, l'aventure, l'abyme sont les moteurs, les ressorts de ses récits. Ils indiquent qu'un confort matériel mesquin, un confort moral qui ne l'est pas moins, un vernis de culture et d'éducation, une légère couche de respectabilité sur la barbarie foncière ne font qu'exacerber les pulsions et les appétits, les affects et les désirs. Les personnages qu'il met en scène vivent depuis des années sous cloche, sous le couvercle de leurs inhibitions. Et puis, un jour, ils explosent, ils hurlent, ils tuent, ils se tuent. C'est ce passage de la ligne, cette immersion sous la ligne de flottaison, qui est sa hantise, sa quête perpétuelle.

Ce schéma-là, celui de la transgression, est le second paradigme que l'on décèle dans son œuvre, la basse continue qui la parcourt, et qui nous fait repérer à chaque fois chez le personnage qui sert de fil au livre, ou chez celui que Maigret scrute, une bascule, une chute, un échec qui entraîne un comportement aberrant, non « programmé », romanesque au sens où il relève d'une saute d'axe dans le parcours du héros. Simenon, ce bricoleur, ce raccommodeur de destinées, recherche des destins chez les créatures qui en sont apparemment dépourvues. Lorsqu'il se place au niveau des notables, son propos n'est pas nécessairement différent de celui qu'il adopte à propos des humbles, d'autant que, chez lui, comme chez Shakespeare, la roue tourne sans cesse, et celui qui était placé en haut peut se retrouver en bas, soit parce qu'il y aura été précipité, soit parce qu'il y a délibérément consenti. C'est ainsi que, dans *Le Charretier de la « Providence »*, le clochard sur le chemin de hâlage est un ancien médecin, et que Simenon lui-même fut tour à tour le dandy en Delage des années folles, le gentleman farmer en Dodge des années quarante, le châtelain d'Échandens en Rolls des fifties, et le retraité en fauteuil roulant de la petite maison des dernières années. Au fond, il est le produit d'une société post-révolutionnaire, qui a réduit les conditionnements sociaux, et où chacun peut soit accéder au sommet de la fortune à force d'énergie, de tactique et de détermination, ce qu'il a fait, soit renoncer à tout, jusqu'à ne plus vouloir rien d'autre que le cèdre au fond du jardin. Cette capillarité sociale, dont il est le témoin par excellence dans une société qui voit surgir les conquêtes du Front populaire, mais non encore les conditionnements de la social-démocratie, où le paradigme de la progression dans la société passe par l'abandon de la vie rurale vers le petit commerce et l'artisanat des villes, jusqu'à la vaste spéculation boursière et médiatique non encore réglementée, voire simplement la criminalité de haut vol, est le fait d'un monde qui fait sa crise de libéralisme. Celle qui débouchera sur le krach de 1929 aux États-Unis, et favorisera la deuxième

guerre mondiale. Simenon est l'homme de cette époque-là, celle des gagne-petit qui deviennent petits épargnants, qui à la faveur d'un héritage peuvent s'acheter une petite entreprise ou des titres, mais où l'assassinat domestique est plus courant qu'on ne le pense, comme l'escroquerie commerciale ou la prostitution plus ou moins déguisée. Toute époque a sa part d'ombre indispensable à son fonctionnement. Aujourd'hui, la drogue et d'autres débordements m'apparaissent comme les conséquences d'une société trop réglementée, où les petits trafics et les profits plus ou moins suspects ont été interdits par un système caractérisé par la concentration des grands intérêts économiques. Il suffit de voir qu'en Italie, la drogue sévit moins, les petites et moyennes entreprises prolifèrent et l'économie se porte mieux pour s'interroger sur le bien-fondé de ce système d'hyper-surveillance où nous fonctionnons.

Le monde de Simenon se situe dans une brèche où l'individu voit s'étendre le champ de ses possibles, par l'anonymat des villes, les facilités de déplacement et la relative tolérance des pouvoirs (Maigret est l'incarnation même d'un policier non-institutionnel), mais il ne s'est pas encore débarrassé des tabous qui conduisent inévitablement à la frustration et à la délinquance. C'est cela, l'homo simenonus, un égaré dans un univers dont le paradigme s'est ouvert, mais où les lois traditionnelles ne sont pas encore en mesure de rendre compte d'une réalité en mutation. Lois qui comprennent aussi bien le vide métaphysique (Dieu est mort chez Simenon dès les premières pages de son œuvre, et s'il est de nouveaux confesseurs, ils ont leur carte de police, leur place derrière le bar ou leur chambre dans un claque) que l'indécision d'un système politique qui se cherche.

Cet espace fluctuant, indistinct, entre chien et loup (Simenon est un écrivain des aubes et des crépuscules), cette demi-teinte et cette grisaille sont exactement le cadre où une imagination réaliste comme celle de Simenon peut se déployer, se greffant sur du concret, du détail — il n'avait pas besoin de séjourner longtemps quelque part pour procéder au repérage des cadres de ses récits — pour élaborer ses intrigues qui n'ont jamais, elles non plus, la netteté requise par les dogmes et les règles du roman policier. Les règles, Simenon s'en moquait d'ailleurs autant sur le plan esthétique, en pervers parfait qui, comme le rappelle Daniel Sibony, se définit par la liberté de décider lui-même de ses lois. Et là, Simenon, rebelle à tous les conditionnements, était impitoyable avec lui-même. Des paradigmes littéraires, il n'a pas cessé de s'en imposer, et il n'y a rien d'étonnant à ce qu'il n'ait pas rejeté l'idée d'écrire un roman dans une cage de verre. Des cages, il n'a cessé d'en édifier autour de lui, que ce soit la fragile coque de l'Ostrogoth ou le monumental bunker d'Épalinges. Cet homme qui ne

se pliait à aucune imposition de l'extérieur, qui ne signait que les contrats qu'il avait lui-même au moins conçus, qui se maria pour mieux fouler aux pieds les préceptes du mariage, qui sut, avec une virtuosité folle, se jouer des règlements fiscaux, était en même temps le bourreau de lui-même, l'exigeant geôlier de son écritoire. Se traitant lui-même en machine, en société anonyme d'énergie scripturale, de tout l'effort compact de son corps et de son esprit; en usine à produire une quantité de fables qui n'ont pas fini de nous subjuguier. Mais à propos desquelles, maintenant que nous pouvons les considérer sous un regard panoramique, l'idée s'impose de plus en plus qu'il s'agirait d'une grande saga, celle du petit homme dans le plus cruel des siècles, où les romans-romans s'assemblent comme des pièces d'un puzzle, où les Maigret n'apparaissent pas comme aussi hétérogènes qu'ils en donnent le sentiment au premier abord, et où des lecteurs de plus en plus attentifs intègrent sans hésiter les romans de l'avant-Simenon, ceux des hétéronymes, qui font de Simenon un cousin septentrional de Pessoa. C'est là une des surprises de notre modernité, de susciter ce rapprochement entre le polygraphe portugais qui ne publia de son vivant qu'un unique recueil, et le polygraphe belge qui paraissait en des dizaines de langues simultanément : l'un et l'autre ont vécu jusqu'au bout leur engagement total en littérature et l'aventure bizarre d'être allés au noyau d'eux-mêmes tout en affectant de se fuir sans cesse. Mais monsieur Monde ne peut se fuir, puisqu'il est le monde.

Claude DIRICK

Georges Simenon et André Gide

À M. W, son ami.

J'ai toujours tellement peur — parce qu'au fond je n'arrive pas à être persuadé que je mérite votre si précieuse amitié

G.S. à A.G. (lettre 27)

J'entre si avant dans ce que vous faites et voulez faire — et, parfois, réussissez si pleinement

A.G. à G.S. (lettre 15)

1

GIDE-SIMENON, voilà, *a priori*, un couple bien singulier et dont le moins qu'on puisse dire est que ses deux protagonistes avaient entre eux assez peu de points communs.

Par quelques traits significatifs et en s'attachant surtout à Gide — puisque Gide-Simenon sera largement évoqué durant ces trois jours —, voyons d'abord d'un peu plus près ce qui les différencie.

1.1. On serait tenté de répondre que tout les sépare et cette affirmation, dans ce qu'elle a d'absolu, ne serait certainement pas si éloignée que cela de la réalité.

Gide est l'aîné de Simenon de plus de trente années et sa génération, marquée principalement par le Symbolisme, garde finalement assez peu de prolongements et d'échos dans celle à laquelle Simenon appartenait.

Issu d'une famille bourgeoise, très imprégné du protestantisme de sa mère, le jeune Gide¹ — enfant pieux, mystique, initié très tôt par sa dame

¹ Voir à ce propos : Jean DELAY, *La Jeunesse d'André Gide*, Gallimard 1956-1957, 2 vol.

de compagnie à la musique, la peinture et la poésie — ne préfigure en rien le jeune Liégeois de l'aube des années 20.

Très enraciné dans la culture symboliste, donc, nourri au plus haut degré par Mallarmé, Gide deviendra très vite un écrivain, un intellectuel et dans son premier texte publié² alors qu'il a 22 ans, et qui est d'ailleurs dédié à Paul Valéry, il apparaît d'emblée comme un théoricien.

Lorsqu'on confronte la vie des deux hommes, tout le parcours de Gide semble presque l'anti-modèle de Simenon, son négatif.

Gide sera toujours cet esthète scrupuleux que l'on sait et cela, des *Cabiers d'André Walter* à *Thésée*. Il sera un intellectuel, s'intéressant à tout et qui rayonnera sur la culture française dès le début du siècle; il sera ce « politique », cet écrivain engagé, ce moraliste, ce témoin de son temps, ce découvreur de talents à la NRF et toutes ces étiquettes conviennent assez mal, on me l'accordera, à Simenon.

Dans un document visuel devenu célèbre, Gide dira n'avoir jamais passé autant d'heures de sa vie avec quelque auteur que ce soit qu'il l'a fait avec Chopin et Dieu sait, pourtant, si Gide fut un immense lecteur : en plus de ses contemporains français et étrangers, il fréquentait assidûment les « Classiques » : de Montaigne à Bossuet, de Stendhal à Dostoïevski... Et il lisait, bien entendu dans le texte, Shakespeare, dont il fit une traduction³, ou Goethe.

En plus de ses œuvres de fiction, de ses essais, de ses journaux, de ses voyages, il fut l'auteur d'une *Anthologie de la poésie française*. À l'article⁴ de la mort — à qui cette expression convient-elle mieux qu'à lui? — Gide avait sur sa table de nuit les *Géorgiques* qu'il aimait par-dessus tout.

Faut-il poursuivre cette esquisse pour qu'éclatent mieux encore les différences entre cet homme, cet érudit, ce penseur et notre écrivain liégeois qui a toujours dit⁵ qu'il se méfiait de l'intelligence et qu'il n'était lui-même qu'instinct?

1.2. Leurs modes de vie, aussi, étaient bien incomparables. Gide avait peu de goût pour ces mondanités que Simenon, avec il est vrai quelques retraites parfois longues, ne dédaignait pas. La pratique des sports, le côté

² Il s'agit évidemment du *Traité du Narcisse*, publié pour la première fois en 1891.

³ Celle d'*Hamlet*.

⁴ Voir le texte de Jean DELAY : « Dernières années », dans le n° spécial de la NRF intitulé *Hommage à André Gide*, 1951, pp. 358-370.

⁵ Il y a souvent insisté dans ses innombrables entretiens. Voir, par exemple, le livre de Stanley ESKIN, *Simenon, une biographie*, Presses de la Cité, 1990, p. 315.

« gros garçon musclé »⁶ du Liégeois n'appellent pas non plus la moindre comparaison avec le frileux Gide.

Et les deux hommes ne voyageaient pas tout à fait pour les mêmes raisons : Simenon voulait connaître le monde, vivre la vie des autres hommes pour en pétrir ses romans. Gide, quant à lui, succombait à l'attrait d'autres continents, mais le climat des pays tropicaux ne suffit pas à expliquer les périples du grand solitaire de la rue Vaneau et de Cuverville...

Ce n'est certainement pas sur le chapitre des femmes, on l'aura compris, que les deux écrivains allaient se retrouver.

1.3. On a souvent parlé du travail d'orfèvre auquel Gide soumettait ses textes. Chez lui, dans ses écrits comme dans sa conversation, tout n'était que références, allusions, finesses, contournements, et la spontanéité⁷ tenait assez peu de place dans ces exercices de style. Les entretiens avec Amrouche, de ce point de vue, sont un modèle : Gide prend la pose, martelant les syllabes, insistant même sur les accents circonflexes et usant à toute occasion de l'imparfait du subjonctif. Tout cela n'a pas grand-chose à voir, on en conviendra, avec Georges Simenon.

Oui, décidément, comme il y a eu un « cas Simenon » — cette expression d'ailleurs l'excédait beaucoup —, il y a eu un « cas Gide-Simenon », un mystère à tenter de percer pour comprendre comment l'auteur de *La Guinguette à deux sous* ou de *Touriste de Bananes* a pu à ce point intéresser, fasciner même, celui que tel hémistiche de Virgile dédié à Eurydice émouvait et qui apprit d'Oscar Wilde qu'il fallait avoir pour unique principe de finalité de faire de sa vie même un chef-d'œuvre.

1.4. C'est évidemment la dimension plus esthétique de chacun des deux écrivains qui nous retiendra le plus. Est-il besoin d'insister sur la recherche formelle que les textes gidiens attestent, sur leur lente et patiente gestation ?

Que d'éditions, souvent, pour un même texte ! Que de réécritures ! Gide, selon l'expression consacrée, remettait sans cesse l'ouvrage sur le métier. Le *Journal*⁸ qu'il a publié en marge des *Faux-Monnayeurs* en témoigne suffisamment. Ce roman, d'ailleurs, reste comme un exemple gidien d'ambiguïté, d'enchevêtrement. Les choses y sont toujours dites de

⁶ Ce sont ses propres termes dans une lettre à Gide, p. 397 de leur correspondance publiée chez Plon (cf. *infra*, note , p.).

⁷ Pour un remarquable portrait de Gide très complet, on se reportera à Claude MAURIAC, *Conversations avec André Gide*, Albin Michel, rééd. en 1990.

⁸ Nous nous sommes directement reporté aux n^{os} de la NRF d'août et de septembre 1926 que nous avons sous la main, pp. 129-147 et pp. 293-317.

manière voilée, contournée et ce texte exigeant se soumet volontiers à différentes lectures possibles.

Simenon, de son côté, a souvent parlé de sa « méthode »⁹ : ses fameuses enveloppes, ses noms de personnages choisis dans l'annuaire. On sait aussi quel rythme de travail il s'imposait et que rien ne devait rompre au risque de voir échouer l'entreprise.

Simenon est bel et bien ce « romancier de l'instinct »¹⁰. Là où Gide figno-lait, peaufinait, Simenon s'astreignait à une cadence haletante en refusant, au risque d'erreurs et d'incohérences, de revenir en arrière.

On sait de quelles expressions il usait le plus souvent pour parler de sa création¹¹ : « se mettre en transe », « atteindre l'état de grâce », « avoir du souffle », « rester dans le bain » ...

N'y insistons pas davantage. Nous sommes très loin, ici, de l'esthète méticuleux de *Nunc manet in te*.

Pourtant, en dépit de tous ces contrastes, il n'est pas excessif de dire qu'une relation profonde a existé entre les deux hommes et que c'est Gide qui l'a le plus désirée, entretenue. Il faudrait essayer d'entrevoir pourquoi.

2

C'EST en effet Gide¹² qui, après avoir lu quelques romans de Simenon, demanda à Gaston Gallimard de provoquer une rencontre, lors d'un cocktail, avec l'écrivain liégeois. Nous étions alors en 1936. Voici ce que dit Simenon à ce propos¹³ : « j'allai donc au cocktail et Gide me questionna pendant plus de deux heures ». L'intérêt de Gide pour Simenon se double donc, dès le début, d'une grande curiosité intellectuelle qui ne s'éteindra jamais.

⁹ Simenon s'est si souvent exprimé sur cette question, tant dans ses livres que ses entretiens, que nous n'avons pas jugé utile de proposer une bibliographie dans le cadre de cet article.

¹⁰ Il s'agit d'une définition proposée par Quentin RITZEN et citée dans : Pierre de BOISDEFRE, *Histoire de la littérature de langue française des années 30 aux années 80*, Perrin, rééd. en 1985, vol. Roman-Théâtre, p. 447.

¹¹ Voir, par exemple, le livre de Roger STEPHANE, *Portrait souvenir de Georges Simenon*, Quai Voltaire, rééd. en 1989. Voir aussi les entretiens qu'il a eus avec le professeur Maurice PIRON, sous les auspices des Affaires Culturelles de la Province de Liège. Ces entretiens, qui datent de septembre 1982, sont extrêmement intéressants tant sur le plan de la création que pour un portrait de l'écrivain liégeois.

¹² Voir Georges SIMENON, *L'Âge du roman*, Complexe, 1988, « Le Regard littéraire », Entretien avec Carvel COLLINS, p. 90. Voir aussi S. ESKIN, *op.cit.*, p. 181.

¹³ Extrait de l'entretien avec C. COLLINS, même page.

En 1941¹⁴, Gide — pour aider Roger Stéphane — accepte de prononcer un conférence sur un écrivain méconnu. Stéphane nous apprend que Gide balance longuement entre Simenon et Michaux. Gide, dès cette époque, avertit Stéphane : « Ne méconnaissez pas Simenon, il est peut-être le plus grand romancier de notre temps ».

Voilà donc deux petites touches — cette rencontre provoquée et ce projet de conférence — qui plantent le décor d'une admiration.

Nous n'insisterons plus, dorénavant, sur les différences entre les deux écrivains, mais sans encore recourir aux textes, demandons-nous ce qui a pu se passer et motiver la curiosité de Gide.

On sait la passion qu'il avait pour la jeunesse, pour l'air du temps — qui mieux que lui a lu ses contemporains, les a fait découvrir? — mais Simenon était-il vraiment à la mode et, plus encore, n'était-il pas déjà méprisé par toute cette élite intellectuelle que Gide incarnait lui-même si magistralement? Non. En s'intéressant comme il l'a fait à Simenon, Gide n'a pas pu chercher à flatter le public ou ses pairs. Bien au contraire. Sans doute a-t-il plutôt répondu, là encore, à son besoin de faire partager ses enthousiasmes, de faire mieux connaître un écrivain que dès 1941 il jugeait méconnu.

Au-delà de cet aspect, les questions plus techniques ont dû le retenir. Nous avons déjà fait allusion au *Journal des Faux-monnayeurs*. Il est constitué d'une suite de notations, de réflexions techniques qui concernent la composition de ce roman. Il s'agit d'ailleurs du premier roman de Gide — il date de 1925 — et ne peut-on pas considérer que son intrigue l'apparente au genre policier?

Simenon racontera¹⁵ lui-même plus tard : « Gide m'a dit qu'il aurait donné toute son œuvre pour un roman ». Tout cet acquis gidien n'a pu que jouer.

Revenons un instant à ce *Journal des Faux-Monnayeurs*, Gide y écrira¹⁶ : « ... j'oublie qui je suis ... Je deviens l'autre ... Je ne suis plus quelqu'un, mais plusieurs ... Pousser l'abnégation jusqu'à l'oubli de soi total ».

Cette fois, nous nous rapprochons sensiblement de Simenon et il ne faudra jamais perdre de vue l'intérêt extrême que portera toujours Simenon à Balzac. Et lorsque Gide viendra passer quelques jours dans la demeure girondine de François Mauriac en 1939, Claude Mauriac écrira¹⁷ : « j'ai placé

¹⁴ Cf. note 21, p. 32.

¹⁵ Extrait des entretiens avec le professeur M. PIRON. Il confirmera tout cela dans les entretiens avec C. COLLINS, *op. cit.*, p. 90.

¹⁶ NRF, septembre 1926, p. 306.

¹⁷ Claude MAURIAC, *op. cit.*, p. 103.

sur sa commode tout ce qu'il y avait, ici, d'œuvres de deux auteurs qu'il aime bien : Balzac... et Georges Simenon».

Un dernier aspect doit être souligné. Dès leur première rencontre, nous l'avons vu, Gide questionne inlassablement Simenon. C'est le début d'un intérêt manifeste, certes, mais c'est aussi celui d'une sorte de fascination face à un créateur qui, comme il l'écrira lui-même, «le ravit et l'inquiète» (lettre 35)¹⁸.

Tout se passe comme si Gide avait l'intuition d'être devant quelqu'un d'exceptionnel, de démesuré mais qui, en même temps, ne pouvait satisfaire ses exigences et sa rigueur d'esthète. En se penchant à ce point sur «le cas Simenon», Gide a dû, une fois encore, se confronter lui-même à ce qui différait tant de lui.

Allons à présent vers les textes, mais arrêtons-nous d'abord un instant à une photographie¹⁹.

Gide y est debout, face à sa bibliothèque; avec toute la simplicité qu'on lui connaît, il semble lire *Monsieur La Souris*. Cette photographie est dédiée par Gide en ces termes : «son vieil ami, en train de lire (relire) *Monsieur La Souris*».

Et nous allons le voir, Gide va véritablement dévorer l'œuvre de Simenon, la lire, mais surtout la relire, et cet acharnement, ce zèle devront bien, chez un homme comme lui, déboucher sur quelque chose.

3

VENONS-EN à présent au fameux *Journal*²⁰ d'André Gide. On est finalement assez frappé — et déçu aussi — du peu de place qui y est accordé à Simenon, mais on sait que ce *Journal* réserve beaucoup de surprises, que Gide l'a souvent retravaillé, réactualisé, pour équilibrer, au fur et à mesure de ses découvertes, de ses dépits, de ses fidélités, la place qu'il désirait laisser à ses contemporains. Sur ce point, donc, une étude systématique de la correspondance de Gide serait sans doute plus instructive et fiable. Elle

¹⁸ Ce sont les termes mêmes de Gide que Gérard CLEISZ cite dans son introduction à la correspondance entre les deux hommes chez Plon (cf. note 21, p. 32), p. 390.

¹⁹ Ce document se trouve au Fonds Simenon de Liège. Il a été reproduit dans la collection Babel (Actes Sud-Labor) du *Bourgmestre de Furnes*, 1989, document n° 5; on le trouvera en tête du présent volume.

²⁰ André GIDE, *Journal*, 1939-1949, Gallimard, 1954, «Bibliothèque de la Pléiade». Pour les citations qui en sont faites, voir respectivement les pp. 86, 126, 260, 298, 318, 319, 321 et 322.

permettrait vraisemblablement de nuancer, de préciser mieux encore ce que le *Journal* retient.

Bref, pour le *Journal* lui-même, malgré tout, on reste sur sa faim. Il n'y a en effet que sept allusions en tout sur plus de 340 pages dans l'édition de La Pléiade. Passons-les en revue rapidement :

- la 1^e s'attache simplement à l'emploi d'un mot dont s'est servi Simenon et qui plaît à Gide ;
- la 2^e nous apprend que le 6 juillet 1942, Gide a près de lui, nous y reviendrons, la dactylographie de *Pedigree* ;
- la 3^e, pour brève qu'elle soit, est plus stimulante : « viens de dévorer d'affilée huit livres de Simenon à raison d'un par jour ». Et Gide précise que trois d'entre eux ont été lus en seconde lecture ;
- la 4^e allusion épingle un article écrit par quelqu'un de l'entourage de Gide et consacré à Simenon ;
- la 5^e mentionne un ouvrage dont Simenon avait conseillé la lecture à Gide et que ce dernier apprécie ;
- la 6^e, là encore assez laconique, nous retiendra tout particulièrement : « Nouvelle plongée dans Simenon ; je viens d'en relire six d'affilée » ;
- et enfin, la dernière allusion, quant à elle, répond comme à une nécessité qu'aurait éprouvée Gide de fixer sa pensée et d'explicitier les raisons de son intérêt pour l'auteur des *Maigret*. Nous le citons *in extenso* : « Achevé *Touriste de Bananes*, l'un des moins réussis de Simenon. On lui en veut un peu, car il y gâche un sujet merveilleux ; par précipitation, et, pourrait-on dire : par impatience. Les sujets de Simenon sont souvent d'un intérêt psychologique et éthique profond ; mais insuffisamment indiqués, comme s'il ne se rendait pas compte lui-même de leur importance ; ou comme s'il s'attendait à être compris à demi-mot. C'est par là qu'il m'attire et me retient. Il écrit pour "le gros public", c'est entendu ; mais les délicats et raffinés y trouvent leur compte, dès qu'ils consentent à le prendre au sérieux. Il fait réfléchir, et pour bien peu ce serait le comble de l'art ; combien supérieur en ceci à ces romanciers pesants qui ne nous font grâce d'aucun commentaire. Simenon expose un fait particulier, d'intérêt général peut-être ; mais se garde de généraliser : c'est affaire au lecteur ».

On aura été sensible à quelques mots-clé qui réapparaîtront dans la correspondance : « précipitation, impatience, comme s'il ne se rendait pas compte lui-même de leur importance » ...

4

LE MOMENT est venu d'entrer de plain-pied dans la correspondance²¹ entre les deux hommes pour mieux cerner, si c'est possible, le type de relation qu'elle a permis d'instaurer et l'intérêt et la curiosité constants de Gide.

Ici encore, c'est Gide qui fut l'instigateur de leurs échanges. Simenon écrit²² plus tard : « C'est à peu près la seule correspondance régulière qu'il me soit arrivé d'entretenir avec quelqu'un. Et c'était toujours Gide qui provoquait mes lettres. En somme, je n'ai jamais écrit sans nécessité... » Et les lettres vont en témoigner.

Il y en a en tout quarante et une, soit douze écrites par Simenon et vingt-neuf par Gide. Bien entendu, des lettres ont été égarées et peut-être l'avenir en fera-t-il émerger d'autres, mais tout de même, ces chiffres sont éloquents. Ces lettres s'échelonnent de décembre 1938 à novembre 1950, soit trois mois seulement avant la mort de Gide.

Nous allons aborder ces lettres en les ramenant à quelques grands axes qui devraient permettre d'en rendre compte assez complètement.

4.1. Envisageons d'abord rapidement le type de relations qui s'établissent entre eux au fil de cette correspondance. La façon dont les deux écrivains se nomment²³ mutuellement n'est pas sans enseignements.

André Gide : Mon cher Simenon, cher Simenon, Bien cher Simenon, cher Simenon, Mon ami Simenon, cher ami Simenon, etc.

Georges Simenon, de son côté : Mon cher Maître, Mon cher Maître et grand ami, mon cher Maître-mon grand ami, etc.

Le moins qu'on puisse dire — même si, à deux reprises, les lettres de Simenon commencent sans la moindre formule — est que Simenon se pose en disciple, en admirateur.

²¹ Voir Francis LACASSIN et Gilbert SIGAUX, *Simenon*, Plon, 1973, Quatrième Partie : Correspondance André Gide-Georges Simenon. Introduction et présentation de Gérard CLEISZ, pp. 387-452. Les lettres étant numérotées, puisque nous nous en tenons toujours à cette même édition, nous renverrons à chaque fois à leurs numéros (le mot lettre étant exprimé par un simple l.).

²² Citation reprise par G. CLEISZ, p. 389. C'est extrait de G. SIMENON, *Quand j'étais vieux*, Presses de la Cité, 1970, p. 15.

²³ Nous n'avons pas cru nécessaire de renvoyer à chaque fois aux lettres. Quelques coups de sonde rapides montreraient que nous avons repris ici les formules d'introduction et de fin de lettres les plus fréquentes.

Les salutations en fin de lettres sont, elles aussi, assez instructives.

André Gide : Votre attentif André Gide, Bien cordialement vôtre, Bien attentivement et cordialement, votre André Gide, Votre bien affectueusement dévoué, Avec mon affectueuse attention toujours plus vive, etc., etc.

Georges Simenon : Dévouement respectueux, Votre tout dévoué, Sentiments affectueux et dévoués, Admiration-affection et grande reconnaissance, Grande affection quasi filiale et dévouée, etc.

Toutes ces formules sont moins innocentes qu'on pourrait le penser à première vue. Affleurent, ici et là, des nuances auxquelles on ne peut qu'être sensible et qui montrent que la relation a évolué au fil du temps.

En effet, d'un intérêt exclusivement intellectuel, technique, Gide va passer à une affection réelle et Simenon, son cadet, ne pourra qu'y répondre en l'encourageant sincèrement.

D'interrogatives qu'elles sont au début, les lettres de Gide se feront plus amicales, personnelles. Simenon, de son côté — et c'est bien compréhensible — se placera d'emblée sur le plan de la confiance et même de la confession (voir l. 4 par exemple). Leurs rapports vont ainsi, peu à peu, s'équilibrer, s'harmoniser. Une amitié va s'installer et même une intimité. Simenon s'épanchera souvent, parlant par exemple de son retrait délibéré des mondantités (l. 4 encore) ; il racontera parfois dans le détail ce que sont ses journées, ses cadres de vie (l. 36 par exemple). Les questions de métier restent éminemment présentes, mais elles s'enrichissent d'autre chose : la naissance du petit Marc Simenon, (l. 9 ou 37 entre autres) notamment, prendra de la place dans les lettres, et Gide fera souvent allusion à l'enfant.

Gide, quant à lui, se fera de moins en moins questionneur ; lui aussi parlera de sa vie, de ses voyages, de sa santé et on sent chez lui une affection grandissante pour toute la famille Simenon. Sa toute première lettre était ponctuée par ces mots : « persuadez-vous que vous n'avez pas de lecteur plus attentif et plus épris qu'André Gide » (l. 2) et celle de novembre 1950, la dernière donc, s'achèvera ainsi : « Cher Simenon, je vous aime bien et je vous embrasse très fort » (l. 41). On est donc passé, progressivement, d'un ordre à un autre.

4.2. Venons-en à d'autres aspects de cette correspondance. Plus on la relit et plus on est frappé par au moins deux constantes :

— d'abord, c'est toujours Gide qui relance Simenon, qui revient à la charge, qui lui pose des questions, lui fait part de ses réflexions inspirées par la lecture des œuvres de son correspondant — et il le fait toujours avec fermeté et, nous venons de le dire, avec de plus en plus d'amitié.

— ensuite, Simenon (tout en multipliant les formules de déférence, de reconnaissance) trouve constamment l'attention qui lui est portée im-
méritée (notamment dans la l. 27). Il reste, dit-il, « terriblement impres-
sionné » (l. 30).

Face-à-face insolite, donc. Celui d'un « Maître », lecteur boulimique et critique qui glisse parfois, ici ou là, des petites allusions à sa propre vie (par exemple les l. 18, 31 et 41) et d'un « disciple », dépassé lui-même par l'admiration qu'il suscite et qui donne tout de suite à ses lettres un ton plus intimiste (l. 4, l. 36, ...).

Simenon est comme coincé face à son grand aîné et il aura beau clamer à plusieurs reprises son admiration pour l'œuvre de Gide (l. 4, 10, 19, 36), il ne nous en convainc pas. Il est vrai qu'au-delà de ces élans de circonstance, Simenon écrira²⁴ : « Essayé de lire Gide, dont je devais devenir l'ami. N'ai pas pu. Ne le lui ai jamais dit ». Mais il écrivait cela alors que Gide avait disparu depuis déjà 20 ans...

Une dernière chose reste singulière : les deux hommes vont corres-
pondre dès 1938 — seule l'année 1944 ne semble pas avoir connu de lettres — et pourtant les allusions à la guerre sont quasiment absentes. C'est comme si elle n'existait pas. Leur intérêt est ailleurs. En janvier 1940, alors qu'il s'attend à un communiqué belge pour être appelé, Simenon avoue à Gide, « honteux », précise-t-il, qu'il est plus anxieux de l'avis de Gide à propos d'un de ses livres récemment parus que de ce communiqué (l. 10).

4.3. Passons maintenant à tout autre chose, à ce qu'on pourrait appeler la ferveur et les encouragements de Gide

Gide a souvent écrit à Simenon qu'il parlait de lui à tout le monde, qu'il faisait même des lectures de son œuvre à des amis comme Schlumberger ou Roger Martin du Gard (l. 2) et aussi à sa propre famille. Il sera ainsi heureux d'annoncer à Simenon que Bernanos est un de ses admirateurs (l. 34).

Constamment, Gide se procurera des livres de Simenon, il en réclamera partout, où qu'il soit : à Paris, en Égypte, à Tunis, Alger ou Vérone... (successivement l. 5, 7, 16, 18 et 37). Il priera même souvent Simenon lui-même de lui en adresser et celui-ci s'exécutera toujours (voir, par exemple, les l. 24 et 30).

Il y a donc de nombreux indices de cette ferveur gidienne et Gide, on le sait, ne se contente pas de lire, mais bien de relire Simenon, en voici quelques preuves :

²⁴ Extrait de *Quand j'étais vieux*, p. 171. Voir la note 12, p. 404 dans le dossier établi par G. CLEISZ, chez Plon.

- «Je viens de relire coup sur coup neuf de vos derniers livres» et «Il devient beaucoup plus expéditif d'indiquer les livres de vous que ne n'ai pas lus». Et nous sommes en 1938.
- étant malade, Gide écrira : «du moins ce temps de claustration m'aura-t-il permis de vivre beaucoup avec vous».
- ou ceci encore : «me réjouis de trouver à mon retour en France *Le Bourgmestre de Furnes* tout frais pondu».
- «j'ai lu cinq de vos livres» et «J'entre si avant dans ce que vous faites et voulez faire — et parfois, réussissez si pleinement».
- «vous ai beaucoup lu et relu ces derniers temps».
- «à trois reprises, fait ma cure de Simenon, lisant ou relisant tous les livres de vous que je parvenais à me procurer».
- «il y a dix jours nous étions ici, tous, atteints d'une simenonite aiguë».
- «je me suis à nouveau jeté sur tout ce que j'ai pu me procurer de vous» (successivement les l. 2, 5, 7, 15, 17, 18, 33 et 37).

Et on pourrait alléguer encore d'autres exemples. Les commentaires que Gide formule sur certains livres sont pour le moins encourageants :

- «(tous ceux que vous avez publiés depuis deux ans) m'épatent considérablement» et Gide parle de tel dialogue «extraordinaire» et de tels romans «vraiment d'une réussite parfaite».
- d'autres éloges encore : «extraordinaires, surprenantes qualités», «pages étourdissantes», «prodigieuse exactitude de toutes vos notations», «magistral», «stupéfiant», «livre considérable», «je m'émerveille»... Et, une fois de plus, on pourrait multiplier les exemples de compliments (successivement les l. 2, 3, 5, 13 et 34).

Pour les couronner, voici un extrait d'une lettre de Gide, datée de novembre 1950, elle est la dernière lettre de Gide que Simenon ait reçue (l. 41) : «Combien de gens vous ignorent encore! Il en est qui viennent me demander : mais enfin que dois-je lire de lui? — Je réponds : tout».

4.4. Mais ce serait bien mal connaître Gide que d'imaginer qu'il s'en tient à cet enthousiasme sans réserves. Tout au contraire, les éloges qu'il distribue parfois avec générosité, souvent avec parcimonie, sont la plupart du temps assortis de nuances, de précisions, de ces «oui, mais» qui convenaient si bien au tempérament gidien.

Une belle illustration de cette disposition d'esprit concerne un article qu'André Thérive a consacré à Simenon et dont Gide dira : «Je lis à l'instant l'article de Thérive... Bravo! Mais également fort amusé de constater que nous n'apprécions pas en vous, Thérive et moi, les mêmes choses. Oh! pas du tout... Et félicitez-vous de présenter diverses faces à la louange... Mais je

voudrais savoir si Thérive a lu grand nombre de vos livres — ou seulement ceux dont il a parlé?» (l. 3)

Voici maintenant quelques exemples de mises au point, de nuances toutes gidiennes :

- «j'ai voulu revenir en arrière et j'ai ressorti de la collection Fayard que je venais de me procurer au complet : *Le Fou de Bergerac* et *Au Rendez-Vous-des-Terres-Neuvas*, que je ne connaissais pas encore... pour me convaincre qu'ils sont incontestablement moins bons que vos derniers». Et Gide ajoute : «Vous avez la gentillesse de me mettre une dédicace à *La Marie du port*, cela veut-il dire que vous attachez une particulière importance à ce livre? Que vous l'estimez particulièrement réussi? Je ne parviens pas à le mettre beaucoup au-dessus des autres». Simenon répondra (l. 4) qu'il croit avoir atteint à une certaine objectivité avec ce livre, ce qui ne sera pas pour rassurer Gide...
- toujours de Gide : «ci-joint *M. Gustave*; nettement médiocre en tant que récit; mais fort intéressant comme témoignage de cet effort de faire tenir (ou pressentir) le futur dans le présent... Mais vous pourrez réussir mieux encore, j'en jurerais».

Et avec cette malice qui n'était qu'à lui, Gide signalera, en passant, alors qu'il est en Égypte, un article très malveillant consacré à Simenon. Gide dit de cet article : «plein de suffisance, de dédain, de condescendante obligeance et de sottise. J'espère que vous ne vous en faites pas et laissez à vos amis le soin de s'indigner pour vous». Et c'est pourtant cette «nouvelle» qui motive la lettre de Gide puisqu'il précise «je saute sur cette occasion pour vous écrire».

- Toujours de Gide : «conseil : méfiez-vous des phrases inachevées, des points de suspension; procédé facile et qui perd toute vertu par l'abus que vous en faites... Je crois bien vous connaître, et pas seulement vos extraordinaires qualités; mais bien aussi (et c'est ce dont surtout je voudrais vous parler) vos limites (jusqu'à présent)... Vous nous devez des merveilles. Je les pressens; je les attends».
- «le grand reproche que l'on pourrait vous faire, c'est de peindre de préférence et presque exclusivement des abouliques. Vous aurez partie gagnée quand vous aurez su peindre aussi les autres...»
- «*L'Aîné des Ferchaux*, qui a bien du mal et met bien du temps à se dégager de votre imprudente préface».
- «je prendrais plaisir à vous parler longuement de vos derniers livres... si différents des précédents; moins réussis peut-être...»
- «Je m'émerveille et ne doute plus que vous soyez capable de tout et de n'importe quoi, dans le plus difficile et le meilleur... Je songe à ce roman — et ce mot est souligné deux fois de la main de Gide — que je vous

imagine en train d'écrire (toutes ces citations renvoient successivement aux l. 2, 5, 7, 17, 18, 28, 31 et 34)²⁵.

Les effets de ces mises au point, de ces critiques, sur la création de Simenon sont incontestables. Il reconnaîtra lui-même sa dette à l'égard de Gide et sa reconnaissance, on l'a vu, si souvent manifestée, était aussi sincère que justifiée.

Le cas de *Pedigree*²⁶ est sur ce plan exemplaire. C'est sur les conseils de Gide que Simenon a renoncé à en faire des mémoires écrits à la 1^e personne pour leur préférer un roman autobiographique écrit à la 3^e personne. C'est dire si tous ces échanges n'auront pas été vains!

4.5. Peut-être le moment est-il venu de tenter une synthèse de tout cela, de cerner la critique que Gide a élaborée au contact de l'œuvre de Simenon.

Gide est convaincu que Simenon ne sait pas lui-même comment il crée ses romans (l. 2, 3); Simenon pour Gide, obéit à un instinct mais, en même temps, Gide est persuadé que tout cela, malgré tout, bénéficie d'un « précédent effort énorme » (l. 3).

À propos de *La Veuve Couderc* (l. 28), il lui écrira : « extraordinaires analogies de ce livre avec *L'Étranger* de Camus... mais je trouve que votre livre va beaucoup plus loin, sans en avoir l'air et comme sans le savoir, ce qui est le comble de l'art... »

C'est la composition des romans qui retient le plus Gide (l. 3). Il reste frappé par le fait que rien ne semble inutile dans les romans de Simenon, que tout y est, au contraire, indispensable. Mais Simenon reste un mystère : « Et (ceci m'intrigue beaucoup, mon cher Simenon) je voudrais savoir si c'est là le résultat d'une méditation soutenue, ou, (ce que je crois plus volontiers) l'effet naturel d'une intuition subite, extraordinaire... À vrai dire, je ne comprends pas bien comment vous concevez, composez, écrivez vos livres. Il y a là, pour moi, un mystère qui m'intéresse particulièrement. Je ne crois pas volontiers aux phénomènes (et, pour moi, vous en êtes un) et n'ai de cesse que je n'aie pu parvenir à me les expliquer » (l. 3).

Et enfin ceci, à propos d'un livre de Narcejac consacré à Simenon : « Ce que Narcejac... ne donne pas suffisamment à entendre, c'est cette sorte d'intoxication qui désempare de soi-même le lecteur dès qu'il ouvre un livre de vous ». (l. 41)

²⁵ Pour l'extrait de la l. 17, nous avons écrit « points de suspension » en toutes lettres, Gide s'était contenté du signe de ponctuation.

²⁶ Il aurait fallu pouvoir s'attarder davantage au cas de *Pedigree*. S. ESKIN (*op. cit.*) refait bien le point sur cette question.

Voilà sans doute, trop brièvement évoqués, les principaux axes de la réflexion critique de Gide qui devait servir à cet essai qu'il projetait et qui peut expliquer, du moins partiellement, cette fascination qui était la sienne.

C'est avec ces bribes de projets, de notes, que nous voudrions ponctuer notre propos. Et nous le ferons beaucoup moins pour citer ces textes que pour repréciser, une dernière fois, en nous appuyant sur eux, ce qui intéressait tant Gide chez Simenon.

5

LA CORRESPONDANCE, ici encore, est très riche d'enseignements. Dès 1938, Gide se demande s'il ne va pas écrire un article sur Simenon (l. 2). L'année suivante, il dit à Simenon qu'il projette une étude sur lui (l. 5). La même année (l. 7), il part en Égypte, non sans avoir emporté avec lui la copie d'une lettre importante de Simenon (l. 4).

Souvenons-nous aussi qu'en 1941, il envisageait une conférence sur Simenon. En 1942, Gide lui dit avoir pris quantité de notes en le lisant (l. 17). En 1944, il veut lui consacrer une conférence à Tunis dont il précise qu'« elle finira bien par sortir un jour, sous forme de longue étude, avec force citations » (l. 18).

1945 : « Je ne vous lis plus qu'en prenant des notes » (l. 25).

En 1946 (l. 31), nouveau projet de conférence, à Bruxelles cette fois, et Gide parle à son correspondant du « dossier Gide-Simenon²⁷, où de nombreuses notes et l'ébauche de mon étude sur vous... »

En 1948, ceci de très important : « Naturellement j'emporterais le volumineux dossier des notes prises sur vous. Il ne serait peut-être pas sans profit de les relire ensemble. J'y cherche, de livre en livre, une sorte de fil d'Ariane qui guide le lecteur à travers le labyrinthe de votre œuvre. (Ci-joint un maigre spécimen.) C'est fait le plus souvent à coups de citations, qui s'éclairent les unes les autres... (Si je viens à claquer soudain, on les publiera telles qu'elles) »²⁸ (l. 33).

Simenon racontera²⁹ lui-même : « Quand j'allais lui rendre visite, je voyais toujours mes livres couverts de tant de notes dans les marges qu'ils étaient presque plus des Gide que des Simenon ».

²⁷ C'est Gaétan PICON (*Figaro littéraire*, 12 janvier 1970) qui lit ces initiales de cette façon et nous le rejoignons.

²⁸ L'orthographe de « telles qu'elles » est de Gide

²⁹ Dans les entretiens avec C. COLLINS, *op. cit.*, p. 90.

Le projet de Gide a donc coïncidé quasiment avec la découverte de l'œuvre et il s'est étiré sur au moins dix années.

C'est dans le *Figaro littéraire*³⁰ que Gaétan Picon va faire le point le premier, grâce à Catherine Gide, sur ces différents projets. « L'ensemble ferait une plaquette de 50 à 60 pages », dit Picon (p. 13). Ce dernier reste intrigué par cette admiration gidienne : « c'est le rapport d'une telle intelligence critique et d'une telle puissance créatrice qui surprend et instruit. Comment celui pour qui la littérature est culture, distillation, "problématique" a-t-il pu admirer celui pour qui elle est nature, facile et intarissable épanchement ? » (p. 10)

Revenons-en à ce dossier : il comporte trois amorces de textes, des notes de travail, des fiches où Gide a repris des citations, des dialogues, des résumés, des impressions de lecture, des jugements.

Toutes ces ébauches ont été réunies par Claude Martin³¹ dans le *Bulletin des amis d'André Gide*.

Une note³² liminaire nous apprend que Gide aurait au moins écrit cent pages de son étude et qu'il avait soumis à Simenon une série de questions auxquelles Simenon avait répondu par une vingtaine de pages explicatives.

On a donc incontestablement perdu la trace de divers manuscrits de Gide et son ambition était peut-être beaucoup plus grande qu'on ne le suppose habituellement.

Terminons avec quelques extraits de ces ébauches de projets :

- « dans le portrait que je voudrais tracer de vous, j'oserai quelques ombres et quelques critiques, à seule fin que vous y paraissiez plus ressemblant ».
- « La réussite de certains de ses premiers livres a valu à Simenon une dangereuse réputation d'auteur de romans policiers, genre suspect et discrédité qui le confine dans la banlieue de la littérature. Il a beau publier ensuite coup sur coup dix, quinze, vingt livres excellents de nature toute différente ; rien à faire : je t'ai connu bon détective et détective tu resteras ».

³⁰ Il s'agit du n° daté du 12 janvier 1970. Dossier présenté par Gaétan PICON, pp. 10-13. On aurait dû pouvoir s'attacher davantage à l'analyse proposée par G. Picon face à cette admiration gidienne qui le surprend. Picon est convaincu que Gide négligeait les *Maigret* et qu'il cherchait en quelque sorte à « récupérer » Simenon en le comparant à Tchekhov ou Whitman (voir p. 10).

³¹ Voir le *Bulletin des amis d'André Gide*, avril 1977, vol. V, n° 34, pp. 39-44. Claude MARTIN y présente un dossier très complet et précieux qui comporte aussi des indications bibliographiques extrêmement utiles. Deux des textes de Gide contenus dans ce dossier avaient d'ailleurs été repris, en annexes, dans l'édition Plon où se trouve la correspondance entre les deux écrivains.

³² P. 40, II, elle est de Miron GRINDEA.

- et ceci, à propos du *Locataire* : « il n'y a pas de meilleure peinture, meilleurs dialogues ; mais le sujet du livre reste (et devait rester) monotone et se développe, comme la musique arabe, sur un seul plan. Il n'y a pas, comme dans les livres de Simenon qui me plaisent le plus, double sujet ; pas de sujet secret ».
- et enfin : « Il faudra que je relise *Manon Lescaut* ; je veux voir si l'abbé Prévost lui est supérieur, et en quoi » (respectivement les textes I, III et IV).

Voilà pour l'essentiel de la critique gidienne ; tout cela, on peut en juger, n'est pas simple.

6

C'EST le moment de conclure. Rendons un moment la parole au principal intéressé, à Simenon lui-même³³ : « ... je crois savoir pourquoi il était intéressé. Je crois que, toute sa vie, Gide a rêvé d'être créateur plutôt que moraliste, philosophe. J'étais exactement son opposé et je crois que c'est cela qui l'intéressait. J'ai eu la même expérience cinq ans avant avec le comte Keyserling. Il m'écrivit exactement de la même façon que Gide. Il me demanda de lui rendre visite à Darmstadt. J'y allai et il me posa des questions pendant trois jours et trois nuits. Il vint me voir à Paris et me posa de nouvelles questions et me commenta chacun de mes livres. Pour la même raison. Keyserling m'appelait un "imbécile de génie" ».

Tant de lucidité impressionne et il est fort probable, en effet, que ce devait être assez proche du sentiment d'André Gide à l'égard de Georges Simenon.

³³ Dans les entretiens avec C. COLLINS, *op. cit.*, pp. 90-91.

Waclaw RPAK

Une lecture existentielle d'*Une Confiance de Maigret* de Georges Simenon

«J'essaie de mettre dans mes romans un certain message qui n'existe pas à proprement parler»

Georges Simenon, *L'âge du roman*

TOUT choix est arbitraire. Le mien l'est d'autant plus qu'il repose sur une idée que je me suis faite, il y a quelques années déjà, pendant la lecture d'*Une Confiance de Maigret*, qui était d'avoir affaire à un univers romanesque qui, à certains égards, m'imposait une association d'idée avec la problématique présente dans l'écriture philosophique et romanesque d'Albert Camus. Cette impression était demeurée purement subjective, pour ne dire pas impressionniste; et ce n'est que maintenant que je me propose de convertir cette réminiscence en une double lecture des textes qui, me semble-t-il, entretiennent un dialogue que j'appellerais volontiers transtextuel¹; l'intertextualité étant réservée dans cette proposition aux relations consciemment établies, avouées ou suggérées soit par le texte, soit par l'auteur lui-même. Ainsi, si dialogue transtextuel il y a, l'enquête que je voudrais mener ne s'ouvrira pas sur une question d'influences, mais sur celle d'éventuelles ressemblances entre les messages philosophiques de Camus et de Simenon. Si chez ce dernier, il y en a un qui soit à dégager. Une telle enquête paraît, par ailleurs, s'apparenter en quelque sorte aux principes du type d'enquête qu'on dit communément propre au commissaire Maigret; il me faudra certainement revenir sur ceci dans la partie qui suit cette petite introduction.

La conception simenonienne «d'un certain message qui n'existe pas à proprement parler», telle que l'on peut la déduire de la citation mise

¹ Le sens que je propose ici à la *transtextualité* n'est pas celui que donne à ce terme G. GENETTE, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Seuil, 1982.

ici en épigraphe, se trouve en parfait accord avec ce qu'avait remarqué Albert Camus à propos du roman en tant que genre quand il présentait, aux lecteurs d'*Alger Républicain*, *La Nausée* de J.-P. Sartre : « Un roman n'est jamais qu'une philosophie mise en images. Et dans un bon roman toute la philosophie est passée dans les images. [...] Et cette fusion secrète de l'expérience et de la pensée, de la vie et de la réflexion sur son sens, c'est elle qui fait le grand romancier »².

Sans vouloir, ni avoir à porter de jugement de valeur sur la création littéraire de Simenon, en ayant conscience, néanmoins, de la différence qu'il fit à de nombreuses reprises entre ses *Maigret* et ses romans sérieux, il est à noter qu'*Une Confiance de Maigret* constitue un bon exemple du roman policier simenonien — l'exemple alors de ce « quelque chose de léger »³, selon sa propre expression — qui non seulement fait passer un certain message, mais, plus encore, se construit autour du message en question. Autrement dit, le message existentiel (pour me servir du terme qu'emploie Camus dans ses *Essais*) s'y manifeste de façon directe et indirecte en même temps. C'est ce message que l'on trouve à l'origine d'*Une Confiance de Maigret* qui, me semble-t-il, s'avère être à différents degrés et niveaux, la confiance fondamentale que fait au lecteur averti Maigret, commissaire — policier — fonctionnaire, qui marque ses prises de position par une opposition radicale au magistrat Comélieu, son supérieur hiérarchique à la Police judiciaire. Il est à noter que cette confiance acquiert une perspective enrichissante avec le personnage du docteur Pardon, figure symétrique et complémentaire, néanmoins essentielle à la réflexion existentielle que le texte prend en charge. Peut-être serait-il abusif d'y mettre simultanément Josset, suspect — inculpé — condamné, la victime (?) de l'interrogatoire et du procès que l'on lui a intenté. Ceci paraît possible dans la mesure où l'on sait en quoi consiste la méthode propre au commissaire Maigret, que Simenon lui-même résume en une substitution à la vie des autres⁴ et que Lacassin présente comme « son souci de s'identifier à la victime ou à ses proches »; ce qui fait, toujours selon l'auteur de la *Mythologie du Roman Policier*, que « Maigret se trouve, à chaque enquête, dans la position d'un acteur condamné à composer sans cesse de nouveaux rôles à partir d'un mince canevas »⁵. La galerie des personnages présents dans l'univers d'*Une*

² A. CAMUS, *Essais*, Gallimard, 1965, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 1417.

³ Cit. d'après F. BRESLER, *L'Énigme Georges Simenon*, Balland, 1983, p. 111.

⁴ Q. RITZEN, *Simenon, avocat des hommes*, Le livre Contemporain, 1961, p. 100.

⁵ F. LACASSIN, *La Mythologie du roman policier*, vol. 2, Union Générale d'Éditions, 1987, coll. « 10/18 », p. 10.

Confidence de Maigret, vue sous cet angle généralisant, voire totalisant, m'amène à n'y distinguer qu'un problème de nature existentielle où la distribution des rôles en fait plusieurs personnages. Cela étant dit, il ne me reste qu'à poser une question encore qui est de savoir si, dans un tel contexte, l'auteur — en tant que personne assumant l'entière responsabilité scripturale — ne serait pas sujet à être impliqué dans cette confiance.

Il est à noter qu'en réalité le roman de Simenon constitue une longue série de confidences qui partent presque toutes d'un savoir acquis tout au long de la carrière professionnelle du commissaire qui, par ailleurs, n'en est pas toujours satisfait :

« [...] Moi aussi, il m'est arrivé un certain nombre de fois — dit-il au docteur Pardon⁶ — de souhaiter d'avoir choisi un autre métier⁷. »

La cause en est identique pour Maigret et pour Pardon. Le narrateur la rend explicite dans un commentaire particulièrement intéressant :

« L'un comme l'autre, de par leur métier, le métier qu'ils avaient choisi, se trouvaient parfois obligés de faire un choix et ce choix-là décidait du destin d'autrui, [...] Rien de romantique dans leur attitude. Ni accablement, ni révolte. Seulement une certaine gravité mélancolique »
(p. 33)

Pour Maigret, son métier se résume le mieux en deux notions-clé — le devoir et le rôle — qui sont, en fait, les deux faces d'une même attitude professionnelle privée de romantisme. Si, dans le corpus des *Maigret*, le devoir ne semble pas nécessiter de larges explications, la gravité mélancolique qui — notons-le — supplée ici le manque de révolte, en demande quelques-unes. Je serais enclin à donner comme première la conception du rôle, telle qu'elle se manifeste dans le texte. D'un côté, Maigret soutient que :

« De toute façon, notre rôle (celui de la Police Judiciaire) n'a jamais été de juger »
(p. 15)

de l'autre, un temps après, il ajoute sur un ton moins catégorique :

« Nous n'en sommes pas moins obligés de nous demander s'il est possible que ... Et c'est juger quand même »
(p. 16)

Les hésitations de Maigret à cet égard continuent, et elles vont de plus en plus en profondeur : elles sont à l'origine de sa gravité mélancolique⁸.

⁶ Au commencement de la fiction de base où la fiction *policière* est enchâssée.

⁷ G. SIMENON, *Une Confidance de Maigret*, Presses de la Cité, 1959, p. 15.

⁸ Peut-être, n'est-il pas sans intérêt de rappeler ici que le premier titre de *La Nausée* de Sartre était *Mélancolie*, proche de l'étymologie grecque μελαγχολία.

Peut-on parler à ce propos d'une sensibilité absurde que Camus pose comme problème majeur de son *Mythe de Sisyphe*? Quoique la réponse puisse paraître exagérée et qu'elle reste toujours provisoire, je me hasarderai à répondre par l'affirmative.

Hésitant, tourmenté de scrupules, le Maigret d'*Une Confiance* n'arrive jamais à accepter l'attitude du juge Comélieu, « appliquant la loi à la lettre »⁹. Sans la moindre méchanceté, Maigret dit de lui :

« Je ne pense pas qu'il ait jamais connu le doute. Sereinement, il sépare les bons des mauvais, incapable d'imaginer que des gens puissent se trouver entre les deux camps » (p. 35)

Tout ceci place Comélieu à l'opposé de l'idéal que Maigret s'était fait de sa profession et qu'il essaie de mettre en pratique quotidienne à la Police Judiciaire :

« Nous avons le devoir de douter de tout, — dit-il — de chercher ailleurs, de ne négliger aucune hypothèse... » (pp. 172-173)

Le devoir, posé en valeur authentique, condamne ainsi Maigret à rejeter toute idée préconçue au sujet de tout suspect. S'il aime à répéter que tout est possible, ce n'est pas pour douter des autres¹⁰, mais, plutôt, pour voir clair, ce qui signifie pour lui voir en profondeur, parce que telle est sa vision de l'existence humaine, comme il l'explique au docteur Pardon :

« [...] dès qu'un crime est commis, rien n'est plus simple. Les faits et gestes de dix, de vingt personnes, qui paraissent naturels quelques heures plus tôt se présentent tout-à-coup sous un jour équivoque » (p. 172)

Nous ne sommes pas bien loin, me semble-t-il, de certaines remarques épistémologiques d'Albert Camus :

« La première démarche de l'esprit est de distinguer ce qui est vrai de ce qui est faux. Pourtant dès que la pensée réfléchit sur elle-même, ce qu'elle découvre d'abord, c'est une contradiction »¹¹.

Cette contradiction, Maigret l'assume dans le texte d'*Une Confiance* dans la même mesure que devra le faire le lecteur, une fois sa lecture terminée.

⁹ G. SIMENON, *op. cit.*, p. 123.

¹⁰ Cela veut dire le contraire d'une admirable réplique qu'on trouve dans *Hiroshima, mon amour* de M. Duras — « Je suis d'une moralité douteuse, je doute de la moralité des autres ».

¹¹ A. CAMUS, *op. cit.*, p. 109.

À dire vrai, par ce biais, la question de l'être et du paraître qu'on trouve au fond de ce texte dépasse le cadre de la fiction du roman de Georges Simenon.

Pendant, avant de développer cette idée et d'y apporter une conclusion valable, aussi bien pour le textuel que pour l'extratextuel du roman discuté, il me faut encore revenir à la fiction apparemment policière. Adrien Josset, l'inculpé, celui que le commissaire Maigret veut comprendre et non pas juger, celui qui se dit jusqu'à la fin innocent et dont Maigret dit au cours de l'interrogatoire que « La veille, il appartenait encore à ce monde-là »¹², c'est-à-dire au monde que l'on dit souvent normal, Josset donc présente un cas particulier, si l'on veut s'en tenir aux strictes normes du genre policier. Le dire étranger, au sens qu'impose le personnage de Meursault du roman de Camus, serait indubitablement trop dire. Néanmoins, il n'est pas impossible de comparer sa situation au statut de l'étranger défini par Camus dans *Un raisonnement absurde* (première partie du *Mythe de Sisyphe*) en ces termes :

« Un monde qu'on peut expliquer même avec de mauvaises raisons est un monde familier. Mais au contraire, dans un univers soudain privé d'illusions et de lumière, l'homme se sent un étranger »¹³.

Contrairement à Meursault, la nature de Josset n'est pas celle d'un étranger. Il devient étranger à force de s'être retrouvé dans une situation existentielle qui l'a *soudain privé d'illusions et de lumière* et qui a dû provoquer en lui la naissance d'un sentiment d'exclusion. Dans la première partie de l'interrogatoire, quand il gardait encore quelque espoir,

« Il avait besoin de convaincre n'importe qui, un autre homme que lui-même »¹⁴,

tandis que durant le procès, son attitude subit une métamorphose décisive et Josset ne manifeste plus que de l'indifférence que les autres, juges et public, prennent pour du mépris. Ce faible vaniteux — selon l'expression du procureur — se voit condamné par l'opinion publique bien avant la fin du procès qui se déroule dans un climat de haine créée contre lui. Soutenant son innocence, s'efforçant de défendre son *être* contre le *paraître* de l'opinion publique, il a tout le monde contre lui. Comme dit le narrateur :

« On ne pardonne pas non plus à quelqu'un de nier ce qui apparaît comme l'évidence et pour tout le monde, le crime de Josset était évident »
(p. 146)

¹² G. SIMENON, *op. cit.*, p. 28.

¹³ A. CAMUS, *op. cit.*, p. 101.

¹⁴ G. SIMENON, *op. cit.*, p. 37.

Dans de telles circonstances Josset cède, il s'abandonne. A. Camus constate :

« Un homme sans espoir et conscient de l'être n'appartient plus à l'avenir »¹⁵.

L'absurde de la situation de Josset tient sûrement à différents facteurs. L'attitude qu'il garde et qu'il avoue même devant le commissaire Maigret est celle d'un fataliste. Maigret, pour sa part, en fournit une autre explication, non moins révélatrice, quant il oppose aux *imbéciles* « qui ont le plus de chances de s'en tirer » :

« L'homme intelligent (qui) éprouve le besoin de s'expliquer, de dissiper les doutes dans l'esprit de son interlocuteur. S'efforçant de convaincre, il va au devant des questions qu'il prévoit, fournit trop de détails et, dans son obstination à bâtir un système cohérent, finit par donner prise » (p. 78)

Ainsi, par une ironie du sort, Josset tombe dans son propre piège. Bien qu'à maintes reprises il se dise conscient du fait que dans la situation où il est suspect et, plus tard, inculpé, tout peut se retourner contre lui. Son sentiment de la fatalité, sa sensibilité extrême, sa faiblesse enfin, trouvent une autre illustration dans la scène de son entretien imprévu avec le père de sa maîtresse — par ailleurs, cette séquence constitue une mise en abîme de tout le procès. À ce moment-là, Josset dit à propos de lui-même :

« Et moi, qui ne me reprochais rien quelques instants plus tôt, [...] je me sentais soudain coupable » (p. 57)

C'est à double sens que la situation de Josset s'avère sans issue. Du moment où il se voit inculpé et, par la suite, interrogé, il éprouve une vraie peur existentielle. Quand il fait un tel aveu à Maigret, celui-ci cherche à comprendre quels en sont les motifs et pose la question :

« — Peur d'être arrêté ?
— D'être questionné ? répond Josset » (p. 82)

En conséquence, il a contre lui non seulement les autres, derrière qui il y a le poids du *paraître*, mais aussi lui-même, sa nature qu'il est en train de découvrir dans une situation incontestablement existentielle et, en dernière instance, son *être*. N'est-il vraiment pas fondé d'évoquer là la notion de sentiment de l'absurde qui rappelle et renvoie en même temps à l'univers camusien de *L'Étranger* et à l'univers kafkaïen du *Procès* ; tout ceci, évidemment, en pleine conscience des différences et des proportions qui sont à garder ?

¹⁵ A. CAMUS, *op. cit.*, p. 121.

Puisque je suis aux ressemblances, il est à noter, quoiqu'en marge, que la description que G. Simenon fait du comportement du public et de l'atmosphère de haine et d'indifférence qui domine pendant le procès de Josset rappelle de près l'évocation de l'attitude du public médiéval pendant les exécutions, telle qu'on la trouve dans les *Réflexions sur la guillotine* d'Albert Camus.

Stanko Lasic, dans son excellent ouvrage *Poetika kriminalistickog romana* (Poétique du roman policier), remarque que « la peine constitue cet élément du roman policier qui permet au romancier d'exprimer pleinement sa conception de la vie et de la société »¹⁶. À cet égard, Simenon a choisi une solution ambiguë, ou plutôt, équivoque; la seconde épithète me paraît étymologiquement plus adéquate. Dans *Une Confidance de Maigret* sa parole véhicule constamment une double signification, au sens de l'affirmation et de la négation, et cela de façon consécutive. Son porte-parole, le commissaire Maigret, répond ainsi à la question du docteur Pardon qui lui demande s'il croit — 20 ans les séparent du procès et de l'exécution de Josset — que celui-ci était innocent :

« Il y a vingt ans, lorsque j'étais encore jeune dans le métier, j'aurais peut-être répondu oui sans hésiter. Depuis, j'ai appris que tout est possible, même l'in vraisemblable » (p. 181)

À vrai dire, une telle réponse — dire « *peut-être* » et le compléter par « *sans hésiter* » — semble paradoxale. D'autant plus que tout le récit de l'interrogatoire que Maigret présente à Pardon (et au lecteur) suggère l'innocence de Josset. Ainsi, contrairement au verdict positif du vrai jury fictif, Pardon (et tout lecteur virtuel) se trouve plutôt du côté de l'acquiescement, c'est-à-dire du verdict négatif. La réponse paradoxale citée plus haut fait que le doute négatif de Maigret (l'innocence de Josset), sans se convertir tout-à-fait en un doute positif, prend la forme d'un doute général (tout est possible). Et le résultat est que sur cette voie Maigret jette le doute chez Pardon (et le lecteur) sur la certitude que Josset, lors de l'exécution, était innocent. Par conséquent, l'image de la société et de ses institutions, comme, par ailleurs, le jugement de valeur porté ainsi sur l'existence humaine, deviennent moins négatifs. Cependant, ce n'est toujours pas la fin du récit de Maigret. Le jeu du doute continue. Il s'avère que le but définitif de G. Simenon n'était pas de donner au lecteur l'avantage d'être entre les deux camps — entre la certitude et l'incertitude, bien que pour tout individu humain de toute époque un tel

¹⁶ S. LASIC, trad. polonaise : *Poetyka powiesci kryminalnej*, P1W, 1976, p. 124 — le fragment cité est dans ma traduction.

avantage soit toujours douteux. Pour provoquer une prise de conscience radicale, Simenon a ajouté à son roman une séquence finale où un suspect propose à Maigret de négocier un compromis contre une information qu'il dit intéressante pour le commissaire. Il s'agit d'un certain Popaul s'étant vanté au Vénézuéla d'avoir commis le crime de Josset. La dialectique du doute jeté sur le doute déjà existant n'est rien d'autre que la mise en marche d'un raisonnement dont Camus a dégagé le « paradoxe apparent qui mène la pensée à sa propre négation par les voies opposées de la raison humiliée et de la raison triomphante »¹⁷. À partir de la formulation générale que le roman policier est un genre littéraire dont la fiction a pour but de rétablir l'ordre, *Une Confiance de Maigret* de Georges Simenon sème le doute et établit le désordre. Le doute est ici par excellence existentiel. Il concerne le destin individuel, mais aussi la société et ses lois.

Parallèlement, c'est aussi la littérature qui est concernée, et, plus précisément, le genre policier où Simenon excellait. *Une Confiance de Maigret* constitue l'exemple d'un jeu ironique que son auteur mène avec les lois du genre et ses contraintes normatives. L'invitation à la prise de conscience entraîne une prise de distance, même à ce niveau où il ne s'agit plus que des conventions du roman à énigme. Chez le Georges Simenon d'*Une Confiance de Maigret*, cette énigme est d'une autre nature et d'un autre ordre.

¹⁷ A. CAMUS, *op. cit.*, p. 133.

René ANDRIANNE

Trois écrivains aux U.S.A. : Camus, Sartre, Simenon

UNE THÉORIE et une esthétique du récit de voyage sont malaisées tant les paramètres sont nombreux du côté du sujet comme de l'objet. Qui voyage et pourquoi? Quel est le pays visité et pourquoi? Il faut aussi considérer les conditions matérielles du voyage et, en ce qui concerne l'écrit, le statut du texte. Un journal de voyage n'est pas un reportage et celui-ci n'est pas une étude scientifique.

Chaque période dévoile un engouement pour un pays particulier. Depuis la Renaissance, l'Italie est un voyage obligé pour les artistes et pour beaucoup d'écrivains. Au XIX^e siècle l'Allemagne attire les Romantiques (Hugo, Michelet, Lamartine, etc.) ainsi que l'Orient, plus exactement le Moyen-Orient (Flaubert, Nerval, Chateaubriand, etc.). Au XX^e siècle, le voyage produit une abondante littérature et surtout une abondance de reportages écrits ou imagés. Dans les années trente, l'URSS attire les intellectuels occidentaux qui en reviennent, selon leurs convictions préétablies, enthousiastes ou déçus.

Le *Retour d'URSS* de Gide est resté célèbre, mais il n'est pas le seul. Fin des années soixante et début des années soixante-dix, la Chine de Mao constitua, comme Cuba, un lieu idéal de pèlerinage pour les intellectuels de gauche. Peut-être les pays de l'Est en ces années quatre-vingt-dix sont-ils actuellement un point de focalisation des voyageurs en quête de mouvement et de révolution.

Un rêve, un mythe toutefois figure au fond de l'imaginaire européen, celui de l'Amérique. Il remonte aux temps où les premiers Européens découvrirent et peuplèrent ce continent. Mythes du bon sauvage, de la nature inviolée, de la démocratie et de l'égalité, de la puissance et de la richesse se succèdent et travaillent l'inconscient européen comme projection idéale. Ce mythe s'accroît dès les années vingt. On visite les U.S.A. et des écrivains en rapportent des récits hallucinants. Georges Duhamel, avec ses descriptions des abattoirs de Chicago, en est une célèbre illustration.

La seconde guerre mondiale vit déferler des millions de soldats américains et, avec eux, s'imposa progressivement le style de vie américain et cela jusqu'à nos jours. 1945 : les États-Unis jouissent dans le monde d'un prestige inégalé. Ils ont gagné la guerre non seulement contre l'Allemagne nazie mais contre le Japon. Ils ont mis au point la bombe atomique et en possèdent seuls le secret. Ils proposent au monde un modèle de vie économique et un système social qui, s'ils ne font pas l'unanimité, intriguent et attirent la curiosité des Occidentaux. Le voyage aux U.S.A. est à la mode. On voit la plupart des intellectuels français s'y rendre et en rapporter des impressions contradictoires. Camus, Sartre et Simenon n'échappent pas cette attraction mais pour des motifs différents.

Quels sont ces voyageurs ? Nous nous situons en 1945-1946, Camus (né en 1913) a donc trente-trois ans. Peu connu encore comme romancier et dramaturge, il brille brusquement dans le ciel parisien le 24 août 1944, comme éditorialiste de *Combat* et ancien résistant. Proche pendant quelques mois, en 1936, du parti communiste en Algérie, il s'en est éloigné. Il prône un humanisme méditerranéen, fait d'équilibre et de respect de la personne humaine préférée à toutes les idéologies. Pourquoi se rend-il aux États-Unis en mars 1946 ? Tout simplement pour une série de conférences dans les Universités et les Instituts Français. Il est le jeune intellectuel français que l'on promène à l'étranger, certain que l'on est qu'il fera salle comble et qu'il représentera dignement la France éternelle, ses valeurs et son image.

Sartre (né en 1905), comme Camus, est l'intellectuel parisien à l'orée de sa gloire. Il est l'idole de Saint-Germain-des-Prés, l'incarnation d'une philosophie nouvelle, l'existentialisme. Mieux connu que Camus comme écrivain et philosophe, il vient de fonder une revue *Les temps modernes* dont l'influence ira croissant. Il se rend aux U.S.A. dès 1945 pour préparer un numéro spécial de cette revue consacré à divers aspects de la société américaine. Il faut remarquer ici que Sartre en 1946 n'est pas encore l'écrivain « engagé » qu'il sera plus tard, celui qui reviendra enthousiaste de Moscou et de La Havane. C'est-à-dire qu'il se rend aux U.S.A. sans prévention.

Simenon a débarqué à New York le 15 octobre 1945 avec l'intention d'y rester, mais lui-même ne sait combien de temps. Pourquoi quitte-t-il Paris où il revient en juin 1945 ? Il a passé la guerre en Vendée où, loin des tragédies de l'histoire, il a vécu en gentlemen farmer sans trop souffrir ni de la faim ni de restrictions à sa liberté. Il a écrit et, ce qui lui sera reproché, il a autorisé que certains de ses romans soient mis en film. Il ne reconnaît plus le Paris d'avant-guerre mais, surtout, Aragon colporte sur lui des bruits sans aucun fondement, à savoir que le père de Maigret a été collaborateur. Sans doute est-ce là une des raisons, jamais avouée, qui pousse Simenon à quitter la

France. Il y en a une autre : l'irrésistible nomadisme qui l'habite. Simenon est un instable pathologique qui, au bout d'un temps relativement court — en moyenne un an et quelques mois — ressent l'impérieux besoin de partir. Il y a beaucoup de départs dans l'œuvre et dans la vie de Simenon, aussi les U.S.A., ce pays d'immigrants en perpétuelle partance, devait-il l'attirer.

Simenon est à Montréal en octobre 1945 ; de novembre 1945 à septembre 1946, il réside à Sainte-Marie-du-lac-Masson. Brusquement il décide de partir vers le sud, vers la Floride où il s'installe, provisoirement, à Bradenton Beach. Jusqu'en 1950, il sera nomade, achetant des maisons, les aménageant et les quittant : il y aura Silver Spring, Tucson, Tumacacori (Arizona), Desert Sands, Carmel-by-the-Sea (Californie) et enfin Lakeville (Connecticut) où il vivra cinq ans, laps de temps le plus long si l'on excepte sa dernière résidence en Suisse.

En 1946, Simenon a quarante-trois ans. Le milieu littéraire parisien le considère comme un écrivain populaire même si des plumes autorisées, telles celles de Gide et de Mauriac, lui ont rendu hommage. Il est romancier mais aussi journaliste, lors de l'affaire Stavisky par exemple, et reporter. Il a déjà sillonné le monde et envoyé aux journaux de nombreux reportages¹. Il a plus « de métier » que Sartre et même que Camus qui, cependant, avant la guerre avait publié une série de reportages dans *Alger Républicain*. Les textes qui me serviront à comparer les trois écrivains sont les suivants. Pour Camus : *États-Unis mars à mai 1946*, publié dans *Journaux de voyage*² ; pour Sartre : *Individualisme et conformisme aux États-Unis, Ville d'Amérique, New York ville coloniale, Présentation*, textes repris dans *Situations*, III³ ; pour Simenon : *L'Amérique en auto* (1946) publié dans *À la recherche de l'homme nu*⁴.

Le statut de chacun de ces textes est différent. Simenon fait un vrai reportage pour *France-Soir*, tandis que Sartre écrit pour une revue d'un niveau intellectuel élevé. Quant à Camus, comme à son habitude, il prend des notes éparses où l'on trouve pêle-mêle des descriptions, des réflexions, des anecdotes cocasses ou des plans de romans. Comparer ces textes est quelque peu aléatoire. Ils transmettent toutefois une vision qu'il est intéressant de dégager et, en ce qui concerne Simenon, d'en montrer

¹ Inaccessibles au grand public, certains de ces textes ont été rassemblés jusqu'à présent en trois volumes : *À la découverte de la France*, « 10/18 », n° 1052 (1976), *À la recherche de l'homme nu*, « 10/18 », n° 1053 (1976), *À la rencontre des autres*, « 10/18 », n° 2055 (1989).

² A. CAMUS, *Journaux de voyages*, Paris, Gallimard, 1978, 149 pp.

³ Jean-Paul SARTRE, *Situations*, III, Paris, Gallimard, 1949, 311 p.

⁴ Le texte de Simenon est le plus long. Celui de Camus est le plus court.

l'originalité. D'emblée, chacun, sauf Camus, dit ce qu'il cherche. « Tout a été dit sur les États-Unis » nous avertit Sartre avant de chercher à cerner ce qu'il appelle l'américanisme, ce « monstrueux complexe de mythes, de valeurs, de recettes, de slogans, de chiffres et de rites » (p. 126). Simenon avertit le lecteur qu'il n'a pas l'intention « de porter des jugements, de développer des idées plus ou moins péremptoires sur l'Amérique ou sur les Américains » (p. 344). Ce qu'il veut c'est décrire dans le concret son voyage du Nord-Est jusqu'en Floride au jour le jour. Il faut que le lecteur ait l'impression d'être dans le pays décrit, parmi les gens et sache « comment est le vestibule, la cuisine, la salle à manger. Qu'est-ce que les gens mangent à leur déjeuner ? À quoi ressemble le tramway qui les conduit à leur travail ? Combien gagnent-ils... » (p. 344). En fait Simenon portera des jugements très souvent pertinents.

Le premier choc est celui de la ville de New York puisque la plupart des voyageurs y débarquent. Camus reçoit « le premier coup de New York. Au premier regard, hideuse ville inhumaine. Mais je sais qu'on change d'avis. Ce sont des détails qui me frappent : que les ramasseurs d'ordures portent des gants, que la circulation est disciplinée, sans interventions d'agents aux carrefours, etc. » (p. 29)

Dans le texte du moins, Camus ne changera guère d'avis et gardera vis-à-vis des États-Unis une certaine réserve. Sartre commence par dire : « Je savais bien que j'aimerais New York, mais je croyais pouvoir l'aimer tout de suite » (p. 113). Il faut, en effet, la regarder comme une ville américaine et non comme une ville européenne. La première est « une route nationale. Dès que vous mettez le pied sur l'une d'elles, vous comprenez qu'il faut qu'elle file jusqu'à Boston ou Chicago » (p. 121). La seconde « est ronde, d'abord encerclée de remparts, destinés non seulement à protéger les habitants contre l'invasion ennemie, mais aussi à leur dissimuler l'inexorable présence de la nature. Ces villes (européennes) sont, en outre, divisées en quartiers également ronds et fermés » (p. 114). Dans cette perspective, Sartre aime New York.

Les uns et les autres, qui viennent de villes mal éclairées, d'autant plus que la guerre est à peine terminée, sont éblouis par la débauche lumineuse de Broadway. Simenon : « Les lumières ? Nous n'en avons jamais connu de pareilles aux temps les plus lumineux des Grands Boulevards et Montmartre. Théâtres et cinéma se touchent, se chevauchent, des serpents de feu se meuvent jusqu'aux étages le plus élevés des gratte-ciel et en bas la foule coule, dense et joyeuse dans une phosphorescence multicolore... » (p. 311). L'ébahissement de Simenon est celui de l'enfant devant une vitrine illuminée. Camus : « Le soir, traversant Broadway en taxi, fatigué et fiévreux, je suis

littéralement abasourdi par la gloire lumineuse. Je sors de cinq ans de nuit et cette orgie de lumière violente me donne pour la première fois l'impression d'un nouveau continent [...] Je me couche malade du cœur autant que du corps » (pp. 29–30). Camus n'admire pas comme Simenon, il a plutôt l'impression d'être violenté et de toucher un aspect de la vie américaine au-delà du pittoresque : « Oui, il y a un tragique américain. C'est celui qui m'opprime depuis que je suis ici mais je ne sais pas encore de quoi il est fait » (p. 32). Camus reste artiste et moraliste tandis que Sartre a des préoccupations plus philosophiques. Au milieu du débordement lumineux, perdu dans la foule il se demande s'il est encore libre et il conclut : « Il a fallu que je m'y habitue, mais à présent que c'est chose faite, nulle part je ne me sens plus libre qu'au sein des foules new-yorkaises. Cette ville légère, éphémère, qui semble chaque matin, chaque soir, sous les rayons curieux du soleil, la simple juxtaposition de parallépipèdes rectangles, jamais n'opprime ni ne déprime » (p. 121). Quant au tragique — question que ne se pose pas Simenon — il apparaît à Sartre comme paradoxal. Après avoir décrit les grands mythes présents jusque dans les slogans, « *have a good time* », « *enjoy* », « *life is fun* », il constate « et puis il y a ces hommes qui sont poursuivis jusque dans la félicité la plus conformiste par un obscur malaise qui ne sait pas dire son nom, ces hommes qui sont tragiques par peur de l'être, par cette absence totale du tragique en eux et autour d'eux » (p. 127)⁵.

La découverte de l'« *american way of life* » par un Français en 1946 provoquait des réactions contradictoires allant de l'allergie la plus violente à l'enthousiasme naïf. Un effort d'imagination nous est nécessaire, en ces années quatre-vingt-dix, dans notre société de consommation, pour reconstituer la vie concrète d'un Parisien en 1945. Encore le Parisien était-il en avance d'une génération sur le provincial. D'où l'émerveillement devant des faits qui nous sont familiers. Simenon est l'écrivain-reporter qui nous donne le plus de détails concrets. Ce dont il s'étonne et qui le frappe d'abord c'est très exactement ces éléments du style de vie américain qui, au fil des ans, vont envahir la planète et contre lesquels certains se révoltent tandis que d'autres les accueillent comme un avenir. Simenon pose la question de nos rapports avec l'« *american way of life* ».

Qu'est-ce qui étonne Simenon ? Le nombre et le gabarit des voitures, la lenteur et la discipline de la circulation, l'essence soit super, soit ordinaire, le peu de poteaux indicateurs, la possibilité d'aller partout en avion, même

⁵ Sartre variera souvent dans ses opinions. Il est réaliste sur les U.S.A. mais, au total, il les aime et les admire. Il sera d'un autre avis vingt ans plus tard et se sentira très libre à Moscou et à La Havane. On se souvient aussi de la phrase : « La liberté d'expression est totale en URSS ».

privé. L'habitat et surtout les hôtels font l'objet de nombreuses descriptions. Il est épaté par les maisons de bois, les pelouses parfaites. À l'intérieur, il tombe en admiration devant les cuisines équipées où tout est automatique et électrifié. Son admiration est naïve : « Sous l'évier, une poubelle — émaillée blanche, elle aussi — à pédale, dont le couvercle s'ouvre lorsque vous posez le pied sur la pédale et qui se referme automatiquement » (p. 374). Pour l'alimentation, il observe la présence généralisée du coca-cola, des icecream et des hot-dogs ; tout est en bouteille, tout est enveloppé de cellophane. « À part cela, c'est parfait. Il n'y a pas besoin de cuisinière émérite. Le café ne se vend que moulu, dans de beaux bocaux de verre. Le pain se vend coupé en tranches bien égales dans du papier huilé. Le lait en bouteilles. Les spaghetti tout cuits, avec sauce, dans un flacon qui contient un petit sachet de fromage râpé. Tout est en boîte ou en bocaux, les soupes, les légumes, les viandes et il n'y a guère que les œufs à la coque, le steak ou le rôti que vous devez préparer vous-même si vous y tenez » (p. 370). On pourrait continuer l'énumération avec la chaîne de magasins self-service avec poussette, les machines à sous, les juke-boxes, les bureaux climatisés.

Simenon n'est pas pessimiste. Il trouve que dans ce style de vie, il y a « un grand effort vers la gaieté, la joie de vivre » (p. 375). Il prévoit qu'un style futur se crée. À une dame qui semble rejeter ce modernisme il répond : « Tout ce qu'a inventé, tout ce qu'a fabriqué l'Amérique, en bon ou en mauvais, depuis la chemise à col tenant jusqu'au film en couleur, est arrivé jusqu'à nous tôt ou tard. [...] Il faudra que le monde entier absorbe le meilleur et le pire, les soupes en comprimés, les poulets élevés aux rayons ultra-violet, les autos en verre incassable et les maisons bâties en huit jours à l'aide d'éléments standards » (p. 314). Il trouve que la nourriture est saine mais insipide et que, somme toute, par ce mode de vie la dignité et la liberté de la personne sont respectées aux États-Unis. Sa réflexion n'ira pas plus loin sur le sujet.

Camus ne semble pas impressionné par le style de vie américain. Il en parle à peine mais on perçoit de-ci de-là une réticence. « Magnifiques boutiques d'alimentation. De quoi faire crever toute l'Europe [...] Quant aux magasins de cravates, il faut les voir pour le croire. Tant de mauvais goût paraît à peine imaginable [...]. Odeur de New York — un parfum de fer et de ciment — le fer domine » (pp. 30-31). « Au coin de la 1^e Rue Est, petit bistro où un phonographe mécanique vociférant couvre toutes les conversations. Pour obtenir cinq minutes de silence, il faut mettre cinq cents » (p. 31). Cette dernière anecdote est typique de Camus.

Sartre quant à lui relève peu de détails concrets. « Nous aurons vu plus d'acier et d'aluminium que d'êtres humains » dit-il (p. 75). Il constate l'omni-

présence de la machine dans la vie quotidienne, du tire-bouchon mécanique au bar automatique en passant par le frigidaire, l'auto et tous les systèmes de contrôle automatique. Il n'a pas pour ces modes de vie, encore inconnus pour l'essentiel en France, l'admiration puérile de Simenon. En philosophe qu'il est dans l'âme il pose aussitôt quelques questions essentielles. Il se demande comment des immigrants originaires de pays aussi différents que la France et l'Ukraine sont rapidement absorbés et uniformisés. Ensuite, après avoir constaté cette uniformisation, ce conformisme de la vie matérielle et des comportements, il se demande quelle sont les chances de la liberté pour l'individu.

Le citoyen américain est soumis à une force d'organisation et d'américanisation intense : « Il est d'abord dépersonnalisé par un appel constant à sa raison, à son civisme, à sa liberté » (pp. 90-91). Et puis, il y a les ligues d'édification morale et d'éducation, les multiples groupements de citoyens grâce auxquels « il récupère soudain sa conscience de lui-même et son autonomie de personne » (p. 91). La personnalité se conquiert, elle est une fonction sociale ou l'affirmation de la réussite. Aussi dans cette perspective « l'argent n'est aux États-Unis que le signe nécessaire mais symbolique de la réussite » (p. 86).

Quant à l'avenir, Sartre, sur un plan concret, où il n'est pas très à l'aise, commet une curieuse erreur de prévision. Rêvant devant les gratte-ciel de Manhattan, il les voit comme témoins des années vingt, quelque peu délabrés : « Déjà, ils sont quelque peu négligés : demain, peut-être, on les démolira. En tout cas, il a fallu pour les construire une foi que nous n'avons plus » (p. 124). Le contraire se produira.

Simenon constate également l'omniprésence des associations dont il voit les adhérents en réunion, en particulier dans les hôtels. Comme pour le conformisme et l'individualisme Simenon ne fait aucune réflexion suivie sur l'importance éducative des associations. Ses descriptions sont réalistes et pittoresques. Camus, quant à lui, a trop peu vu la vie concrète américaine pour émettre un jugement sur ce sujet des rapports individualisme-conformisme.

New York s'est imposé avec violence aux trois écrivains. Mais New York n'est pas l'Amérique et les uns et les autres s'accordent pour voir dans la petite ville l'Amérique profonde. Simenon s'y trouve à l'aise parce qu'il constate l'égalité des conditions ainsi que l'hospitalité et la gentillesse. Chez Camus perce une légère ironie et même une certaine amertume : « Grande campagne propre et aérée avec les petites et grandes maisons à colonnes blanches et les grands arbres bien bâtis et les pelouses qui ne sont jamais séparées par des barrières [...] et où de beaux enfants et des adolescents souples rient à une vie remplie de bonnes choses et de crèmes riches.

La nature contribue ici au beau conte de fées américain. Un récit d'une enfance américaine et il cherche en vain ce que son cœur appelle. Il se résigne » (p. 44).

C'est Sartre qui va jeter sur les villes américaines le regard le plus aigu⁶. Il se livre à une dialectique du provisoire et du sédentaire, le premier est américain et le second européen. « J'ai compris qu'une ville américaine était, à l'origine, un campement dans le désert » (p. 94). « Detroit et Minneapolis, Knoxville, Memphis, sont nées provisoires et le sont restées » (p. 97). Les villes européennes sont installées pour durer. Leur passé se manifeste par des monuments tandis que le passé d'une ville américaine se manifeste par des « résidus ». « C'est un résidu le pont de bois qui, à Chicago, enjambe un canal à deux pas des gratte-ciel les plus hauts du monde » (p. 105). La ville américaine, dit Sartre, est « un tronçon de grand'route ». Par exemple Los Angeles lui donne l'impression d'un long ver de terre dont les segments s'ajoutent les uns aux autres tous semblables. Et Sartre de conclure sur ce qui fait sa constante interrogation lors du voyage : la liberté. « Mais ces villes légères [...] montrent l'autre face des États-Unis : leur liberté. Chacun est libre, mais de les fuir, de s'en aller dans le désert ou dans une autre ville. Les villes sont ouvertes sur le monde, ouvertes sur l'avenir » (p. 111).

Encore une fois et pour conclure, il faudrait mieux tenir compte de la configuration personnelle de chaque écrivain, du motif du voyage et du statut du texte. Quelques remarques générales s'imposent. Camus est le moins touché par l'Amérique⁷. Il reste quelque peu en dehors du sujet, préoccupé par ses états d'âme et par l'émotion esthétique. Le voyage aller et retour en bateau, la mer dont il est amoureux, le préoccupent plus que « le désert de fer et de béton » des villes. Il est vrai qu'il n'a vu que New York, Boston, Montréal et la campagne entre les villes. Il ne s'est trouvé à l'aise que dans la foule grouillante et dépenaillée de China Town et du Bowery. Ces quartiers ne lui rappelaient-ils pas son enfance de pauvre à Bab-el-Oued ?

Sartre observe quelques faits puis passe aussitôt aux perspectives philosophiques dont la principale est la liberté. Ce qui l'intéresse donc ce sont les hommes et la possibilité de vivre une vie libre et créatrice. Les mythes américains intriguent Sartre : « Celui du bonheur, celui de la liberté, celui de la maternité triomphante, il y a le réalisme, l'optimisme » (p. 127). Il y a les

⁶ Dans le texte *Villes d'Amérique* repris dans *Situations*, III, pp. 93-111, d'abord publié dans *Le Figaro* en 1945.

⁷ Il fait le voyage dans de mauvaises conditions : sur un cargo dans une cabine à quatre places. Il est fiévreux et une crise de phthisie s'annonce.

slogans envoûtants et faciles. Si Camus reste artiste, Sartre reste philosophe et moraliste.

Simenon est celui qui connaît le mieux les États-Unis. Tout d'abord, il fait l'effort d'apprendre plus ou moins correctement l'anglais. Ensuite il sillonne presque tout le territoire. Mais surtout, loin de toute théorie explicative, il livre le concret brut. Les hôtels, ou motels, les « cabines », les chalets loués, les chambres chez l'habitant, rien ne nous est épargné. Ce nomade — durant ce voyage, il ne sait où il va ni quand il s'arrêtera — est étrangement obsédé par l'étape et l'installation. Simenon est curieux de tout, d'une vitalité jamais fléchissante. Sur la vie américaine, il est d'un jugement positif et trouve que se crée là un style de vie exemplaire pour l'avenir. Il fréquente les bars des hôtels, les restaurants, parle avec les flâneurs et les planteurs. On reconnaît l'homme qui a su être parisien à Paris, paysan en Vendée, vedette à Cannes, marin en mer, cow-boy au Texas. Il est capable de vivre des vies multiples et ne regrette pas le passé et les lieux délaissés. Belle leçon d'optimisme. Enfin, il dit que ce qu'il aime le mieux, c'est l'Amérique des petites gens. Hommage aux habitants de Coronmeuse ? Certainement, car ce nomade a de profondes racines.

Bernard ALA VOINE

De Camus à Simenon : le héros et l'étrangeté

IL PEUT paraître audacieux, voire ridicule, de tenter un rapprochement entre un écrivain aussi bien considéré par les institutions littéraires qu'Albert Camus et le très populaire Georges Simenon ! Ce dernier est en effet régulièrement la cible de certains critiques ou universitaires, lorsqu'il n'est pas complètement ignoré.

Pourtant, en dépit de leurs registres différents, les deux auteurs ont, semble-t-il, quelques préoccupations communes, peut-être simplement parce qu'ils appartiennent à la même époque. André Gide est probablement le premier à avoir rapproché le romancier populaire et le philosophe à propos de la parution presque simultanée en 1942, de *L'Étranger* de Camus et de *La Veuve Couderc* de Simenon. À ce dernier, André Gide écrit ainsi ces lignes le 14 juillet 1945 :

« J'ai dévoré et dégusté tout à la fois *La Veuve Couderc* [...] Extraordinaires analogies de ce livre avec *L'Étranger* de Camus, dont on a tant parlé ; mais je trouve que votre livre va beaucoup plus loin, sans en avoir l'air, et comme sans le savoir, ce qui est le comble de l'art... »¹

La correspondance de Gide servira donc de point de départ à notre analyse, mais le rapprochement entre les deux auteurs dépassera largement le cadre des deux romans cités plus haut. En effet, Simenon n'est pas un théoricien et les thèmes qu'il développe sont particulièrement diffus à travers l'œuvre entière. En ce qui concerne Camus, c'est *L'Étranger* qui servira de base à cette comparaison, sans toutefois s'interdire d'utiliser des œuvres aussi capitales que *La Chute*, *Le Malentendu* ou *Le Mythe de Sisyphe*...

Pourquoi l'étrangeté des héros simenoniens ? Dans le vaste ensemble que constituent les romans de Simenon, il est toujours difficile de trouver

¹ Francis LACASSIN et Gilbert SIGAUX, *Simenon*, Plon, 1973, p. 430.

un fil conducteur ou un thème général. La notion d'étrangeté ne portera donc que sur un fragment de l'œuvre, c'est-à-dire sept romans qu'il a fallu isoler, tâche aussi difficile qu'arbitraire !

Revenons à Camus pour définir le terme d'étrangeté qui prête — volontairement — à confusion : à la fois étrange aux yeux des autres et étranger au monde. Meursault dans *L'Étranger* sera notre référence principale. Étrangeté que Camus évoque dans un passage célèbre du *Mythe de Sisyphe* :

« Un degré plus bas et voici l'étrangeté : s'apercevoir que le monde est "épais", entrevoir à quel point une pierre est étrangère, nous est irréductible, avec quelle intensité la nature, un paysage peut nous nier... »²

Le héros simenonien, lui aussi sensible à cette épaisseur, cette opacité du monde, affronte toujours une crise qui évoluera selon un nombre assez restreint d'issues. Francis Lacassin avait développé le thème de la fugue initiatique dans le livre qu'il avait signé avec Gilbert Sigaux³, tandis que Jacques Dubois avait bien montré l'importance du thème de la déviance à travers six romans de Simenon⁴.

La fugue ou la fuite, la déviance sont des réponses aux situations de crise vécues par le héros. L'étrangeté est à la fois une autre réponse, et l'expression d'une même angoisse. Le schéma que nous proposons est emprunté très librement à Camus, notamment à *L'Étranger* et comporte quatre étapes :

- 1) le héros est victime de la solitude et souvent de l'incompréhension ;
- 2) à la faveur d'un événement, le héros est confronté à une crise, qui est le plus souvent un meurtre ;
- 3) après la crise, le héros a conquis une sorte de lucidité qui s'exprime fréquemment par un bilan ;
- 4) enfin, à cause de la crise et de la rupture qui s'en suit, le héros prend conscience de son étrangeté au monde.

À partir de ce schéma un peu théorique, nous ne constaterons pas son illustration parfaite dans chacun des titres que nous avons sélectionnés. En effet, même s'il est fréquent qu'un même thème psychologique se retrouve dans plusieurs romans de Simenon, on observera plutôt une série de variations à partir de ce canevas.

Autrement dit, certains titres insisteront plus sur une étape particulière de cette descente vers l'étrangeté, ou encore l'ordre des étapes pourra être

² Albert CAMUS, *Le Mythe de Sisyphe*, Coll. « Idées », NRF, 1964, p. 28.

³ Francis LACASSIN et Gilbert SIGAUX, *op. cit.*, pp. 157 et *sqq.*

⁴ Jacques DUBOIS, « Simenon et la déviance », in *Littérature*, n° 1, fév. 1971, pp. 62-73.

perturbé. Néanmoins, nous avons tenté d'isoler les romans suivants qui correspondent globalement ou partiellement au schéma proposé, et ont été publiés de 1942 à 1964 :

- *La Veuve Couderc* (1940/1942),
- *Lettre à mon juge* (1946/1947),
- *La Neige était sale* (1948/1948),
- *Le Temps d'Anaïs* (1950/1951),
- *Le Petit Homme d'Arkhangelsk* (1956/1957),
- *Les Anneaux de Bicêtre* (1962/1963),
- *L'Homme au petit chien* (1963/1964).

1.- La solitude et l'incompréhension.

PARCE QU'IL est placé dans la quotidienneté la plus médiocre, celle du petit employé, parce qu'il est tragiquement seul avant même la mort de sa mère, Meursault est un personnage proche des héros de Simenon. Jean Passerat-Monnoyeur, dans *La Veuve Couderc*, fut abandonné à lui-même après la mort de sa mère. Une première fois, il s'est précipité dans le crime par dégoût de la vie, comme dans une sorte de suicide. À sa sortie de prison, plusieurs années après, le jeune homme est tout aussi solitaire :

« Il marchait. Il était seul... »

Les premières lignes du roman insistent déjà sur la solitude angoissante du héros, condamné à être un « étranger » dès son arrivée au village :

« Vous êtes étranger, je parie ! J'aurais juré que vous étiez étranger... »⁵

Le héros de *Lettre à mon juge*, le Docteur Charles Alavoine, ne souffre pas autant de la solitude, mais il a perdu son père lorsqu'il avait neuf ans. Il vit pendant de longues années en la seule compagnie de sa mère. Après ses études de médecine, il épouse tardivement Jeanne, semble trouver un équilibre, mais le destin s'acharne contre lui et au bout de quatre ans, sa femme meurt en mettant au monde leur fille.

Si Charles Alavoine n'est pas solitaire au sens exact du mot, il ne réussit jamais néanmoins à combler le vide de l'incompréhension, ni avec Jeanne, ni avec Armande sa seconde épouse :

⁵ Georges SIMENON, *La Veuve Couderc*, Folio, 1976, pp. 9 et 20.

« La vérité, voyez-vous, c'est que je ne la connaissais pas, que je ne l'ai jamais connue. Elle faisait partie du décor de ma vie [...] De loin, cela me paraît terrible. Parce que je n'ai jamais essayé de savoir ce qu'elle pensait, de savoir qui elle était réellement... »⁶

Incommunicabilité, incompréhension ou solitude? Le médecin ne sait pas exactement définir cette distance qui le séparait de ses proches (la mère, l'épouse, la fille). Ce qui semble certain en revanche, c'est le traumatisme et le manque causés par la mort du père :

« Je n'ai pas pleuré mon juge. Je n'ai pas pleuré, mais il m'a semblé que je n'avais plus de sang dans les veines » (p. 34).

Même pudeur ou distance, quand Charles Alavoine parle de Jeanne :

« Excusez-moi, mon juge, si je parle d'elle avec ce qui pourrait passer pour de la désinvolture... » (p. 39)

ou encore lorsqu'il est confronté avec sa mère, au procès :

« On m'a reproché de n'avoir pas versé une larme en cette circonstance, on a parlé de mon insensibilité... » (p. 23)

Troublante analogie avec l'indifférence, ou même le cynisme que les juges reprochent tant à Meursault après la mort de sa mère, dans *L'Étranger*!

L'absence du père provoque une déchirure analogue chez Frank Friedmaier, le héros de *La Neige était sale* : fils d'une tenancière de maison close et d'un père inconnu, le jeune homme évolue entre la mère et les « filles » de l'établissement. Les étreintes faciles qui sont à sa portée ne feront que renforcer sa solitude, et c'est finalement en prison, après le meurtre, qu'il découvrira — trop tard — la vie qu'il aurait pu mener avec Sissy et son père :

« Il aurait voulu être le fils de Holst, il voudrait être le fils de Holst. Il serait si heureux et cela le déchargerait d'un terrible poids — de prononcer le mot "père" »⁷.

Dans *Le Temps d'Anaïs*, Albert Bauche souffre également du traumatisme de la mort du père, et son avocat ne manque pas de le laisser s'exprimer sur ce point sensible :

« Mon père était le meilleur homme de la terre [...] C'était un honnête homme, n'est-ce pas? »⁸

Albert Bauche connaîtra aussi la séparation brutale avec une cellule familiale réduite (la mère et la sœur) pour trouver du travail :

⁶ Georges SIMENON, *Lettre à mon juge*, Presses de la Cité, 1965, p. 39.

⁷ Georges SIMENON, *La Neige était sale*, Presses de la Cité, 1965, p. 247.

⁸ Georges SIMENON, *Le Temps d'Anaïs*, Presses de la Cité, 1972, p. 106.

« Il était seul, avec l'amer sentiment d'une injustice commise à son égard, volontairement, méchamment... » (p. 111)

Pour rompre la solitude, comme Frank Friedmaier, il n'aura d'autre solution que les prostituées du quartier, avant de trouver un fragile et éphémère équilibre avec Fernande qui le trahira rapidement.

La solitude du héros est encore plus dramatique lorsque celui-ci est étranger. C'est le cas de Jonas Milk, *Le Petit Homme d'Arkhangelsk*, qui réalise vraiment sa situation lorsque sa femme Gina le quitte en laissant croire à un meurtre :

« Il se rendait compte enfin qu'il était un étranger, un juif, un solitaire, un homme venu de l'autre bout du monde pour s'incruster comme un parasite dans la chair du Vieux-Marché... »⁹

ou encore :

« Il se trouvait si seul, si désemparé... » (p. 124)

et surtout :

« Il retrouva le vide de sa solitude... » (p. 81)

Jonas Milk dont le père, puis la mère ont disparu en Russie, est malade de solitude. Gina lui procure tardivement une compagnie, mais son départ apporte un coup fatal : Jonas ne pourra supporter la double épreuve de la solitude :

- il est abandonné par sa femme
- et, de ce fait, abandonné par les habitants du quartier qui font ressurgir sa différence : juif et étranger, Jonas Milk est définitivement rejeté.

Dans *Les Anneaux de Bicêtre*, René Maugras, directeur d'un journal parisien et habitué des réceptions mondaines, découvre la solitude sur son lit d'hôpital. La crise — sous forme d'attaque d'hémiplégie — a précédé ici la solitude qui ne peut donc être considérée comme un facteur déclenchant. Immobilisé dans sa chambre de l'hôpital Bicêtre, Maugras nous fait penser à un prisonnier, Meursault en l'occurrence dans *L'Étranger* :

« Il a hâte que Mademoiselle Blanne revienne car, de se sentir seul [...] il est soudain pris de panique... »¹⁰

Et plus loin :

« Sa première sensation est une sensation d'angoisse, car il se croit seul dans la chambre [...] Ce qui lui donne à penser qu'il est seul... » (p. 39)

⁹ Georges SIMENON, *Le Petit Homme d'Arkhangelsk*, Presses de la Cité, 1967, p. 159.

¹⁰ Georges SIMENON, *Les Anneaux de Bicêtre*, Presses de la cité, 1963; p. 36.

René Maugras s'habitueira pourtant à cette nouvelle vie, mais souffrira plus encore de l'incompréhension, d'autant qu'il est aphasique lorsqu'il sort du coma : l'impossibilité de communiquer, notamment au début du roman, atteint alors un seuil difficilement supportable.

Solitude enfin de Félix Allard, le héros de *L'Homme au petit chien*, qui avoue au début du roman :

«J'aurais écrit de toute façon, mais avant ce dernier dimanche, je n'envisageais qu'une lettre, peut-être assez longue, adressée à personne, puisque je n'ai personne à qui l'envoyer...»¹¹

Le thème de l'incommunicabilité vient renforcer, dans ces derniers exemples, celui de la solitude de l'individu en rupture avec sa famille ou la société : thème récurrent qui précède très souvent la crise — sauf dans *Les Anneaux de Bicêtre* où l'ordre des séquences est en somme inversé.

2.— La crise.

LES HÉROS de Simenon vivent toujours une crise, « ce caillou sur lequel ils trébuchent », comme le dit si bien le romancier dans un entretien en 1979, crise qui est souvent l'aboutissement d'un long cheminement, même si le destin précipite les événements¹².

Perpétré dans quatre cas sur sept, le meurtre est l'expression la plus violente de la crise (dans les quatre premiers romans de notre corpus). Dans les trois derniers exemples, la crise prend une autre forme, mais n'en reste pas moins tragique :

- La fugue de l'épouse Gina aboutit à une accusation de meurtre à l'encontre du héros, et son suicide à la fin du roman : c'est la seconde crise — à caractère définitif — dans *Le Petit Homme d'Arkhangelsk*.
- La crise vécue par Maugras dans *Les Anneaux de Bicêtre* est particulière puisqu'il s'agit d'une attaque d'hémiplégie, qu'il pressentait cependant inconsciemment :

«Depuis longtemps [...] il s'attendait à une catastrophe, et les derniers mois, il la sentait si imminente qu'il s'impatiait de ne pas la voir arriver...»¹³

¹¹ Georges SIMENON, *L'Homme au petit chien*, Presses de la Cité, 1966, p. 10.

¹² Bernard ALAVOINE, « Entretiens avec Georges Simenon », in *Cahiers G. Simenon*, n° 3, Les Amis de G. Simenon, Bruxelles, 1989, pp. 21 et *sqq.*

¹³ Georges SIMENON, *Les Anneaux de Bicêtre*, Presses de la Cité, 1966, p. 30.

— L'accident de Félix Allard, le héros de *L'Homme au petit chien* ressemble étrangement à un suicide.

Revenons donc aux quatre premiers romans qui s'apparentent plus au schéma de *L'Étranger* de Camus. Le crime commis par Jean Passerat-Monnoyeur dans *La Veuve Couderc* pourra paraître prémédité aux yeux de la justice, alors que ce dernier est plutôt victime d'une malheureuse coïncidence, comme Meursault dans *L'Étranger*. On retrouve ici un autre point commun avec Camus — qu'il serait trop long de développer aujourd'hui — avec le thème de la culpabilité.

Dans *La Veuve Couderc* donc, Jean est plutôt le jouet d'un tragique concours de circonstances : la jalousie de Tati, le poids du passé qu'il avait pensé pouvoir oublier sont trop forts. L'orage et la chaleur moite sont ici les facteurs déclenchants de la crise, comme le soleil pour Meursault dans *L'Étranger*. On peut rapprocher la soumission au soleil qui devient destin, pour reprendre les termes de Roland Barthes¹⁴, avec le poids des conditions atmosphériques — ici le temps orageux — sur le comportement de l'individu. Citons à ce propos Georges Simenon lors d'un entretien en 1979 :

« Il est évident que nous ne réagissons pas de la même manière un jour d'hiver où nous sommes au coin du feu qu'un jour d'été lourd, orageux, où tout le monde se sent crispé, plus ou moins abattu... C'est ce qui fait d'ailleurs que dans les moments chauds de l'année, il y a le plus de suicides... Alors j'attache beaucoup d'importance à la moindre question atmosphérique... »¹⁵

Effectivement, l'orage joue quasiment le même rôle que le soleil dans *L'Étranger*, en accentuant sa pression sur le héros dans les pages qui précèdent la crise :

« Dès ce jour-là, on ne fut plus quarante-huit heures sans orage... »
 « L'orage qui roulait toujours n'avait pas rafraîchi l'air... »
 « Ils étaient couchés, dans la maison de la briqueterie. Il devait y faire chaud... »¹⁶

Et la pluie libératrice ne viendra qu'après le crime, comme pour montrer la fin d'une domination.

La crise que traverse Charles Alavoine dans *Lettre à mon juge* « couve » depuis longtemps : comme Jean, le médecin n'arrive pas à chasser les « fantômes » qui le hantent depuis des années :

¹⁴ Roland BARTHES, « L'Étranger, roman solaire », in *Les critiques de notre temps et Camus*, présenté par Jacqueline Lévi-Valensi, Garnier, 1970, p. 63.

¹⁵ Bernard ALAVOINE, « Entretiens avec Georges Simenon ».

¹⁶ Georges SIMENON, *La Veuve Couderc*, Folio, 1976, pp. 201, 206, 209.

« C'est venu si insensiblement qu'à un an, deux ans près, je le répète, il m'est impossible de situer le début du malaise... »¹⁷

L'influence du temps n'est pas aussi nette que dans *La Veuve Couderc*, mais le narrateur (Charles Alavoine) se pose néanmoins la question :

« C'était le 3 septembre, un dimanche [...] Il faisait un temps mou, vous vous souvenez? Ce n'était pas l'été et ce n'était pas encore l'hiver. Pendant plusieurs jours le ciel a été gris, d'un gris terne et lumineux qui m'a toujours attristé... » (p. 178)

et un peu plus loin il s'interroge :

« Est-ce que la couleur du ciel y était pour quelque chose? » (p. 180)

Le crime annoncé par un état de malaise de plus en plus pesant est-il vraiment provoqué par la grisaille et la mollesse du temps? On ne peut l'affirmer, mais la présence de ces notations « atmosphériques » est assez troublante.

Les mobiles de Frank Friedmaier dans *La Neige était sale* sont tout aussi obscurs. De même que les jurés de Meursault n'ont pas compris pourquoi il avait tiré sur l'Arabe de la plage, l'officier qui interroge Frank ne comprendra jamais :

« C'est venu tout seul. On dirait qu'un moment arrive où il est à la fois indispensable et naturel de prendre une décision qui, en réalité, est déjà prise depuis longtemps... »¹⁸

L'association de l'arme (un couteau) et de la victime potentielle (le gros sous-officier, déjà cramoisi) semble être ici le facteur déclenchant (comme le revolver et l'Arabe dans *L'Étranger*). Le héros simenonien refuse la préméditation (« Cela n'a pas été prémédité », affirme Frank) au même titre que Meursault, et devra affronter l'incompréhension des hommes.

Le meurtre commis par Albert Bauche dans *Le Temps d'Anaïs* est plus classique, en apparence seulement, puisqu'il peut apparaître comme un crime passionnel (ce sera d'ailleurs l'argument proposé par son avocat). En réalité, le poids de la solitude, les « fantômes » du passé avec le souvenir de la troublante Anaïs, et l'humiliation d'être considéré comme « un prétentieux imbécile » par son rival, seront les vrais mobiles de ce crime qui suscitera l'incompréhension du commissaire, puis de sa femme :

¹⁷ Georges SIMENON, *Lettre à mon juge*, Presses de la Cité, 1965, p. 75.

¹⁸ Georges SIMENON, *La Neige était sale*, Presses de la Cité, 1965, p. 9.

«Je sais que tu ne peux pas comprendre... Personne ne peut comprendre...»¹⁹

Incompréhension également de l'avocat, puis du juge qui demandera un examen psychiatrique. L'acharnement de Bauche sur sa victime (revolver, 22 coups de tisonnier) fait penser encore aux quatre coups de feu tirés par Meursault après la balle meurtrière.

La thèse de l'acte semi-conscient ou semi-accidentel s'effondre rapidement devant un jury. L'étrangeté du crime (au sens d'étrange, cette fois) aux yeux de la société en général, annonce déjà l'étrangeté du héros (au sens d'étranger).

3.- Lucidité et bilan.

LE RÉVEIL lucide après des années de torpeur ou d'aveuglement, est souvent le point de départ de la crise. D'où ces innombrables héros simenoniens qui choisiront la fuite ou la déviance, en réaction contre une société hyperconformiste.

Dans les sept romans choisis, le schéma est un peu différent : on peut dire que la lucidité chemine lentement (donc avant la crise) mais n'éclate véritablement qu'après celle-ci. Dans *La Veuve Couderc*, Jean ne connaît la lucidité que quelques secondes avant le geste fatal :

«Il était lucide, parfaitement lucide»²⁰

avant de faire un rapide bilan, sous forme d'un flash-back :

«Il marchait sur la grand-route. Il levait le bras au passage d'une auto... Tant pis!...»
(p. 214)

Le thème de la lucidité, renforcé par le bilan, est particulièrement récurrent dans *Lettre à mon juge*, par la forme même de l'ouvrage. Il faudrait citer des pages entières du roman pour rendre cette tentative désespérée de lucidité. Relevons simplement :

«C'était comme si ma vue était devenue trop nette [...] Et j'étais tout seul à voir le monde ainsi, tout seul à m'agiter dans un univers ignorant de ce qui m'arrivait.

En somme, pendant des années et des années, j'avais vécu sans m'en apercevoir. J'avais fait scrupuleusement, de mon mieux, tout ce qu'on m'avait dit de faire. Sans chercher à en connaître la raison. Sans chercher à comprendre...»²¹

¹⁹ Georges SIMENON, *Le Temps d'Anaïs*, Presses de la Cité, 1972, p. 95.

²⁰ Georges SIMENON, *La Veuve Couderc*, Folio, 1976, p. 210.

²¹ Georges SIMENON, *Lettre à mon juge*, Presses de la Cité, 1965, p. 74.

La prise de conscience de Clarence, le « juge-pénitent » de Camus dans *La Chute*, peut être rapprochée de la démarche du médecin assassin par la forme même — le bilan-confession — mais aussi par l'ambiguïté des thèmes : où commence la confession, où commence l'accusation ? Quoi qu'il en soit, le désir de vérité et de lucidité semble être commun aux héros de Simenon et de Camus.

Mais la lucidité de Charles Alavoine, omniprésente dans ce texte rédigé à la première personne, n'éclatera véritablement qu'à la fin du récit :

«Aujourd'hui, je crois que je suis assez *lucide* pour répondre»
(p. 173)

ou encore :

«Je n'avais pas encore atteint cet état qui n'est pas tout à fait la veille sans être le sommeil et où on jouit parfois d'une *lucidité* effrayante»
(p. 171)

Dans *La Neige était sale*, la lucidité s'accompagne d'une sorte de rédemption à la Dostoïevski (on a souvent comparé ce roman à *Crime et Châtiment*), de sorte qu'elle reste plutôt implicite. Avant de mourir, Frank fera un rapide bilan de sa courte existence :

«J'ai commis le plus grand crime du monde, mais celui-là ne vous regarde pas [...] Je suis une crapule»²²

La lucidité d'Albert Bauche, dans *Le Temps d'Anaïs*, peut être sujette à caution en raison des troubles psychiatriques que cet homme révèle. Cependant, le rapport privilégié qui s'installe entre le criminel et le médecin montre bien la soif de lucidité du héros et son désir de comprendre :

«Je ne suis pas vraiment fou, n'est-ce pas ? Pas dans le sens qu'ils entendent ?»²³

C'est encore la lucidité poussée à l'extrême qui va décider Jonas Milk à se suicider dans *Le Petit Homme d'Arkhangel'sk* :

«On ne l'avait pas compris, ou il n'avait pas compris les autres [...] Il eut un instant l'envie de s'expliquer dans une lettre, mais c'était une dernière vanité dont il eut honte et y renonça»²⁴

²² Georges SIMENON, *La Neige était sale*, Presses de la Cité, 1965, p. 250.

²³ Georges SIMENON, *Le Temps d'Anaïs*, Presses de la Cité, 1972, p. 215.

²⁴ Georges SIMENON, *Le Petit Homme d'Arkhangel'sk*, Presses de la Cité, 1967, p. 170.

Le héros est lucide mais refuse ici le bilan que constitue la lettre. Il s'oppose ainsi à Charles Alavoine qui poussera la vanité suffisamment loin pour s'adresser directement au juge. La modestie de Jonas fait qu'il n'évoque la lettre — ce bilan institutionnalisé — qu'un seul instant.

Bilan mental et quête de la lucidité représentent aussi les principales préoccupations de René Maugras dans *Les Anneaux de Bicêtre*. La maladie le met en face de lui-même, et il profitera de cette épreuve pour découvrir sa véritable personnalité : le personnage qu'il s'est construit et auquel il est resté étranger :

« Il est lucide, et même semble-t-il, d'une lucidité plus aiguë que dans la vie ordinaire... »²⁵

Enfin, le cahier d'écolier de Félix Allard (*L'Homme au petit chien*) constitue l'ultime bilan de ce héros désespéré : c'est toute une vie qui est remise en question dans ce journal intime. Et finalement, la justice des hommes et le problème de la culpabilité ont moins d'importance que le désir de comprendre. Le bilan aide donc le héros à parvenir à la lucidité — à défaut de la sérénité — et le fait d'écrire sa vie, ou une partie de sa vie, semble l'avoir un peu apaisé.

4.- Étrangeté au monde.

L'ÉTRANGETÉ est une notion capitale de notre siècle : c'est Camus qui lui a donné ses lettres de noblesse : avec *Le Mythe de Sisyphe* sur un plan plus théorique, mais surtout avec *L'Étranger*, l'homme moderne, délaissé, écrasé ou exilé a trouvé avec Camus son véritable avocat.

Jacques Dubois, dans sa notice sur Simenon du *Dictionnaire des littératures de langue française*²⁶, remarque notamment que de « nombreux étrangers à la Camus peuplent l'œuvre », tandis que Gide rapprochait *L'Étranger* de *La Veuve Couderc*. Ces deux romans ont été écrits en 1940 et publiés simultanément en 1942, ce qui exclut toute influence mutuelle. Cette similitude troublante de thèmes initiaux est née d'une même préoccupation : impossibilité de comprendre ou de justifier un monde absurde, les autres ou soi-même.

Il n'est pas question, bien sûr, de mettre Simenon sur le même plan que Camus : il s'agit plutôt de montrer l'importance du thème de l'étrangeté chez

²⁵ Georges SIMENON, *Les Anneaux de Bicêtre*, Presses de la Cité, 1963, p. 28.

²⁶ BEAUMARCHAIS, COUTY, REY, *Dictionnaire des littératures de langue française*, Bordas, p. 2176.

un auteur populaire qui refuse toute étiquette « intellectuelle ». Comme le disait Gide, Simenon va loin « sans en avoir l'air » dans son observation de l'individu en crise.

Dans les sept romans que nous avons choisis, l'étrangeté est le plus souvent l'aboutissement d'un cheminement complexe dont l'origine réside dans la solitude. De la solitude à l'étrangeté, il y a donc un pas, qu'il est douloureux de franchir. Cette conscience de « l'épaisseur » du monde (pour reprendre le mot de Camus) est fréquente chez le héros simenonien.

Ainsi dans *La Veuve Couderc*, Jean réalise après le meurtre de Tati, que ce monde ne pourra plus rien lui apporter : il ne cherchera pas à fuir, ni à mentir, même à se justifier. L'ivresse momentanée qu'il choisit, puis le sommeil, enfin le réveil par les gendarmes, montrent bien l'indifférence de l'homme qui a pris ses distances avec le monde. Même s'il ne se révolte pas comme Meursault, Jean est donc un étranger, de la même façon que Charles Alavoine, dans *Lettre à mon juge*, qui prend conscience de son étrangeté à la ville tout d'abord, puis à sa famille :

« Il y a eu un moment, tout simplement, où j'ai commencé à regarder autour de moi avec d'autres yeux et j'ai vu une ville qui me semblait *étrangère*, une jolie ville, bien nette, bien claire [...] J'ai commencé à regarder ma maison et je me suis demandé pourquoi c'était ma maison, quel rapport ces pièces, ce jardin, cette grille ornée d'une plaque de cuivre qui portait mon nom avaient avec moi.

J'ai regardé Armande et j'ai dû me répéter qu'elle était ma femme. Pourquoi ?

Et ces deux fillettes qui m'appelaient papa [...]

Qu'est-ce que je faisais là, dans une petite ville paisible, dans une maison jolie et confortable, parmi les gens qui me souriaient et qui me serraient familièrement la main ? »²⁷

Même sentiment pour Frank Friedmaier qui ne craint pas d'affronter ses bourreaux : condamné à mort, il attend son exécution comme une sorte de délivrance :

« Vous avez la possibilité de me promettre la vie : je n'en veux pas. Je désire mourir, le plus tôt possible, de la façon qu'il vous plaira de décider »²⁸

²⁷ Georges SIMENON, *Lettre à mon juge*, Presses de la Cité, 1965, p. 74.

²⁸ Georges SIMENON, *La Neige était sale*, Presses de la Cité, 1965, p. 250.

Pas de révolte certes, mais cette « indifférence au monde » qui donne à Frank une certaine parenté avec le héros camusien. L'étrangeté de Bauche dans *Le Temps d'Anaïs* est finalement assez proche de celle de Meursault en prison : comme ce dernier, qui au fil des débats et interrogatoires se sent de moins en moins concerné, Albert Bauche, sans refuser vraiment l'aide de son avocat, ne fait rien pour l'aider :

« Bauche avait simplement abandonné la partie. Tout au moins en ce qui le concernait. Il avait cessé de s'intéresser à ce qui se passait... »²⁹

Et plus loin, il avoue en parlant de sa mère :

« Il comprit, sans en démêler le pourquoi, qu'elle lui était devenue étrangère, qu'elle l'avait peut-être toujours été... » (p. 153)

Après ces quatre étrangers — criminels comme Meursault —, il faut accorder une place un peu différente aux trois derniers héros.

Jonas Milk en effet n'est pas un criminel, mais accusé à tort d'avoir tué Gina : il est pourtant étranger à double titre. Comme Monsieur Hire (*Les Fiançailles de M. Hire*), il est juif, d'origine russe et doit assumer le premier handicap de l'émigré : les efforts qu'il avait faits pour s'intégrer dans le quartier populaire où il vit à Paris s'effondrent dès que le soupçon se porte sur lui. Son statut officiel d'étranger va ici coïncider avec cette étrangeté au monde qui le mènera au suicide :

« Ce fut sans doute ici que Jonas se rendit le mieux compte du vide qui venait de se produire dans sa vie. Pendant des années, le restaurant de Pépito avait été pour lui un second foyer. Or, voilà qu'il s'y sentait étranger... »³⁰

et plus loin :

« Il ne perdait pas de vue qu'il était étranger, un enfant d'une autre race, né dans le lointain Arkhangelsk, que le hasard des guerres et des révolutions avait transplanté dans une petite ville du Berry... » (p. 121)

L'étrangeté momentanée de René Maugras, due à son hémiplegie, sert de révélateur à une étrangeté plus profonde à laquelle nous avons fait allusion plus haut. L'aphasie, l'immobilisation contrainte permettent la réminiscence de souvenirs particulièrement explicites :

²⁹ Georges SIMENON, *Le Temps d'Anaïs*, Presses de la Cité, 1972, p. 124.

³⁰ Georges SIMENON, *Le Petit Homme d'Arkhangelsk*, Presses de la Cité, 1967, p. 514.

« Un monde sans signification l'entourait, dont il lui semblait qu'il ne faisait plus partie, qu'il n'avait peut-être jamais fait partie. Il l'observait, non plus du dedans, mais du dehors en *étranger*... »³¹

Étranger au monde lorsqu'il était enfant, René Maugras réalise pleinement qu'il est aussi étranger à lui-même, tout au moins au personnage qu'il s'est construit dans la presse parisienne.

La solitude totale, l'immense besoin de lucidité, la conscience de l'étrangeté enfin seront les thèmes essentiels de ce roman sans crime qui laisse filtrer un peu d'espoir : même si le contact avec la société semble compromis, on peut espérer que sa femme le comprendra mieux après cette épreuve.

À travers ces sept romans qui reflètent un peu plus de vingt ans de production littéraire (de 1940 à 1963), nous avons vu comment le héros simenonien traverse les étapes de la solitude, de la crise, de la lucidité pour se réfugier enfin dans une sorte d'étrangeté.

Il ne s'agit pas d'un procédé immuable, mais plutôt de variations sur des thèmes obsessionnels chez Simenon : ce dernier — on le sait — raconte à la fois toujours la même histoire et toujours une histoire différente. Ce paradoxe n'est qu'apparent, puisque c'est l'homme, à la fois unique et universel, qui est à l'origine de chaque roman.

Il est donc difficile — voire utopique — de proposer un schéma thématique de fonctionnement du roman simenonien. Néanmoins cette tentative pour isoler quelques thèmes majeurs a permis — semble-t-il — de montrer des convergences avec le courant existentialiste. On a parfois cité Kafka ou Sartre pour qualifier le malaise du héros de Simenon. L'analogie avec Camus nous paraît plus évidente, ce qui fera probablement « grincer quelques dents » chez « les délicats », comme Gide les appelait.

Pour s'en convaincre, nous retrouverons une dernière fois Félix Allard, le héros de *L'Homme au petit chien*, par le biais de son journal composé de deux cahiers. Pêle-mêle, la solitude angoissante de l'homme, la lucidité exprimée par un bilan écrit, l'étrangeté enfin, se croisent et se rejoignent. Lorsqu'il était encore enfant, Félix Allard hésitait entre l'indifférence et l'étrangeté :

« Je me demande si c'était, si c'est encore de ma part de l'indifférence, ou bien si, dès mon enfance je regardais tout ce monde sans m'en sentir *solidaire*. Je ne m'en sentais pas *étranger* non plus... »³²

³¹ Georges SIMENON, *Les Anneaux de Bécêtre*, Presses de la Cité, 1963, p. 73.

³² Georges SIMENON, *L'Homme au petit chien*, Presses de la Cité, 1966, p. 92.

En revanche, devenu adulte, il déclare :

«J'ai découvert alors à quel point j'étais devenu un étranger»
(p. 30)

À la fin, après le crime, Allard n'est plus un homme comme les autres, moins à cause des remords que du regard des autres :

«Je restais en dehors. Tout cela était extérieur à moi et ne me concernait pas [...] J'étais aussi vide qu'une page blanche, indifférent à tout...»
(p. 74)

et surtout :

«J'étais un *étranger* [...] Celui qui a tué n'est plus un semblable. C'est un peu comme s'il cessait d'être tout à fait un homme...»
(p. 173)

Felix Allard ressemble assez à Meursault, même s'il a eu la chance, lui, d'échapper à la peine capitale. Le héros simenonien vit ainsi dans une sorte de torpeur, une étrange indifférence : il représente l'homme aux prises avec son destin. Dès lors, les situations les plus variables vont être liées à cet état : le suicide, les attitudes d'évasion — la fuite ou la fugue —, la révolte ou même un vague sentiment de l'absurde qu'on peut lire en filigrane.

La notion d'étrangeté que nous avons tenté de montrer est ambiguë : elle évoque — rappelons-le — aussi bien un statut officiel, une sorte d'indifférence au monde, et plus grave encore la sensation confuse d'être étranger à soi-même. Avec les réserves qui s'imposent, tant dans le choix des romans que dans le schéma proposé, il est tentant de rapprocher Simenon et Camus³³. Un monde d'étrangers — au sens large du terme — peuple bien les œuvres du romancier populaire, reflet probable des inquiétudes des hommes du vingtième siècle.

³³ Il eût été intéressant de prolonger la présente étude avec quelques «Maigret». Mais le cadre limité de cette communication ne le permettait pas : le thème de l'étrangeté dans le cycle des «Maigret» fera donc l'objet d'une prochaine étude, de même que le thème de la culpabilité dans ses rapports avec Camus.

Michel LEMOINE

Évolution et parentés littéraires de Simenon selon la critique de 1931 à 1935

DÈS QUE Simenon a commencé à publier les premiers romans signés de son véritable patronyme, la presse, spécialisée ou non, a rendu compte de ses ouvrages tout en se penchant aussi sur l'individu, ce curieux auteur qui écrivait un chapitre par jour et faisait paraître un roman par mois... Dès lors, étant donné le thème du présent colloque, nous avons pensé qu'il serait intéressant d'examiner ces articles afin de déceler la manière dont le romancier a été perçu par ceux qui ont en quelque sorte vu naître son nom et son renom en même temps que naissait Maigret — le Maigret officiel tout au moins¹. À ce titre, notre recherche ne pouvait négliger de tenir compte des auteurs, contemporains ou plus anciens, dont Simenon a été rapproché par la critique de l'époque.

1931–1935 : le choix de cette période mérite une explication en même temps qu'une justification. La date de 1931 parle d'elle-même : c'est cette année-là, en effet, qu'ont vu le jour les premiers romans signés Simenon. Celle de 1935 résulte évidemment d'une option moins objective, mais nous paraît doublement légitimée. Tout d'abord, 1935 est l'année où Simenon se voit admis par une importante instance de reconnaissance littéraire grâce à l'article que lui consacre André Thérive le 9 mai au rez-de-chaussée du *Temps*². Ensuite, la date de 1935 permet d'avoir une idée de la façon dont

¹ Rappelons que Maigret est apparu dans quatre romans populaires — *Train de nuit*, *La Figurante*, *La Femme rousse* et *La Maison de l'inquiétude* — avant d'accéder au stade « semi-littéraire » que lui reconnaissait son créateur lorsqu'il a enfin signé ses œuvres du nom de Simenon.

² On n'a pas oublié la façon dont Gide loue Thérive de sa « découverte » dans le premier texte qu'il a publié sur Simenon : « Je fus l'un des premiers à l'admirer; Simenon le sait. Voici quelques années, il y aurait eu quelque plaisir à le "découvrir". Mais (bravo, Thérive!), je me suis laissé distancer » (*Cahiers du Nord*, n^{os} 2/3, Charleroi, 1939, p. 60).

la critique a réagi à l'abandon de Maigret — abandon que l'on croyait alors définitif, tout comme Simenon le croyait lui-même — et à l'évolution du romancier vers le récit non policier. La chronologie suivante, qui respecte l'ordre de l'achèvement d'imprimer des trente-trois romans publiés de 1931 à 1935, laisse en effet apparaître nettement l'abandon progressif du commissaire, les œuvres où il mène l'enquête figurant en caractères italiques.

1931	février	<i>M. Gallet, décédé</i>
		<i>Le Pendu de Saint-Pholien</i>
	mars	<i>Le Charretier de la « Providence »</i>
	avril	<i>Le Chien jaune</i>
	mai	<i>Pietr-le-Letton</i>
	juin	<i>La Nuit du carrefour</i>
	juillet	<i>Un Crime en Hollande</i>
	août	<i>Au Rendez-Vous-des-Terre-Neuvas</i>
	septembre	<i>La Tête d'un homme</i>
	octobre	<i>Le Relais-d'Alsace</i>
	novembre	<i>La Danseuse du Gai-Moulin</i>
	décembre	<i>La Guinguette à deux sous</i>
1932	janvier	<i>L'Ombre chinoise</i>
	février	<i>L'Affaire Saint-Fiacre</i>
	mars	<i>Chez les Flamands</i>
	avril	<i>Le Fou de Bergerac</i>
	mai	<i>Le Port des brumes</i>
	juin	<i>Le Passager du « Polarlys »</i>
	juillet	<i>Liberty-Bar</i>
1933	mars	<i>Les Fiançailles de M. Hire</i>
	avril	<i>Le Coup de lune</i>
	mai	<i>La Maison du canal</i>
	juin	<i>L'Écluse N° 1</i>
	août	<i>L'Âne-Rouge</i>
	septembre	<i>Les Gens d'en face</i>
	novembre	<i>Le Haut Mal</i>
décembre	<i>L'Homme de Londres</i>	
1934	mars	<i>Maigret</i>
	mai	<i>Le Locataire</i>
	juillet	<i>Les Suicidés</i>
1935	avril	<i>Les Pitard</i>
	août	<i>Les Clients d'Avrenos</i>
	novembre	<i>Quartier nègre</i>

Notre dépouillement a pu être effectué grâce aux dossiers de presse conservés par le Fonds Simenon de l'Université de Liège, dossiers constitués

par Simenon lui-même ou par son secrétariat et auxquels ont été adjointes quelques trouvailles depuis 1976. Ainsi, dans l'état actuel de ses collections, le Fonds compte, pour la période envisagée, 1295 articles³ touchant Simenon. Il serait en effet erroné d'écrire qu'ils sont tous consacrés à l'écrivain, lequel n'y est parfois que cité. En outre, tels d'entre eux ne sont pas centrés sur l'œuvre, mais sur l'homme — le phénomène, le cas Simenon, comme on l'écrivait déjà. Au risque d'ajouter à ces restrictions une lapalissade, nous devons faire remarquer que tous les articles conservés n'ont pas la même valeur et que certains, parmi eux, s'avèrent tellement anodins qu'ils pourraient être négligés : la critique, dans ces cas, s'efface au profit de l'anecdote creuse ou d'un remplissage médiatique bien connu aussi de notre époque. Presque tous ces articles sont rédigés en langue française ; toutefois, si la France est largement représentée, la Belgique, la Suisse et le Canada ne sont pas en reste, non plus que certaines colonies d'Afrique, d'Asie et d'Océanie. Quelques articles en langue anglaise proviennent d'Angleterre, des États-Unis et d'Australie. On mentionnera enfin, pour mémoire, un article en langue italienne. L'ensemble ainsi constitué comporte-t-il tous les articles parus à propos de Simenon ? Assurément pas, puisque certains articles se réfèrent à d'autres qui sont absents du Fonds. Néanmoins, il nous semble que l'on peut considérer comme fiable cet outil déjà impressionnant.

*

* * *

³ Nombre mensuel et annuel d'articles :

	1931	1932	1933	1934	1935
janvier	3	32	8	15	11
février	51	31	15	15	10
mars	30	24	11	16	10
avril	8	16	26	13	7
mai	6	17	34	28	48
juin	14	31	26	20	40
juillet	10	14	9	19	36
août	25	31	16	21	42
septembre	13	22	18	43	58
octobre	14	16	18	25	47
novembre	15	3	17	17	26
décembre	23	18	19	20	24
Total	212	255	217	252	359

LA CRITIQUE des années 1931 et 1932 est consacrée aux dix-sept premiers romans de Maigret et aux deux autres romans parus durant cette période, *Le Relais-d'Alsace* et *Le Passager du «Polarlys»*, lesquels sont considérés, eux aussi, non sans quelque raison, comme des romans policiers où l'on s'étonne simplement de ne pas trouver Maigret.

Nous sommes frappés, dès le début, par l'aspect le plus souvent positif de la critique attachée à Simenon. Certes, tous les commentateurs ne l'apprécient pas : «Assez ! assez !», s'exclame le *Charivari* du 25 avril 1931 lors de la publication du *Chien jaune*. On reproche à l'auteur du *Fou de Bergerac* la faiblesse de ses dénouements (*La Meuse*, Liège⁴, 25 juillet 1932). Avant d'autres, André Levinson souligne que le titre *Le Charretier de la «Providence»* donne à lui seul la solution de l'énigme, de sorte qu'«avant d'avoir ouvert le bouquin, nous connaissons l'assassin de Mary Lampson» («Remarques nouvelles sur le roman policier», *Radio-Magazine*, 29 mars 1931). On dénonce souvent la rapidité d'écriture de Simenon et le rythme pour le moins soutenu de sa production, d'autant plus que le romancier ne cachait pas sa méthode de travail (voir J. K. Raymond-Millet, «Apéritif-interview. Georges Simenon ou : La naissance d'un romancier», *Le Courrier cinématographique*, 27 juin 1931; G. Charenso, «Georges Sim», *Les Nouvelles littéraires*, 22 août 1931).

Malgré ces réticences, la critique reconnaît, d'une façon générale, les qualités de l'auteur qui reste néanmoins, pour certains, un romancier populaire : «*Le Charretier de la «Providence»*, roman populaire, peut s'enorgueillir de ce titre. Combien d'auteurs littéraires seraient capables d'en faire autant?...» (Pierre Lescheraines, *Revue moderne illustrée*, 15 mai 1931). «De tous les écrivains populaires d'aujourd'hui, Georges Sim est le seul sans doute, qui ait su s'adapter absolument au rythme de notre époque» (G. Charenso, «Georges Sim», *Les Nouvelles littéraires*, 22 août 1931). «*M. Gallet décédé* annonçait un grand romancier populaire, le grand romancier populaire que Georges Simenon sera — qu'il est déjà. [...] La gloire populaire attend Georges Simenon. Il a l'art de typer un personnage, de créer un décor en peu de mots. Il a l'étoffe d'un grand romancier» [J.C. (Jacques Chabannes?), «Georges Simenon», *Carnet de la semaine*, 20 décembre 1931]. «Il y a mieux qu'un vulgaire feuilletonniste en M. Simenon

⁴ Nous ne précisons pas le lieu d'édition quand la provenance des organes de presse est parisienne ou évidente. On constatera parfois que la provenance et/ou la date de certains articles demeure(nt) inconnue(s) : lorsque c'est possible, des hypothèses sont proposées pour pallier cette carence ; elles se basent sur des rapprochements, sur le contenu même des articles ou sur leur place de classement dans les dossiers.

qui prodigue des dons d'invention et d'observation remarquables » (John Charpentier, *Mercure de France*, 15 février 1932).

Certains commentateurs font d'ailleurs observer que les deux premiers romans publiés, *M. Gallet, décédé* et *Le Pendu de Saint-Pholien*, auraient pu se passer de la publicité tapageuse dont ils ont fait l'objet lors du fameux Bal Anthropométrique (Odette Pannetier, « Une nuit bien parisienne. M. Gallet, décédé, reçoit... », *Candide*, 26 février 1931; E. Valdeyron, *Sud-Ouest républicain*, Bayonne, 6 mars 1931). Au reste, le premier compte rendu quelque peu sérieux de ces deux romans laisse entendre que Maigret a de l'avenir : « Il peut prendre une place honorable dans la collection des détectives habiles que les livres nous ont décrits » (*L'Information*, 3 mars 1931). D'autres critiques prédisent le même sort à l'auteur qui « sera peut-être un jour un grand romancier » (« Pourquoi pas ? », *Aux Écoutes*, 6 juin 1931); on rend hommage « à son admirable talent qui le classera demain parmi les meilleurs romanciers contemporains » (Albert Rival, « Georges Sim », *Jeune France littéraire*, Grenoble, mai-juillet 1932).

D'autres encore louent l'écrivain sans réserve : Simenon déchaîne « l'enthousiasme des lecteurs » grâce à « des romans bien attachants qu'on lit avec grand plaisir » (« Record », *Paris-Midi*, 26 mars 1931). Il « sait créer une atmosphère, il fait vivant, il pose et dénonce ses problèmes par des moyens nouveaux, qui n'appartiennent qu'à lui » (Alfred Mortier, *Gazette de Monaco*, 24 février 1932). C'est à propos de *L'Affaire Saint-Fiacre* que l'on trouve pour la première fois l'expression « un "Simenon" » sous la plume de Jacques Chabannes qui poursuit : « Atmosphère de drame, récit simple, psychologie subtile. Et pourtant un roman policier... par un maître du genre » (*Carnet de la semaine*, 3 avril 1932). Les romans de Simenon, s'écrie V. Cornetz, « c'est vraiment ce que l'on a fait de mieux dans le genre depuis Edgar Poe, et c'est meilleur que Gaboriau » (« Du roman policier », *Afrique*, n° 79, Alger, juin 1932, p. 11 de ce long article de seize pages dédié à Georges Simenon). « Je lis avec grand plaisir les livres de Simenon, avoue le critique de *L'Avenir du Var*. Ils ne ressemblent pas aux autres, et on y sent un singulier voyageur aux yeux aigus » (Toulon, 21 mai 1932). Parmi cette pléthore d'articles laudatifs, on relèvera avec intérêt les comptes rendus écrits par le romancier Binet-Valmer qui avait été, en 1922 et 1923, le patron de Simenon à la Ligue des chefs de section et des anciens combattants (*Ric et Rac*, 6 février, 20 février et 3 septembre 1932; *Candide*, 6 octobre 1932 — articles signés B.V.).

Dépassant le stade des généralités, quelques esprits avisés tentent de cerner de plus près les qualités de ces premiers romans. Ainsi, on constate que Maigret rompt avec la tradition de l'enquêteur déductif et logicien tout en s'humanisant davantage : « Maigret demeure plus homme que policier,

ainsi l'intérêt professionnel de ses enquêtes s'enrichit d'une émotion plus familière et les aventures y gagnent en relief autant qu'en variété. L'on peut lire ces romans sans se reprocher, après lecture, d'avoir perdu son temps à suivre dans ses détours un exercice purement artificiel et romanesque» (E. Valdeyron, *Sud-Ouest républicain*, Bayonne, 6 mars 1931). «Maigret [...] est une création très humaine» (F., *L'Intransigeant*, 29 août 1932). «Nous sommes loin en effet des automates que nous rencontrons dans la plupart des romans policiers. Ici nous avons à faire à des humains» [Jean Cabanel, «Georges Simenon», *Triptyque*, sans lieu d'édition, sans date (avril 1932 au plus tôt), p. 6].

On sait que Simenon lie à cette plus grande humanisation de Maigret le procédé qui consiste, pour le commissaire, à s'identifier avec certains personnages à propos desquels il enquête, victimes ou coupables. Ce procédé n'est pas absent des premiers romans, ce que remarquent tels critiques : «Maigret découvre la vérité parce qu'il a revécu intimement les expériences d'une victime qui, à certains égards, lui ressemblait. Au service de son intelligence, il met une sympathie de médium» [R.L. (sans doute René Lalou), *Les Nouvelles littéraires*, 20 août 1932]. Dans le même compte rendu de *Liberty-Bar*, l'auteur observe justement qu'il y a là un «gauchissement qui consiste à transformer l'enquêteur en un acteur» (*ibid.*), avant de conclure avec finesse que «la grande originalité de Simenon, c'est probablement d'avoir ainsi changé le roman policier en roman du policier»⁵ (*ibid.*). John Charpentier note, lui aussi, que le commissaire «trouve comme une projection de lui-même dans *Liberty Bar*» (*Mercure de France*, 1^{er} octobre 1932).

On pressent dès lors que les romans de Maigret n'ont pas pour seule fin l'élucidation d'une énigme policière, mais mettent l'accent sur des drames profonds que l'on qualifie, faute de mieux, de psychologiques : «Un roman policier?» se demande le critique de *L'Avenir* à propos de *L'Affaire Saint-Fiacre*. «Mieux que cela. Sans doute il s'agit de découvrir l'auteur d'un crime, mais c'est bien plutôt à une étude psychologique que nous assistons» (Arras, 16 avril 1932). John Charpentier considère que *Chez les Flamands*, *Le Fou de Bergerac* et *Le Port des brumes* posent certes des énigmes à résoudre, mais ces énigmes «relèvent plus du roman psychologique que du roman policier» (*Mercure de France*, 1^{er} août 1932). Même Binet-Valmer constate, à propos du *Port des brumes*, que Simenon écrit «de plus en plus des romans où la psychologie l'emporte sur les péripéties» (B.V., «Chez

⁵ La même opinion sera reprise le 1^{er} août 1933 dans *L'Intransigeant* : voir *infra*, pp. 107-108.

le libraire. Romans policiers», *Candida*, 6 octobre 1932). Le critique du *Quotidien* se montre plus perspicace encore en écrivant au sujet de *L'Ombre chinoise* : « Ce qu'il y a de curieux dans le roman de M. Simenon, c'est la sorte d'angoisse somnambulique qui baigne les personnages » (16 février 1932). Il est dommage que ce point de vue ne soit pas autrement développé.

Quant à l'atmosphère, il ne fallait certes pas être grand clerc pour déceler cette composante essentielle des premiers romans de Simenon, où elle apparaît plus qu'ailleurs. Aussi la plupart des articles sérieux qui leur sont consacrés ne manquent-ils pas de la signaler. Contentons-nous de citer à ce propos deux extraits d'un texte où Robert Brasillach envisage, en août 1932, l'œuvre de « cet infatigable producteur qui publie depuis un an et demi un roman par mois » :

« Il se trouve que les dons réels de M. Georges Simenon ne sont pas ceux qu'on attribue à l'ordinaire romancier populaire. L'intérêt de ses livres ne vient pas de la découverte : c'est parfois un personnage très secondaire qui commet le crime. On a l'impression que M. Simenon découvre l'assassin parce qu'il faut bien le découvrir : cela l'intéresse-t-il ? C'est peu probable. Ce qui l'intéresse, c'est de créer une atmosphère. [...] »

Et cela ne sortirait pas du procédé, si, quatre ou cinq fois, au moins, M. Simenon n'avait précisé cette atmosphère en lui donnant un décor. Et c'est cela qui est étonnant : qu'il s'agisse des petites villes du *Chien jaune* ou du *Fou de Bergerac*, de la place des Vosges de *L'Ombre chinoise*, d'un petit tableau norvégien dans *Le passager du « Polarlys »*, l'auteur apporte à son évocation des dons qui rendraient jaloux bien des romanciers. Il faut le dire franchement, je ne connais pas d'évocation plus mélancolique, plus exacte, de la vie des canaux que cet étonnant *Charretier de la "Providence"*, où la brume, l'humidité, l'eau lente composent un paysage inoubliable pour peu qu'on ait vu quelquefois des écluses dans un plat pays perdu » (*Action française*, 11 août 1932).

Ainsi, bien que Simenon fasse « preuve d'une telle perfection que ces romans⁶ peuvent passer pour des modèles du genre » (Lucien Peyrin, *L'Homme libre*, 2 février 1932), bien que Maigret, dès *La Guinguette à deux sous*, soit « devenu légendaire » (*Semaine à Paris*, 25 février – 4 mars 1932) et son créateur, le « roi du roman policier » (Jacques Chabannes, *Carnet de la semaine*, 5 juin 1932), on conçoit les raisons pour lesquelles plusieurs critiques ont considéré que Simenon possédait une incontestable originalité et renouvelait le genre du roman policier. Dès son compte rendu de

⁶ Il s'agit de *M. Gallet*, *décédé* et *Un Crime en Hollande*.

M. Gallet, décédé et du *Pendu de Saint-Pholien*, E. Valdeyron voit dans ces œuvres « deux romans du genre dit "policier" auxquels ne s'applique pas le sens péjoratif que l'on donne généralement à ce mot. Georges Simenon y présent (*sic*) à l'œuvre le commissaire Maigret; il renouvelle ce type déjà de convention en lui prêtant autre chose que la passion et l'habileté du métier » (*Sud-Ouest républicain*, Bayonne, 6 mars 1931). René Lalou remarque aussi que l'originalité de Simenon est évidente dès ses deux premiers romans et il poursuit son article par ces lignes : « De cet effort pour renouveler un genre littéraire, *L'Ombre Chinoise* ne me paraît pas seulement le témoignage le plus caractéristique; c'est une réussite à peu près parfaite [...], le type du roman policier qui, dédaignant l'arbitraire, obtient tous ses effets par le patient déchiffrement des misères humaines » (*Les Nouvelles littéraires*, 20 février 1932). Renouveau d'un genre qui menaçait, croyait-on, de s'épuiser : telle est aussi l'opinion du *Progrès* (Antibes, 4 novembre 1931), de *L'Avenir du Var* (Toulon, 19 mars 1932), de Henry Mavit (*Le Cri public*, Toulouse, 10 mai 1932), de *Radio-Magazine* (5 juin 1932), de R.L. (sans doute à nouveau René Lalou, *Les Nouvelles littéraires*, 20 août 1932), de Robert Destez (« Les problèmes policiers à la scène », *Figaro*, 9 septembre 1932) ou d'Eugène Marsan (« Au terme de l'effort, la qualité », *Figaro*, 13 septembre 1932).

D'originalité en renouvellement, on en arrive à se demander si les romans de Maigret méritent encore l'appellation péjorative de policiers. Insistant sur « les différentes situations *psychologiques* des personnages » dans son compte rendu d'*Un Crime en Hollande*, « une manière d'œuvre d'art », Orion⁷ conclut : « Après tout, le roman de Georges Simenon, doit-on l'appeler "policier" ? » (« Un bon roman policier français », *Action française*, 23 octobre 1931). Dans son billet présentant *Au Rendez-Vous-des-Terre-Neuvas*, où il oppose la facilité et la fécondité de Simenon au « monde des snobs impuissants », Jacques Chabannes voit en l'auteur « un maître du roman populaire qui pourrait bien être un maître du roman tout court » (*Carnet de la semaine*, 20 septembre 1931). « En un mot, déclare Georges Avril, Georges Simenon a fait entrer le roman policier dans la littérature et, tout autant que certains pontifes de l'écritoire, le père de Monsieur Maigret mérite le titre d'écrivain » [sans provenance, sans date (vraisemblablement janvier 1932)]. Beaucoup de romanciers célèbres pourraient envier à Simenon son brio, son sens dramatique, son art des éclairages, soutient Maurice Betz à propos de *La Guinguette à deux sous* dans un article où il avoue pourtant

⁷ *Id est* Pierre Chardon.

le peu de crédit qu'il accorde au genre : « S'étonnera-t-on de me voir rendre compte dans cette chronique d'un roman policier? », commence-t-il ; mais sa conclusion est édifiante : « On ne peut que se féliciter de voir réhabiliter avec autant de talent un genre mineur sans doute, mais qui peut rester littéraire » (*France de l'Est*, Mulhouse, 14 janvier 1932). « À ce degré de réussite, le roman policier peut être de l'art », laisse échapper Jean Desthieux qui se déclare cependant « plein de mépris pour ce genre de littérature » (*Le Pays*, 20 mars 1932). M.-P. Rollin surenchérit en soulignant « sans souci d'être taxé d'exagération que l'art de Georges Simenon c'est du grand art » (« Petite histoire littéraire à propos du roman policier. Pierre Mille et Georges Simenon », *La Voix corrézienne*, Tulle, 22 mai 1932). Georges Godchaux estime que *Le Port des brumes* « est un ouvrage d'une richesse et d'une qualité exceptionnelles » qui « nous émeut une fois de plus » (*Journal de Bruges*, 23 juin 1932). Après Pierre Mille (*Les Nouvelles littéraires*, 21 mai 1932 ; article absent du Fonds Simenon), Jean de Pierrefeu estime qu'il est « temps d'annexer à la littérature les romans policiers de M. Georges Siméon (*sic*) » (*Le Petit Havre*, 26 juin 1932). Daniel-Rops avoue que ces romans lui « paraissent, de façon intrinsèque, infiniment supérieurs à maints ouvrages, que, depuis quinze ans, on nous a présentés sous la couverture fallacieuse de romans littéraires » ; même le style de Simenon lui semble « fort honorable, et en tout cas infiniment supérieur à celui dont usent maints auteurs *up to date* » (« Les romans policiers de M. Georges Simenon », *Nouvelles Revue des jeunes*, 15 juillet 1932). *La Dépêche coloniale* reconnaît que l'art avec lequel Simenon sait créer l'atmosphère pourrait être envié « par bien des écrivains, dits littéraires » (6 septembre 1932). Selon Albert Rival, Simenon « démontrera bientôt qu'un romancier policier peut devenir fort bien un romancier tout court » (« Simples considérations sur le roman policier », *Jeune France littéraire*, Grenoble, Noël 1932). De même, Raymond Escholier pense que « ce jeune romancier policier porte en lui l'étoffe d'un grand romancier — tout court » (*Le Petit Journal*, 27 décembre 1932). Le critique d'*Aux Écoutes* va plus loin : constatant que « Simenon a autant de talent, de tact et de connaissances littéraires qu'un académicien », il se demande si cet auteur « de simples et honnêtes romans policiers » existe réellement et si son nom ne recouvrerait pas « un pseudonyme de M. André Gide, dont on sait qu'il a déjà donné deux romans quasi policiers avec *Les Caves du Vatican* et *Les Faux-Monnayeurs*... » (« Dumas père ou Eugène Sue? », 28 mai 1932). Proférée sans la moindre ironie décelable au premier degré, cette « hénaurmité » montre en quelle estime certains esprits tenaient Simenon, même si le rapprochement paraît stupéfiant touchant deux écrivains aussi dissemblables

que Gide et Simenon qui ne devaient se connaître que quelques années plus tard.

*

* * *

OUTRE Gide, de quels écrivains a-t-on rapproché Simenon durant cette période 1931-1932? On le comprendra aisément, il a été essentiellement apparenté à d'autres auteurs de romans policiers, mais pas seulement : nous constatons en effet en ce domaine une évolution infléchissant les parentés de Simenon du registre policier vers un registre plus noble. On mesurera facilement cette évolution puisque nous envisagerons la succession des rapprochements effectués selon leur apparition chronologique.

Rendant compte de *M. Gallet, décédé* et du *Pendu de Saint-Pholien*, un article du *Quotidien* donne le ton : « Voici deux romans policiers dignes des meilleurs romans anglais » (17 mars 1931). En lisant la suite des articles consacrés à Simenon, on comprend vite que ces romans anglais sont ceux d'Arthur Conan Doyle et d'Edgar Wallace, deux écrivains qui meurent à peu près en même temps que naît Maigret : Conan Doyle s'est en effet éteint en 1930 et Wallace, en 1932. Il faut signaler dès à présent que la parenté de Simenon avec ces auteurs n'est le plus souvent mentionnée que pour établir un éloignement et souligner l'originalité de Simenon.

Ainsi, le premier critique se référant à Conan Doyle est Henri-J. Moers, mais il ne le fait que pour opposer Maigret à Sherlock Holmes qui lui paraît « un peu ridicule et faux » (« Publier un roman par mois. Le tour de force d'un jeune auteur liégeois », *Liège Échos*, 19 mars 1931)⁸. Moins clairvoyant que Moers, Victor Moremans ne fait qu'opérer le rapprochement sans établir de différence entre les deux auteurs (*Gazette de Liège*, 26 mars 1931). Ainsi agissent également André Levinson (« Remarques nouvelles sur le roman policier », *Radio-Magazine*, 29 mars 1931), Pierre Lescheraines (*Revue moderne illustrée*, 15 mai 1931), L.R. (*Radio-Magazine*, 24 mai 1931), J. K. Raymond-Millet (« Apéritif-interview. Georges Simenon ou : La naissance d'un romancier », *Le Courrier cinématographique*, 27 juin 1931), Georges Charensol (« Georges Sim », *Les Nouvelles littéraires*, 22 août 1931), Jean Linelly-Dove (*L'Avenir de la Vienne*, Poitiers, 19 janvier 1932), *Pourquoi Pas?* (Bruxelles, 29 janvier 1932), Claude Martial (*Radical*, Marseille, 11 avril 1932)

⁸ Il est assez piquant de rappeler ici que Simenon et Moers avaient écrit ensemble, en 1921 ou 1922, quand ils étaient tous deux journalistes à Liège, un roman policier parodique intitulé *Le Bouton de col* où apparaissait Sherlock Holmes.

et *Candide* (4 août 1932). Au contraire, prolongeant l'opinion de Moers, le critique de *L'Indépendant* — Guy Otte?⁹ — voit dans Maigret « un type de policier [...] plus vrai que celui de Scherlok (*sic*) Holmès (*sic*) » (Louhans, 20 juin 1931), même s'il écrit, dans ce compte rendu de *Pietr-le-Letton*, que le détective britannique a été créé par ... Maurice Leblanc! Tout en maintenant sa grossière et regrettable confusion quelques mois plus tard dans un compte rendu de *La Tête d'un homme*, le même commentateur se montre davantage perspicace encore en mettant le doigt, le premier, sur la différence essentielle entre Maigret et Holmes : « Georges Simenon a bien créé un nouveau type de Scherlock (*sic*) Holmès (*sic*) qui ne cède en rien à l'autre mais dont les méthodes de travail sont différentes. Alors que le héros de Maurice Leblanc (*sic*) nous sidère littéralement par ses observations et ses déductions déconcertantes, le commissaire Maigret [...] est un intuitif » (*L'Indépendant*, Louhans, 27 octobre 1931). Jean de Pierrefeu relève une autre opposition entre les deux auteurs : tout en soulignant que Maigret « ne doit rien à Sherlock Holmes », il ajoute que Simenon « s'évade de l'imbroglia romanesque et des complications abracadabrantes en honneur dans le genre qu'il cultive » (*Le Petit Havre*, 26 juin 1932). Robert Brasillach observe à son tour que Maigret est bien plus vrai que Holmes (*Action française*, 11 août 1932). Tel est aussi l'avis de L. D.-W. qui estime en outre Maigret « beaucoup plus vivant que le schématique Sherlock Holmes » (« Georges Simenon », *Pourquoi Pas?*, Bruxelles, 26 août 1932). Jean Cabanel, enfin, développe à nouveau l'idée de l'opposition entre les déductions scientifiques ou pseudo-scientifiques de Holmes et l'intuition de Maigret [« Georges Simenon », *Triptyque*, sans lieu d'édition, sans date (avril 1932 au plus tôt), pp. 6-7].

Le deuxième auteur anglais auquel Simenon se trouve apparenté est donc le prolifique Edgar Wallace. Une fois encore, c'est le critique liégeois Henri-J. Moers qui ouvre la voie pour souligner d'emblée la différence entre l'écrivain britannique et Simenon. Il préfère de loin « "Le Pendu de Saint-Pholien" et "M. Gallet, décédé" à tous les Edgard (*sic*) Wallace, aussi bien à "Pénélope of the Polyantha" qu'à "The Law of the Four Just Men" ou à "The Black Abbot"; le récit de Georges Simenon est plus rapide, son imagination plus ordonnée, ses personnages plus humains; il ne recourt pas, comme l'auteur anglais, à des mises en scène fantastiques, et ne fait intervenir, ne met au service de sa fiction, ni les ruines truquées d'une abbaye, ni la flotte américaine de l'Atlantique » (« Publier un roman par mois. Le tour de force

⁹ Ainsi est signé un article de *L'Indépendant* du 18 février 1932 où se reconnaît la même plume.

d'un jeune auteur liégeois», *Liège Échos*, 19 mars 1931). Dans le même ordre d'idées, un compte rendu de *La Danseuse du Gai-Moulin* précise que «les romans de Simenon sont toujours clairs, simples, logiques, à l'encontre de ceux de Wallace» (*Semaine à Paris*, 25 décembre 1931–8 janvier 1932). Comme Moers encore, Paul Lombard place l'opposition entre Wallace et Simenon sur le terrain de la vraisemblance : tandis que le romancier anglais «n'a aucun souci de la vie et de la réalité», ses actions effectuant des «rebondissements les plus imprévus au mépris de toute vraisemblance», Simenon «excelle à créer une atmosphère moins par l'accumulation de faits mystérieux ou horribles que par la peinture d'un milieu, l'analyse de caractères», Maigret parvenant «à démasquer le criminel dans des conditions de vraisemblance qui les rapprochent des circonstances ordinaires de la vie» («Romans policiers», *L'Homme libre*, 6 avril 1932). En dehors de ces considérations dignes d'intérêt, il faut bien dire que la critique ne retient qu'un point commun entre les deux auteurs : leur rapidité d'écriture. Il est bon de rappeler à ce sujet que l'œuvre de Wallace comporte 175 romans et quinze pièces de théâtre, sans compter son activité de journaliste, cette production exécutée très rapidement ayant fait l'objet de nombreuses railleries. Simenon s'étant trouvé en butte au même reproche, on comprend que, sur ce point précis, la critique ait réuni les deux écrivains (André Levinson, «Remarques nouvelles sur le roman policier», *Radio-Magazine*, 29 mars 1931); Jocelyne, *Le Monde illustré*, 12 décembre 1931; *La Dépêche*, Vichy, 20 mars 1932). C'est sans nul doute cette vitesse d'écriture, alliée au rythme de production, qui a fait taxer Simenon de Wallace français, allégation lancée par Jocelyne dans son compte rendu du *Relais-d'Alsace* : «M. Simenon est décidément le Wallace français» (*Le Monde illustré*, 12 décembre 1931). Dès lors, l'expression fait fortune : *Comœdia* nous apprend que la critique norvégienne nomme Simenon «le nouveau Wallace français» («Traductions récentes», 24 décembre 1931); *Radio-Magazine* reprend la formule à son compte («Indiscrétions», 24 janvier 1932); *D'Artagnan* ironise, selon son habitude, en déclarant que «notre Wallace s'appelle Simenon...» («Peint par lui-même», 20 février 1932); le *New York Herald Tribune* lui-même n'hésite pas à imprimer que «M. Simenon, billed of the rage of Paris, appears to be a sort of Gallic edition of Edgar Wallace», tout en précisant, sans des nuances oblige, «only not so much so» (4 septembre 1932). Les autres rapprochements entre Wallace et Simenon apparaissent insignifiants : tous deux, signale-t-on, pratiquent le roman policier (Jocelyne, *Le Monde illustré*, 30 janvier 1932; *Courrier de l'Allier*, Moulins, 11 février 1932; *Radio-Magazine*, 5 juin 1932).

Le troisième auteur dont Simenon est rapproché est bien français puisqu'il s'agit de Gaston Leroux. On décèle cependant moins entre eux une

parenté marquée qu'une appartenance à un genre commun : c'est ce que laissent entendre Victor Moremans (*Gazette de Liège*, 26 mars 1931), André Levinson (« Remarques nouvelles sur le roman policier », *Radio-Magazine*, 29 mars 1931), Georges Charensol (« Georges Sim », *Les Nouvelles littéraires*, 22 août 1931) et Jean Desthieux (*Le Pays*, 20 mars 1932). Seul Frédéric Lefèvre se livre à une intéressante comparaison, malheureusement peu développée, quand il oppose Rouletabille, voulu par l'auteur, et Maigret, « voulu par lui-même », Simenon se préoccupant « d'être toujours logique » et se soumettant « à la psychologie exigée par chacun de ses personnages aussi bien que par la nature des lieux où se passent ses drames » (*Les Nouvelles littéraires*, 22 octobre 1932).

Les rapprochements entre Simenon et Maurice Leblanc ne sont guère significatifs, eux non plus, puisqu'ils se placent exclusivement sous le signe d'une vague filiation qui n'est jamais démontrée et qui se limite à masquer à nouveau l'appartenance à un genre commun. Victor Moremans écrit que Simenon appartient « à l'école des Conan Doyle, des Gaston Leroux et des Maurice Leblanc » (*Gazette de Liège*, 26 mars 1931). Le critique de *L'Indépendant* voit en lui un « émule de Maurice Leblanc » (Louhans, 20 juin 1931) et reprend la même formule (« émule de M. Leblanc ») dans un article du 18 février 1932 signé Guy Otte, mais nous avons déjà signalé que ce commentateur a une fâcheuse tendance à confondre Conan Doyle et Leblanc. Selon Georges Charensol, Simenon est « un écrivain digne de recueillir la succession d'un Gaston Leroux, d'un Maurice Leblanc », mais le critique remarque que les procédés de Simenon lui sont « tout à fait personnels » (« Georges Sim », *Les Nouvelles littéraires*, 22 août 1931). Dans un compte rendu de *Pietr-le-Letton* malencontreusement orthographié *Pitre-le-Letton*, *Le Bien public* présente Simenon comme un « nouvel auteur qui semble vouloir et peut-être (*sic*) le Maurice Leblanc des années 1930 » (Dijon, 28 septembre 1931). Jean Desthieux pense sans grande originalité que Gaston Leroux et Maurice Leblanc « furent sans doute les maîtres français de Simenon » (*Le Pays*, 20 mars 1932). Quant à J. K. Raymond-Millet, il se borne à constater que « Maigret est un type qui manquait à la littérature policière. Il existe maintenant, au même titre que Sherlock Holmes, qu'Arsène Lupin, et que Nick Carter » (« Apéritif-interview. Georges Simenon ou : La naissance d'un romancier », *Le Courrier cinématographique*, 27 juin 1931).

On le devine, le principal parallélisme entre Simenon et Marcel Allain se situe sur le plan de la rapidité d'écriture. C'est ce que font remarquer *L'Œil de Paris* (28 mars et 29 août 1931) et *L'Ami du soir* (1^{er} avril 1931). Frédéric Lefèvre se montre moins banal en assurant « qu'on ne parlera jamais

de Maigret [...] comme on parle de Rouletabille ou de Juve, héros populaires, assez grossiers en somme» (*Les Nouvelles littéraires*, 22 octobre 1932).

Les ressemblances relevées entre Simenon et Émile Gaboriau ne dépassent guère le stade de la bévue ou des constatations élémentaires. On remarque qu'«à l'instar de ses fameux prédécesseurs, un Gaboriau, un Conan Doyle, un Leroux», Simenon «imagine un personnage qui reparait dans chacun de ses romans» (André Levinson, «Remarques nouvelles sur le roman policier», *Radio-Magazine*, 29 mars 1931). On voit les romans de Maigret remplis «de cette science de la déduction qui participe directement de Gaboriau» (M., «Que fait donc la Critique?», *Le Cri du jour*, 6 juin 1931) — et pourtant, M. n'a pas honte de déclarer qu'il vient de lire les quatre premiers romans de Simenon! On reconnaît en Maigret un «Lecoq moderne» (*Radio-Magazine*, 24 janvier 1932). On constate que Simenon continue «la tradition de Montépin et de Gaboriau» puisqu'il ne s'agit pour lui «que de secouer le lecteur» (Benoît-Bénin, *L'Œil de Paris*, 30 janvier 1932). On acte que «comme Gaboriau pour Lecoq (*sic*), Simenon a créé un type de policier, le commissaire Maigret» (Alfred Mortier, *Gazette de Monaco*, 24 février 1932). Le même critique voit en Simenon «un nouveau Gaboriau, un romancier d'une fécondité surprenante» (*Actualité politique*, 6 mars 1932). On considère enfin que Simenon «est meilleur que Gaboriau, surtout en ce qui concerne la précision» (V. Cornetz, «Du roman policier», *Afrique*, n° 79, Alger, juin 1932, p. 11). Tout cela manque singulièrement de profondeur.

Nous passerons rapidement sur le lien ténu entrevu entre Simenon et Sven Elvestad par André Levinson, selon lequel Simenon «cherche à arracher le laurier à l'Anglais Edgar Wallace, au Suédois (*sic*) Sven Elvestad» («Remarques nouvelles sur le roman policier», *Radio-Magazine*, 29 mars 1931).

Plus intéressants paraissent être les échos tendant à rapprocher Simenon de l'école populiste. Le premier à émettre timidement cette opinion est Georges Charensol qui use prudemment du conditionnel : «Si Georges Sim faisait du roman littéraire il adhérerait assurément à l'école populiste» («Georges Sim», *Les Nouvelles littéraires*, 22 août 1931). Pietro est nettement plus direct et n'hésite pas à rattacher Simenon à cette école, tout en justifiant son avis : «De tous nos romanciers populistes, M. Georges Simenon est celui qui de beaucoup a le plus de talent; seulement M. Thérive, M. Poulaille, M. Lefèvre ne parlent pas de lui parce que ses livres sont des romans policiers. Rien n'est plus près pourtant de la vie populaire que *Pietr le Letton* ou *Le Charretier de la "Providence"*» (*Paillasse*, 15 novembre 1931). Sans doute faut-il rapprocher de cette assertion l'avis peu nuancé de *Midi-Journal* affirmant que «les œuvres de Georges Simenon [...] constituent une sorte de naturalisme policier sans nulle imagination apparente» (29 janvier 1932).

Notre examen rigoureusement chronologique nous oblige à placer ici la relation peu perçue entre Simenon et l'auteur américain S. S. Van Dine sur laquelle nous ne nous attarderons guère. Alfred Mortier juge avec autorité que « malgré la rapidité de sa production », Simenon « dépasse de cent coudées les Wallace, les Van Dyne (*sic*) [...] et autres bâcleurs de moindre envergure » (*Actualité politique*, 6 mars 1932). Un autre avis plus motivé est livré par *L'Intransigeant* qui oppose la « figure humaine » de Maigret à Philo Vance, le détective de Van Dine comparé à une mécanique « dont tous les rouages, une fois mis en mouvement, fonctionnent toujours impeccablement » (29 août 1932).

Le premier critique à évoquer Balzac comme ancêtre de Simenon est Orion, dans un long compte rendu de *L'Affaire Saint-Fiacre* où il déclare : « On peut évoquer, à propos de *L'Affaire Saint-Fiacre*, la grande ombre de Balzac et ses *Paysans* » (« Une "Affaire" de Georges Simenon », *Action française*, 9 avril 1932). Jean de Pierrefeu signale peu après que certaines évocations de personnages simenoniens « atteignent au grand art balzacien » (*Le Petit Havre*, 26 juin 1932), mais il ne développe pas cette affirmation qui nous paraît aberrante dans la mesure où les personnages de Simenon sont peints tout autrement que ceux de Balzac. On s'en doute, d'autres critiques soulignent que Balzac n'a pas dédaigné le roman policier : c'est le cas de Daniel-Rops (« Les romans policiers de M. Georges Simenon », *Nouvelle Revue des jeunes*, 15 juillet 1932) et de L. D.-W. (« Georges Simenon », *Pourquoi Pas?*, Bruxelles, 26 août 1932). L'apparemment avec Balzac, justifié ou non, aura de l'avenir.

V. Cornetz opère un rapprochement pour le moins original en situant Simenon « dans la ligne du psychologue célèbre Théodule Ribot dont le principe était d'étudier les cas extrêmes, par exemple les maladies de la mémoire ou de l'attention, pour comprendre la fonction à l'état normal » (« Du roman policier », *Afrique*, n° 79, Alger, juin 1932, p. 12). Cette remarque prend place dans un commentaire du *Charretier de la « Providence »* où Cornetz observe que les « types de mondains ainsi que les figures populaires sont très marqués, très accentués, mais plausibles et nullement invraisemblables » (*ibid.*). Sans vouloir appuyer la réunion de deux esprits qui apparaissent tout de même fort différents, nous rappellerons que les travaux de Ribot sur les mémoires inconscientes ont partiellement préparé la révolution freudienne.

Radio-Magazine découvre une autre proximité isolée entre Simenon et Gilbert Keith Chesterton. L'auteur de l'article, qui voit en Simenon un « rénovateur téméraire du genre », en arrive à l'idée que, sous ses « dehors bourrus et gauches », Maigret se révèle intuitif et sensible : « La nature d'un site, le climat d'un pays, la mine des gens, l'atmosphère indéfinissable

d'un intérieur, la couleur du temps le renseignent mieux que les indices matériels qui sont des attrape-nigauds. Il analyse moins les faits qu'il ne subodore les drames cachés. Il rappelle le père Brown, le prêtre-détective de l'Anglais Chesterton qui reconnaît l'instrument du crime dans un objet dont la forme l'offusque» (5 juin 1932). Voilà une parenté qui aurait mérité d'être approfondie.

Le rapprochement de Simenon avec Poe n'est guère représenté, ce qui ne nous étonnera pas outre mesure. Pourtant, un bon compte rendu du *Fou de Bergerac* paru dans l'*Action française* esquisse, entre l'initiateur et le créateur de Maigret, une comparaison d'où ressort, sur un seul plan, il est vrai, une ressemblance entre eux. Venant de relire les *Histoires extraordinaires*, le critique, qui signe P.C. (Pierre Chardon ?), se demande «quel écrivain, même français, même Simenon, peut tenir le coup» après «le maître des maîtres, [...] le Parfait». La lecture du *Fou de Bergerac* le rassure : «Simenon tient le coup, et disons mieux, il ne perd rien à être lu en compagnie de Poe, parce qu'on s'aperçoit qu'il est de la même famille. "La vérité, dit Poe, n'est pas toujours dans un puits. En somme, quant à ce qui regarde les notions qui nous intéressent de plus près, je crois qu'elle est invariablement à la surface. Nous la cherchons dans la profondeur de la vallée : c'est au sommet des montagnes que nous la découvrirons." Comme le Dupin de Poe qui s'informe *avant tout* des circonstances psychologiques, le Maigret de Simenon ne se perd pas en recherches souterraines». Et P.C. de démontrer que, dans *Le Fou de Bergerac*, Maigret découvre lui aussi la «vérité au sommet de la montagne» (7 juillet 1932). Quant à Albert Rival, il ne fait qu'acter la comparaison, sans rien expliquer («*Simplees considérations sur le roman policier*», *Jeune France littéraire*, Grenoble, Noël 1932).

En ces années 1931-1932, un seul critique s'avise de rapprocher Simenon de Dostoïevski. Encore s'agit-il seulement, pour Daniel-Rops, de noter que le grand auteur russe n'a pas «méprisé les mérites de l'intrigue policière» («*Les romans policiers de M. Georges Simenon*», *Nouvelle Revue des jeunes*, 15 juillet 1932).

C'est à nouveau *Le Fou de Bergerac* qui incite *L'Information* à observer que «certains personnages importants» du roman «pourraient inspirer des études de mœurs et de caractères à un François Mauriac et même à un Édouard Estaunié» (5 octobre 1932).

Dès les romans de Maigret, Albert Rival compare Simenon à Conrad, mais ne livre pas la raison de ce rapprochement opéré par un autre critique dont nous ne savons rien («*Simplees considérations sur le roman policier*», *Jeune France littéraire*, Grenoble, Noël 1932).

Nous mentionnerons enfin l'article dans lequel Raymond Escholier déclare qu'il y a « du Maupassant et du Flaubert sous la peau » de Simenon (*Le Petit Journal*, 27 décembre 1932).

*

* *

AVEC *Liberty-Bar*, achevé d'imprimer en juillet 1932, se termine la série de romans publiés par Fayard à raison d'un par mois (deux en février 1931, les deux premiers : *M. Gallet, décédé* et *Le Pendu de Saint-Pholien*). Août, septembre et octobre 1932 voient respectivement la parution en volume des *Treize Coupables*, des *Treize Énigmes* et des *Treize Mystères*¹⁰. Il faut alors attendre mars 1933 pour retrouver la publication d'un nouveau roman de Simenon, *Les Fiançailles de M. Hire*, le rythme mensuel de parution se poursuivant jusqu'à la fin de cette année, avec deux exceptions pour les mois de juillet et octobre. Ensuite, le rythme se brise puisque les années 1934 et 1935 ne voient paraître chacune que trois romans. Il importe de remarquer, pour notre point de vue, que deux romans de Maigret seulement figurent parmi les quatorze publiés durant ces trois ans : *L'Écluse N° 1* (juin 1933) et *Maigret* (mars 1934). Les douze autres — sans Maigret — ne sont plus des romans policiers, même si certains conservent une intrigue d'où la donnée criminelle et l'élément policier ne sont pas absents. La critique ne pouvait qu'être sensible à cette évolution de l'auteur¹¹. Nous noterons encore qu'avec le dixième roman de cette série de quatorze, *Le Locataire*, Simenon quitte Fayard et « la fameuse collection à couverture photographique » pour passer à la N.R.F. où son nom s'étale « en lettres blanches monumentales » (« Le successeur de G. Simenon », *Aux Écoutes*, 26 mai 1934) sur une couverture verte.

L'accueil réservé par la critique aux *Fiançailles de M. Hire* est extrêmement laudatif. C'est « un vrai et grand roman imprégné d'atmosphère » (*Le Petit Champenois*, Chaumont, 18 avril 1933), un « roman [...] particulièrement réussi » (Jacques Chabannes, *Carnet de la semaine*, 23 avril 1933). Le

¹⁰ Les énigmes policières composant ces trois volumes avaient d'abord été proposées à la sagacité des lecteurs de *Déetective* où elles faisaient l'objet d'un concours et où elles étaient signées Georges SIM (*Les Treize Mystères* : du 21 mars au 13 juin 1929; *Les Treize Énigmes* : du 12 septembre au 5 décembre 1929; *Les Treize Coupables* : du 13 mars au 5 juin 1930).

¹¹ On ne perd pourtant pas de vue les romans de Maigret : dans un compte rendu de *L'Écluse N° 1*, Robert Brasillach s'écrie : « Enfin Malherbe vint. Le roman policier se mourait dans l'imitation des ennuyeux romans anglais et américains, lorsque M. Georges Simenon parut » (*Action française*, 2 août 1934).

héros « est étudié à fond, dans le détail de ses moindres attitudes » (*La Nation belge*, Bruxelles, 24 avril 1933). Simenon « révèle des qualités exceptionnelles de romancier, c'est-à-dire un art de créer l'atmosphère, de donner au mystère un sens qui dépasse la réalité, de faire non seulement la part de l'action, mais celle du rêve » (*ibid.*). L'intrigue est proposée « avec une précision matérielle, avec une accumulation de détails visuels et auditifs qui donnent à la narration une réalité véritablement hallucinante » (Abel Manouvriez, *Ric et Rac*, 29 avril 1933). L'auteur est un « incomparable "technicien" » à l'« art [...] admirable » (*ibid.*). « Ceci est un événement, s'exclame Marcel-Pierre Rollin, et un événement littéraire, je n'ai pas peur de le dire et de le crier hautement. [...] Un vrai roman, vous dis-je, un roman remarquable que j'ai lu avec une vraie joie et qui a renforcé l'admiration sincère que j'ai pour cet écrivain extraordinaire qui s'appelle Georges Simenon » (*La Vie toulousaine*, 6 mai 1933). Simenon est « un romancier-né », reconnaît le *Mercur de France* (1^{er} juin 1933).

Il ne faudrait pourtant pas croire que la « nouvelle manière » de Simenon est accueillie par un concert de louanges sans cesse renouvelées et culminant dans l'article dit de reconnaissance de Thérive le 9 mai 1935. « À part quelques efforts vers "l'humanisation" du roman policier », déclare le critique de *L'Éclair* à propos des *Fiançailles de M. Hire*, « je n'y vois que tranches de vie et de "bœuf mode" pour ménages de calicots et de midinettes. En fait de plat du jour, on ne saurait rien rêver de plus... plat » (Montpellier, 28 avril 1933). « Dans le genre "policier", écrit *Le Charivari*, M. Simenon a réussi. Nous ne discuterons pas son mérite. Un simple conseil : qu'il s'en tienne à ce genre-là » (22 avril 1933). *L'Étoile belge* voit dans *La Maison du canal* « un assez effrayant tissu de sentiments larvaires et de crimes » (Bruxelles, 9 mai 1933). Après avoir traité l'auteur de « champion de l'apache à la ligne », Alain Laubreaux constate que les romans sans Maigret ont l'allure « de faits-divers (*sic*) romancés et saupoudrés de psychologie moyenne et confortable » (*La Dépêche de Toulouse*, 28 août 1934). Piqué au vif par l'article de Thérive et le sentiment qu'il « a laissé passer un chef-d'œuvre », André Rousseaux se précipite sur *Les Pitard* : « Malgré tous mes efforts, je ne parvins pas au degré d'enthousiasme où cet honorable bouquin avait porté M. Thérive. *Le Rouge et le Noir* et *Le Père Goriot* tiennent encore le coup après qu'on a lu *Les Pitard*. S'il faut tout dire, j'aurais plutôt placé ce livre dans la classe que le prédécesseur de M. Thérive, feu Paul Souday, assignait à des ouvrages du même genre : le parfait roman pour lire en chemin de fer » (« Un quart d'heure avec Georges Simenon », *Candida*, 23 mai 1935). Rendant compte, lui aussi, des *Pitard*, Ch. Bourdon écrit que le roman nous oblige à « avaler des sauces grossières, des condiments mal épluchés »

et que « l'intrigue, si intrigue il y a, ne tient même pas debout » (*Revue des lectures*, 15 juin 1935). Constatant que « Simenon a été furieusement encensé », le critique du *Petit Marseillais* confesse qu'il n'a « jamais réussi à lire un des romans de cet auteur palpitant jusqu'au bout » (31 juillet 1935). Quant à Henry Bidou, il n'est guère tendre envers *Les Clients d'Avrenos* : « Le livre refermé, et quand on cherche à se faire une opinion, on ne peut s'empêcher de ressentir une impression bizarre. On a le sentiment que le livre est creux. [...] Pourquoi cette désagréable impression d'écorce sèche ? C'est la punition d'un récit qui n'est fait que pour être un récit. [...] Les scènes se succèdent et sont faites uniquement pour être des scènes. C'est un livre d'images. On les feuillette avec plaisir. Mais en tournant les pages on s'aperçoit que la vie en est absente. C'est un album de feuilles sèches » (*Le Journal des débats*, 30 août 1935). Pour Pierre Loewel, *Les Pitard* ne sont pas une réussite et *Les Clients d'Avrenos* se rapprochent du médiocre, Simenon lui faisant penser à « ces peintres qui, faute de temps, pressés par la production, livrent au public des ébauches d'œuvres plutôt que des œuvres » (*L'Ordre*, 30 septembre 1935).

Parmi ceux qui n'apprécient pas les nouveaux romans de Simenon figurent les nostalgiques de Maigret. « La vie de gens médiocres, vicieux et laids est décrite par Georges Simenon avec une pénible complaisance, sans qu'à aucun moment la saine et rude physionomie de l'inspecteur (*sic*) Maigret vienne dissiper la gluante atmosphère de l'ouvrage », regrette le critique du *Matin* dans un compte rendu des *Fiançailles de M. Hire*, avant de déplorer qu'« un programme plus ambitieux semble avoir privé Georges Simenon de ses moyens les plus attachants » (7 mai 1933). « "Les Fiançailles de M. Hire" ne sont pas d'une veine aussi heureuse que "La Tête d'un homme" ou de (*sic*) "M. Gallet, décédé" », constate Borel-Rosny (*Hebdo*, 18 août 1933). Certains ne peuvent d'ailleurs se résoudre à croire que Maigret soit définitivement mis à la retraite : « Est-ce la fin de Maigret ? ... Et la police judiciaire n'aura-t-elle pas encore recours à son génie ? ... C'est le secret de Simenon ... Mais espérons, pour la joie de ses lecteurs, et la gloire du roman policier, que Maigret, de temps en temps, sera encore appelé à résoudre quelque terrifiant problème ! ... » (Rodolphe Bringer, *Le Républicain du Gard*, Nîmes, 20 avril 1934). À quoi fait écho l'avis du *Petit Journal* selon lequel « on revient toujours à ses premières amours » (4 juin 1934).

Le romancier n'aurait-il pas bien négocié le virage le conduisant du domaine policier au domaine non policier ? C'est ce qu'affirme catégoriquement Marcel Fautrad, qui n'était pas précisément bon prophète, en des termes assez durs : « Simenon a surtout surestimé ses qualités. [...] Aujourd'hui, il est un écrivain fini. Maigret a vidé le brillant Simenon. Maigret

et la gloire. Au lieu de se contenter d'une place honnête dans un genre honnête, Simenon à bout de course a voulu bluffer. Il a joué une nouvelle carte. Il a perdu. Maintenant, il n'a plus qu'à se tenir tranquille » (« Maigret contre Simenon », *Vendémiaire*, 1^{er} mai 1935). Opinion que rejoint celle d'Émile Bouvier, exprimée en des termes davantage métaphoriques : « La Muse de M. Simenon, après avoir dépouillé son costume de travail, s'habille avec les laissés pour compte de la grande littérature. On l'aimait mieux dans son négligé populaire » (« Le cas de M. Simenon », *Lumière*, 14 septembre 1935).

Ce sont pourtant là des exceptions : la plupart de ceux qui se sont alors penchés sur l'évolution du romancier apprécient son changement. « Quelques-uns sans doute regretteront la belle époque du *Chien jaune*. Ils auront tort. N'est-il pas normal, en effet, qu'un écrivain se transforme et s'élargisse. Ne retrouve-t-on pas dans les *Pétards* (*sic*) la magie réaliste qui faisait des cent premières pages du *Chien jaune* une manière de chef-d'œuvre du genre ? ... » (*Le Charivari*, 27 avril 1935). Dans un compte rendu du *Locataire*, G.G. constate que Simenon a progressivement délaissé le genre policier, « abandonné désormais, à quelques exceptions près, aux industriels de la littérature », avant de proclamer que « cette œuvre brise le cadre étroit du roman policier et, libérant l'auteur des formules, lui ouvre des espaces illimités de la littérature psychologique, où sont (*sic*) talent lui réservera, sans aucun doute, une place de choix » (*Expansion belge*, Bruxelles, mai 1935). Voici plus objectif : « L'évolution que dessinait si curieusement Simenon dans ses deux derniers romans : *le Locataire* et *les Suicidés*, aboutit aujourd'hui à cette œuvre de grande classe : *les Pitard* ... Le maître du roman policier, le maître du roman d'atmosphère, s'affirme cette fois comme un maître du roman » (*Bibliographie de la France*, 31 mai 1935).

Un maître du roman : telle est bien l'impression qu'éprouve le lecteur de ces nombreux articles consacrés à Simenon, malgré le handicap d'une réputation de facilité et d'auteur policier dont souffre l'écrivain.

« Pourquoi une étrange pudeur empêche-t-elle presque toujours la critique de rendre à M. Georges Simenon l'honneur qui lui est dû ? Ses dons de romancier sont assez évidents pour qu'on ne les nie plus. Mais c'est du bout de la plume, presque en s'excusant, que chacun les lui accorde. La facilité est-elle donc un si grand crime ? Et faut-il tenir rigueur à celui qui l'a reçue du ciel d'une faculté d'invention suffisante à lui faire noircir vingt rames de papier là où tout autre ne remplirait qu'un maigre cahier à grands renforts de soupirs et de gémissements ?

Cette prévention semble d'autant plus comique en une époque saturée de prétendus romanciers qui n'ont aucun titre à revendiquer cet emploi : demi-poètes restés en route, acharnés à couler

leurs songes dans quelque canevas de carton, gentils esprits féconds en dissertations psychologiques entretenues par des ombres de personnages au sein d'un monde lunaire, rédacteurs innombrables d'autobiographies composées à la gloire d'une aventure minuscule... On se demande où ce bataillon de visionnaires promène ses pas et quelle singulière disgrâce le tient à l'écart de l'humanité réelle.»¹²

« Comme il est regrettable que M. Simenon ait aujourd'hui, pour occuper la place qui lui est due parmi nos meilleurs conteurs, à vaincre le préjugé que le roman policier est un genre inférieur!

C'est par le roman policier qu'il a débuté, avec une abondance et une facilité qui ont peut-être un peu masqué ses dons profonds »¹³

L'abondance de la matière nous entraîne à ne citer ici que quelques-unes des opinions jalonnant la période 1933-1935 et laissant penser que Simenon se révèle, sinon un « maître du roman », du moins un romancier de très haut niveau. On nous pardonnera peut-être d'ouvrir ce florilège par une citation de Jean Cassou relevant à peine, chronologiquement, de la période envisagée précédemment. Nous avons en effet la faiblesse d'y voir un texte charnière assurant la continuité des genres pratiqués par Simenon, même si Cassou ne pouvait pas connaître le nouveau versant de la production simenonienne. Dans son article où il envisage le roman policier et où il voit en Maigret « le policier impressionniste, le policier poète », Cassou se réjouit d'avoir rencontré, « au milieu de l'affadissement général du roman français contemporain, [...] un véritable romancier, c'est-à-dire un homme d'imagination, un homme qui porte en lui des personnages, des atmosphères, des mondes. Cet homme, c'est Georges Siménon (*sic*) », dont « les livres [...], au lieu de relever d'un genre — fort digne d'intérêt sans doute — mais limité par ses conventions, dépassent leur genre et participent de la grande littérature » (*Les Nouvelles littéraires*, 31 décembre 1932). Le compte rendu des *Fiançailles de M. Hire* par *Le Petit Champenois* mentionne que « ce roman ne repose pas uniquement, comme les précédents, sur une énigme policière, mais il comporte toutes les intrigues, toutes les phases et toute l'action d'un roman tout court » (Chaumont, 18 avril 1933). Devant ce même « roman d'une facture toute différente des précédents », *La Nation belge* se demande : « Faut-il regretter l'ancienne "manière" du fameux romancier de la série des "Maigret" en même temps qu'applaudir aux *Fiançailles de*

¹² R. Bourget-Pailleron, « Sur un romancier », *La Presse*, 30 avril 1935.

¹³ G.P., *Le Jour*, 5 mai 1935.

Mr. Hire? C'est peut-être la seule attitude équitable à prendre vis-à-vis d'un écrivain qui, de toutes manières, reste excellent» (Bruxelles, 24 avril 1933). «Le cas de M. Simenon est unique, souligne *L'Œil de Paris*, en ceci que ses ouvrages font vraiment les délices des littérateurs les plus difficiles et les plus subtils» («Une victime», 29 avril 1933). Dans un long article consacré au roman policier et aux *Fiançailles de M. Hire* qu'il considère comme tel, Georges Claretie fait remarquer que ce roman «est l'étude d'une âme. Et c'est cela qui est tout à fait nouveau dans le genre dit policier, et le ramène à la vraie littérature» (*L'Ami du peuple*, 2 mai 1933). Jacques Chabannes pense que «Simenon, dans la vraie lignée du roman, est un maître» («Georges Simenon et ses héros», *La Concorde*, 2 mai 1933). Marcel-Pierre Rollin précise qu'il ne considère pas *Les Fiançailles de M. Hire* comme un roman policier : «J'estime que le roman est un roman tout court, digne d'être comparé aux meilleurs, de même que son auteur peut affronter sans crainte les plus illustres signatures et les talents les plus consacrés» (*La Vie toulousaine*, 6 mai 1933). P.L. (Pierre Lagarde?) salue dans *Les Fiançailles de M. Hire* «un roman puissant, fort, vrai», bref, «un livre extraordinaire» et il conclut : «Simenon est un écrivain. Un vrai» (*Comœdia*, 23 mai 1933). «S'il y avait une justice littéraire», proclame Jean Desthieux, Simenon «serait reconnu comme le maître d'un genre» (*Cyrano* et «Un livre par mois», *Sur la Riviera*, Nice, 15 septembre 1933). Pour Francis Ambrière, *Le Coup de lune* est un «coup d'éclat» grâce auquel Simenon accède à «la littérature tout court» («Le cas Simenon», *Le Rempart*, 18 septembre 1933). *La Maison du canal* confirme Edmond Jaloux «dans le sentiment que M. Georges Simenon est en passe de devenir un des meilleurs romanciers de notre temps; en tout cas, il est un de ceux qui ont le plus naturellement, le plus puissamment des qualités de vrai romancier» (*Excelsior*, 5 octobre 1933). *Le Journal* nous apprend que dans une conférence récente, la conférencière, Élisabeth Dussauze, a défendu la thèse selon laquelle «Georges Simenon est mieux que l'auteur de romans policiers, c'est un grand romancier tout court» (23 novembre 1933). Selon René Fauchois, «Georges Simenon est un remarquable écrivain» dont la «fécondité n'est pas le fait d'un mercanti des Lettres» et dont l'œuvre se révèle «originale et forte» («Un romancier», sans provenance, janvier 1934). *L'Homme de Londres* apparaît à René Lalou comme «une des plus complètes réussites de la nouvelle série» (*Nouveautés*, mars 1934). La lecture du même roman incite Charles Dumas à écrire que «le talent de M. Siménon (*sic*) lui assure une forte avance sur la concurrence possible» («Romans policiers», *L'Appel*, 10 mars 1934). *La Revue universelle* voit en Simenon un poète (1^{er} mai 1934), opinion partagée par F.S. [«Deux mots sur Siménon (*sic*)», *La Dépêche dauphinoise*, Grenoble, 13 juillet 1934],

par Éric Luginbuhl (*La Revue*, Lausanne, 9 septembre 1934) et par Jacques Dormeuil (*Les Nouvelles médicales*, décembre 1934). «*Les Fiançailles de M. Hué (sic), L'Homme de Londres, La Maison du canal*, ne sont pas pour moi des romans policiers, mais des romans, et des meilleurs», observe *Cæuvre latine* (1^{er} juin – 1^{er} juillet 1934). Un compte rendu des *Gens d'en face* fait remarquer que «jamais sensation de désolation ne fut rendue avec plus d'acuité qu'en ces pages troublantes et douloureuses» [sans provenance, sans date (juin 1934?)]. «Que M. Simenon soit un vrai romancier, déclare *La Meuse*, il suffit, pour s'en convaincre de lire *Le Locataire*, livre où les dons de création et de poésie ressortent d'autant mieux que l'intrigue policière y est plus faible»; et l'auteur d'observer avec sagacité que le «triste héros sans volonté» représente l'un des personnages préférés de Simenon (Liège, 23 juillet 1934). Un critique anonyme rendant compte de la même œuvre affirme que la place de Simenon «est au tout premier rang des romanciers» [sans provenance, sans date (août 1934?)]. *La Dépêche algérienne* estime que l'effet pathétique se dégageant des *Suicidés* «est digne des plus grands romanciers» (Alger, 24 août 1934). Peu optimiste quant à la santé du roman, Éric Luginbuhl émet l'hypothèse selon laquelle les réussites et la vivacité du talent de Simenon «risquent de redonner un squelette au roman contemporain qui, par une étrange évolution est en passe de devenir mollusque» (*La Revue*, Lausanne, 9 septembre 1934). Marcel-Pierre Rollin remarque à propos des *Suicidés* qu'«il faut être non seulement un écrivain, mais un artiste pour créer une pareille atmosphère de veule terreur avec d'aussi simples moyens» et il conclut que «ce nouveau livre de Georges Simenon est d'une singulière puissance» (*Corrèze républicaine et socialiste*, Brive, 27 septembre 1934). André Lang fait observer que l'on a tort de cataloguer les écrivains et qu'un vrai romancier peut «s'essayer avec succès dans tous les genres. Qu'à l'âge où tant d'hommes de lettres se cherchent encore, Simenon puisse, après avoir jeté aux presses vingt-cinq romans policiers, composer des ouvrages de la qualité des *Gens d'en face* et des *Suicidés*, ne permet pas de le traiter légèrement» (*Annales politiques littéraires*, 28 septembre 1934). Pas de doute pour Lang : «L'auteur des *Suicidés* [...] est un maître [...] à qui beaucoup d'ambitions semblent permises» (*ibid.*). Despréaux emboîte le pas à Lang : avec *Les Suicidés*, «Georges Simenon a écrit un de ses chefs-d'œuvre» (*La Vie parisienne*, novembre 1934). Avant André Thérive, F.-B. salue dans *Les Pitard* «une parfaite évocation» (*Échos de Paris*, 29 avril 1935), *Marianne* y voit «une réussite» (1^{er} mai 1935), Henri-J. Moers, «un livre exaltant», d'une rare «puissance évocatrice» (*La Meuse*, Liège, 3 mai 1935) et Robert Kemp conclut son article par un compliment : «*Les Pitard*, ce n'est pas rien!...» (*La Liberté*, 6 mai 1935).

On le voit, l'article d'André Thérive (*Le Temps*, 9 mai 1935) a été précédé de beaucoup d'autres, non moins laudatifs à l'égard de Simenon. C'est toutefois cet article qui est censé avoir intronisé le romancier dans la vie littéraire, Simenon lui-même étant bien conscient de ce qu'il lui doit : « Je sais beaucoup de gré à Thérive — que je n'ai jamais vu¹⁴ — de ce qu'il a fait, parce qu'il a eu à lutter certainement contre la prévention que j'ai à vaincre moi-même » (André Rousseaux, « Un quart d'heure avec Georges Simenon », *Candido*, 23 mai 1935). Il est à peine besoin de rappeler le début du texte de Thérive, devenu célèbre dans le monde de la critique simenonienne : « Je crois bien que je viens de lire un chef-d'œuvre, à l'état pur, à l'état brut ». Pourtant, le critique se montre sévère à l'égard des anciens romans de Simenon auxquels il accorde — seule concession — une « parenté avec la poésie », quoique le terme soit fort galvaudé : « Il y a la "poésie" des fêtes foraines, la "poésie" des bouges, la "poésie" des grands étalages, etc. Mais enfin la "poésie" du roman policier, puisqu'elle est perçue, existe, et il ne faut pas bouder contre elle ». Le premier ouvrage de Simenon qui trouve grâce aux yeux de Thérive est *Le Locataire* qui « pourrait former la transition entre sa manière de jadis et celle qu'il présente désormais ». Selon lui, « *Les Suicidés* appartiennent à une classe déjà très supérieure » et ce roman « suffirait déjà à classer un romancier exceptionnel. Mais *les Pitard* sont une œuvre tout à fait accomplie » où le pathétique atteint « à une manière de sublime ». Et le critique de conclure : « Lisez ce livre étonnant, si dru et si simple, et dites si le mot de perfection n'est pas fait pour lui être appliqué »¹⁵.

Après l'article de Thérive, la critique continue généralement à se montrer fort élogieuse. Ramon Fernandez voit dans *Les Pitard* « un roman excellent, où les qualités de toutes sortes (dramatiques, psychologiques, de narration) abondent [...]. M. Simenon y témoigne du talent que depuis longtemps nous lui reconnaissons » (*Marianne*, 15 mai 1935). Face au même roman, le *Bulletin des Lettres* s'incline : « Nous tirons notre chapeau devant une réussite si parfaite, car nous ne craignons pas de dire que nous venons de rencontrer dans le genre romanesque une manière de chef-d'œuvre » (25 mai 1935). Signalant que Simenon « s'adonne maintenant au roman tout

¹⁴ Simenon aurait pu voir Thérive pendant la nuit du 20 au 21 février 1931 parmi la foule nombreuse qui se pressait au Bal Anthropométrique, si l'on se fie à la relation de cet événement donnée par *Tous les livres* (« Un original lancement », 15 mars 1931). *Cyrano* rapporte qu'à cette occasion, le critique avait parlé du bal des « Petits Délits Blancs » (« Empreintes », 1^{er} mars 1931).

¹⁵ Quelle différence de ton entre cet article et celui où, deux ans plus tôt, Thérive soutenait que l'on ne parlait de Simenon que par snobisme (*Le Temps*, 23 février 1933)! Curieusement, un article paru dans la *Revue française* le 25 novembre 1932 avait rapproché *Anna*, roman de Thérive, de ceux de Simenon.

court» et mentionnant *Le Locataire*, puis *Les Pitard*, *Le Mois* reconnaît « qu'il s'y montre meilleur que bien d'autres qui n'ont pourtant pas débuté par la littérature feuilletonesque [...]. Il faut dès maintenant le mettre au rang de nos meilleurs conteurs » (1^{er} juin – 1^{er} juillet 1935). Se demandant à son tour pourquoi le dernier roman de Simenon enchante et fascine même les plus « graves critiques », Antoine Forestier note judicieusement que l'auteur plante ses décors en procédant « par touches dispersées » et il est le premier à l'assimiler à « un peintre impressionniste »¹⁶ (*Radio-Magazine*, 23 juin 1935). Dans un article qui se veut synthétique, Jacques Chabannes conclut en proclamant que « Simenon est un des grands romanciers de ce temps » (« Peisson et Simenon », *Notre Temps*, 28 juin 1935). Marcel-Pierre Rollin considère *Les Pitard* « comme une vraie réussite » ; il affirme « qu'il s'agit d'un roman particulièrement remarquable » dans un long compte rendu qui commence par ces lignes : « Quand se décidera-t-on à donner à Simenon la place qu'il mérite au tout premier rang des romanciers contemporains ? Ce qu'il écrit c'est du Simenon. Son style et sa manière lui appartiennent en propre. Avec des moyens d'une extraordinaire simplicité, des mots et des phrases qui frisent la banalité, une espèce de curieuse nonchalance, il arrive à donner une presque intolérable impression de vie » (*La Vie toulousaine*, 13 juillet 1935). Rodolphe Bringer estime que « Georges Simenon est sans contredit parmi les sept ou huit meilleurs romanciers de l'heure actuelle » [*La Drôme*, sans lieu d'édition, sans date (août 1935 ?)]. Marcel-Pierre Rollin revient à la charge en proclamant que Simenon « est un grand romancier et si les circonstances aidées par une malveillance naturelle à la gent littéraire n'avaient pratiqué autour de son nom une sorte de politique d'étouffement nul doute qu'il ne soit jugé comme l'égal des meilleurs. Il porte en effet le lourd fardeau de débuts difficiles, la tare, jugée indélébile, d'être l'auteur de romans policiers et surtout le poids d'une faute impardonnable, d'être un écrivain qui se vend ! » Et Rollin de s'écrier que les romans policiers de Simenon étaient aussi « des romans tout courts » (« Georges Simenon », *La Voix corrézienne*, Tulle, 4 août 1935). Dans un compte rendu des *Pitard*, Edmond Jaloux constate que « Georges Simenon s'est rapidement élevé du roman-feuilleton anonyme au roman policier original, puis de celui-ci au roman tout court, où il commence à exceller » (*Excelsior*, 4 août 1935). Pierre Humbourg conclut un article sur le même roman en écrivant : « Nous pouvons dès maintenant saluer cet homme jeune comme un des maîtres

¹⁶ Ramon Fernandez avait déjà évoqué « l'esprit impressionniste et pathétique » de Simenon dans un compte rendu des *Fiançailles de M. Hire* (*Marianne*, 17 mai 1933) ; Jacques Dormeuil avait parlé de son « impressionnisme populaire » (*Les Nouvelles médicales*, décembre 1934.)

de sa génération» (*L'Ami du peuple*, 7 août 1935). Pierre Chardon loue la «sûreté du trait» et le «merveilleux talent» de l'auteur des *Clients d'Avrenos* (*L'École française*, Bois-Colombes, 10 octobre 1935). À propos de ce roman, Edmond Jaloux remarque que l'on prend avec Simenon «une telle habitude de s'intéresser à ce qu'on lit qu'il est souvent difficile, quand on l'a fini, d'ouvrir un autre volume» (*Excelsior*, 20 octobre 1935). *La Petite Gironde* estime d'ailleurs que *Les Clients d'Avrenos* sont «d'une tenue si rigoureuse que la perfection est atteinte» (Bordeaux, 25 octobre 1935). Comme Simenon «est supérieur à certains "Prix Goncourt" !», s'exclame Lucien Wahl (*Mon Ciné*, 14 novembre 1935). Quant à F.-B., il décrète après la lecture de *Quartier nègre* que «Siménon (*sic*) est un écrivain incomparable. Je ne dis pas qu'il n'y en a pas de plus grands, précise-t-il. Je dis qu'il est incomparable» (*L'Écho de Paris*, 23 décembre 1935).

Incomparable, Simenon? Sans doute était-ce déjà l'avis du jury du prix Renaudot qui, dès 1932, avait projeté de décerner sa récompense à Simenon. Les membres de ce jury tenaient en effet pour acquis que le prix Goncourt irait cette année-là au *Voyage au bout de la nuit* de Céline. On sait qu'un revirement inattendu, à la dernière minute, des frères Rosny provoqua le rejet du *Voyage* par les Goncourt au profit des *Loups* de Guy Mazeline, malgré l'enthousiasme d'un Léon Daudet ou d'un Lucien Descaves. Seul ce rejet obligea en quelque sorte le jury du prix Renaudot à offrir ses lauriers à Céline plutôt qu'à Simenon¹⁷. Ainsi que l'écrit Lucien Descaves, «Renaudot recueillit Goncourt et sous les reins meurtris de Céline étendit un matelas de consolation» («À qui le Goncourt? Une date historique», *L'Œuvre*, 7 décembre 1933). Quoi qu'il en soit, avec un recul d'un an, Lucien Descaves — celui-là même qui fonda quelques années plus tard le mouvement «Sans Haine» avec Simenon¹⁸ — voit dans cette alternative Céline-Simenon une date historique dans des lignes qui ne manquent pas d'intérêt : «Je me demande si cette conjonction de Céline et de Simenon au restaurant de la place Gaillon, le 6 décembre de l'année dernière, ne marque pas la fin d'un règne, celui de l'*écriture artiste*, sous lequel nous avons vécu» (*ibid.*). Cependant, poursuit Descaves, si «tous deux [...] ébranlent le culte

¹⁷ La nouvelle est déjà rapportée dans *L'Intransigeant* du 10 décembre 1932 : «On nous assure que si M. Louis-Ferdinand Céline avait eu le prix Goncourt — les jurés du prix Théophraste Renaudot auraient décerné leur récompense honorifique à M. Georges Siménon (*sic*) qui a publié une abondante série de romans policiers d'une réelle richesse d'imagination». L'information est reprise dans *l'Action française* du 15 décembre 1932 et *L'Écho* (Oran) du 18 décembre 1932.

¹⁸ Sur le rôle de Simenon dans la naissance de ce mouvement, voir notamment Lucien Descaves, «La haine au pilori», *Le Journal*, 6 janvier 1938.

que nous rendions à l'écriture artiste, [...] ils ne se proposent pas pour cela d'écrire mal ; ils ne manifestent que l'intention d'écrire autrement » (*ibid.*)¹⁹.

Une autre remarque à propos de Céline et Simenon : il est tout de même ahurissant qu'aucun article de l'époque envisagée n'ait opéré, à notre connaissance, un rapprochement entre les pages africaines du *Voyage au bout de la nuit* et *Le Coup de lune*, rapprochement thématique au moins s'entend, une comparaison entre ces textes n'ayant été menée à bien que récemment²⁰.

Incomparable, Simenon? Peut-être était-ce aussi l'opinion du critique américain Samuel Putnam décrétant dans le *New York Sun* en 1933 : « Aujourd'hui, il y a trois grands écrivains français : Jean Cocteau, André Gide et Georges Simenon » [cité d'après P.L. (Pierre Lagarde?) — « le-monsieur-qui-n'a-pas-lu-la-série-des-Maigret » —, *Comœdia*, 23 mai 1933].

*

* *

INCOMPARABLE, Simenon? La période 1933–1935 continue en tout cas à l'apparenter à d'autres auteurs, mais, assez significativement, de moins en moins aux auteurs de romans policiers.

Peu de nouvelles références à Poe : Pierre Chardon pense que les romans policiers de Simenon « dépassent tout ce qui a été fait en la matière, le seul Edgar Poe excepté » [sans provenance, sans date (mai 1933)]. Dans son compte rendu des *Pitard*, Antoine Forestier constate que les dons de Simenon « atteignent presque au fantastique », de sorte que le romancier « approche de cet idéal qui doit être celui de tous les conteurs d'aventures : faire prononcer à leur sujet le nom d'Edgar Poe » (*Radio-Magazine*, 23 juin 1935).

De Gaboriau, plus de traces, excepté deux lignes de Clément Vautel — autre Liégeois — où Simenon est dit « le Gaboriau moderne » (« Mon film », *Le Journal*, 22 janvier 1934).

¹⁹ L'article de Descaves à peine paru, le prix Goncourt 1933 fut décerné à *La Condition humaine* de Malraux; la même année paraissait *Le Chiendent* de Queneau. Pas de doute : l'écriture artiste était bien en crise...

²⁰ Jacques LECARME, « Les romans coloniaux de Simenon », *Textyles*, n° 6, 1989, pp. 179–189. Rappelons la fin de cet article où l'auteur considère que *Le Coup de lune* se dégage des romans africains de Simenon « comme un noyau dur ou comme un diamant sombre » (p. 183) et où on laisse entendre que, si les écritures de Céline et Simenon sont fort différentes, elles « poursuivent peut-être des buts analogues » (p. 184) : « *Le Coup de lune* n'annonçait pas seulement la décomposition de l'empire colonial, il donnait à voir une déconstruction du roman » (p. 189).

C'est entendu : Simenon « est devenu, en deux années, l'égal d'un Wallace ou d'un Van Dine, un Conan Doyle français » (*Le Rempart*, 1^{er} mai 1933). Pourtant, quand Simenon est encore rapproché de Conan Doyle, c'est pour mieux souligner les différences qui existent entre eux. Ainsi, dans un article où il tient *L'Affaire Saint-Fiacre*, *Le Passager du « Polarlys »* et *L'Écluse N° 1* « pour de véritables chefs-d'œuvre », Louis Cadars estime que le deuxième de ces romans « est une merveille de logique qui peut supporter la comparaison avec les meilleurs récits de Conan-Doyle », mais il précise aussitôt qu'« il y a dans Simenon un art enjoué et charmant qui nous change agréablement de la rigueur toujours un peu sèche du célèbre romancier anglais » (« Triomphe du roman policier », *La Croix du Gers*, Auch, 27 août 1933 ; article partiellement repris dans la *Chronique du Libournais*, Libourne, 14 septembre 1934).

Lors de la parution de la traduction anglaise de *Pietr-le-Letton* et *La Nuit du carrefour* sous le titre *Inspector Maigret investigates* (Londres, Hurst and Blackett, 1933), la couverture du livre définissait Simenon comme « *the Edgar Wallace of France* », expression déjà rencontrée et reprise par la critique anglo-saxonne (*Southport Guardian*, octobre 1933 ; *Sunday Dispatch*, 1^{er} octobre 1933), parfois pour la réfuter, l'œuvre de Simenon étant jugée « *anything more unlike Edgar Wallace* » (*Manchester Evening Chronicle*, octobre 1933). Il en va de même lorsque paraît en 1934 *The Triumph of Inspector Maigret*, traduction de *L'Ombre chinoise* et du *Charretier de la « Providence »* (« A Great French Sleuth », *Saturday Review*, Londres, 29 septembre 1934), le critique du *Manchester Evening Chronicle* s'insurgeant à nouveau contre cette appellation : « *I must again protest against the description of M. Simenon as "The French Edgar Wallace". Every reviewer makes silly remarks at times [...] and it is fair neither to our contemporary nor to M. Simenon to perpetuate this one* » (28 septembre 1934). Les autres allusions à Wallace montrent combien Simenon est plus proche de la réalité ou mettent à nouveau l'accent sur la rapidité et le rythme de production des deux auteurs, comme dans ce compte rendu de la traduction américaine, intitulée *The Crossroad Murder* (Covici-Friede), de *La Nuit du carrefour* où l'on assure que Simenon « *threatens to be more prolific than Edgar Wallace* » (*Bookman*, New York, mars 1933).

Il n'est presque plus question de Maurice Leblanc, même si on souligne que « le "Siménon" (*sic*) n'est pas du Gaboriau, du Conan Doyle ou du Maurice Leblanc amélioré ou présenté dans une atmosphère nouvelle » (Albert Crémieux, « Figures d'écrivains. Georges Simenon », *L'Avenir du Plateau central*, Clermont-Ferrand, 26 juillet 1933). Tout juste François Ollive remarque-t-il qu'« Arsène Lupin et Maigret, même s'ils semblent « profondément dissemblables », sont « deux types essentiellement vivants » dont il

énumère les caractéristiques avant de conclure : « Si l'on peut sans paradoxe rapprocher Siménon (*sic*) de Maurice Leblanc, c'est que tous deux ont compris que le roman détective pouvait et devait être autre chose qu'une simple histoire de brigands » (*Cité universitaire*, 15 juin 1934). Tout ceci est bien mince...

L'abandon de Maigret par Simenon devait fatalement entraîner des rapprochements avec d'autres auteurs que nous envisagerons à nouveau selon leur ordre chronologique d'apparition dans les articles faisant l'objet de notre étude. Parmi eux figurent cependant des noms déjà relevés précédemment.

Ainsi, Balzac est mentionné plusieurs fois. Ayant remarqué « l'extraordinaire (*sic*) faune », le « grand nombre de bandits » de l'œuvre, Jacques Chabannes poursuit par la déclaration selon laquelle « ce n'est pas le seul point commun de Simenon avec Balzac », mais il ne développe pas son idée (« Georges Simenon et ses héros », *La Concorde*, 2 mai 1933 ; la même opinion est reprise dans l'article de Chabannes sur « Peisson et Simenon », *Notre Temps*, 28 juin 1935). Louis Cadars affirme que *L'Affaire Saint-Fiacre* témoigne d'« une maîtrise "balzacienne" du roman » (« Triomphe du roman policier », *La Croix du Gers*, Auch, 27 août 1933). Pour *L'Algérie, Le Haut Mal* présente « une intrigue vraiment balzacienne » (Alger, 12 février 1934). Jacques Dormeuil prévoit que Simenon « donnera un jour un très grand livre » qu'il imagine comme « une épopée balzacienne » (*Les Nouvelles méridionales*, décembre 1934). De même, après avoir lu *Les Pitard*, Emmanuel d'Astier souhaite « que Siménon (*sic*) s'attache un jour à nous donner une œuvre plus importante, de plus longue haleine, un vrai roman balzacien » (*Art et industrie*, août-septembre 1935). Jean-Pierre Maxence se souvient que Balzac, comme Simenon, a commencé par écrire des romans populaires (*Gringoire*, 6 septembre 1935). Voyant Simenon soudain « prôné par les plus difficiles et les plus sévères de nos critiques », Pierre Audiat signale que l'on voit en lui le « Balzac contemporain » (*Manuel général de l'instruction primaire*, 14 septembre 1935). C'est tout et c'est finalement bien peu concernant un auteur qui n'a cessé de fasciner Simenon. Mais celui-ci s'est davantage préoccupé de l'homme que de l'écrivain finalement si différent de lui, malgré les nombreuses tentatives de rapprochement effectuées après 1935 entre deux visions et deux univers très dissemblables²¹.

²¹ Contentons-nous de renvoyer à la mise au point récente d'Alain BERTRAND, « Georges Simenon et ses doubles : Jules Maigret et Honoré de Balzac », in *Cahiers Simenon*, n° 3, *Des doubles et des miroirs*, Bruxelles, Les Amis de Georges Simenon, 1989, pp. 75-97, et à celle, beaucoup plus partielle mais pertinente, d'André VANONCINI, *Simenon et l'affaire*

Nous retrouvons à nouveau des velléités d'apparementement entre Simenon et le mouvement populiste. « Beaucoup de pontifes du populisme, écrit Jacques Chabannes, devraient apprendre chez lui leurs leçons » (« Georges Simenon et ses héros », *La Concorde*, 2 mai 1933). Dans un article déjà mentionné où il regrette que Simenon ait abandonné Maigret, le critique du *Matin* déplore que, « s'écartant du roman policier dans lequel il excelle, Georges Simenon verse, hélas ! dans le roman populiste » (7 mai 1933). *L'Œuvre latine* considère pour sa part Simenon « comme un grand écrivain "populiste" » (1^{er} juin – 1^{er} juillet 1934). Pour *Marianne*, « Simenon rejoint le populisme » avec *Les Suicidés*, « mais un populisme haletant et dépourvu de cette ordinaire stagnation qui le rend ennuyeux » (1^{er} août 1934). Dans un compte rendu du même roman, les Coupe-papier constatent que « Georges Simenon narre les étapes de cette déchéance et de ce suicide avec un inexorable réalisme et un sens parfait de son métier d'écrivain policier et "populiste" » (*Le Matin*, 9 septembre 1934). Une fois de plus, on regrette que l'idée ne soit pas développée.

S'insurgeant contre l'opinion de Raymond Escholier selon laquelle Simenon « a du Maupassant et du Flaubert sous la peau » (*cf. supra*, p. 91), Georges Claretie pense que « c'est entièrement exagéré » malgré le « très réel talent » de Simenon (*L'Ami du peuple*, 2 mai 1933). Ceci n'empêche nullement Émile Bouvier, qui envisage surtout ici les romans de Maigret, de parler « d'un récit direct, cursif, presque aussi impassible qu'une nouvelle de Maupassant » (« Le cas de M. Simenon », *Lumière*, 7 septembre 1935). M.-R. S. se contente d'acter que Simenon est « un écrivain qu'on a pu comparer à Maupassant » (*Cassandra*, Bruxelles, 5–6 octobre 1935).

Les Fiançailles de M. Hire inspirent à quelques critiques la première idée d'une parenté entre Simenon et Francis Carco²². Le ton est donné par Georges Claretie pour qui certaines pages de ce roman « ont la vigueur et la couleur de *L'Homme traqué* de Francis Carco. Mais ici, fait remarquer Claretie, l'homme traqué est innocent » (*L'Ami du peuple*, 2 mai 1933). Selon *Sur la Riviera* aussi, « c'est un autre *Homme traqué* que ce pauvre M. Hire. L'œuvre est d'une qualité égale [...]. Or, *L'Homme Traqué* est assurément l'un des meilleurs romans de Francis Carco » (Nice, 15 mai 1933).

Maigret, « Travaux et recherches des universités rhénanes », IV, Paris, Champion, 1990, pp. 62–63 et 107–108.

²² Carco était présent au Bal Anthropométrique, comme en témoignent plusieurs articles relatant la folle nuit du 20 au 21 février 1931 à la Boule Blanche. Avait-il déjà noué à cette date des relations amicales avec Simenon ? On ne sait. Toujours est-il que l'on retrouve l'auteur de *Jésus la Caille* à Nieul-sur-Mer lors du baptême de Marc Simenon, fils aîné du romancier, en mai 1939.

Le critique du *Petit Dauphinois* songe plutôt à rapprocher *Les Fiançailles de M. Hire* du dernier-né de Carco, *L'Ombre*, qui venait de paraître en 1933. « C'est là, ajoute-t-il, un compliment et un éloge qui seront sensibles à Georges Siménon (*sic*) » (Grenoble, 18 mai 1933). J. Ernest-Charles revient à *L'Homme traqué* : « Comparez, s'il vous plaît, *Les Fiançailles de M. Hire*, de George (*sic*) Simenon, avec *L'Homme traqué*, de Francis Carco, et l'auteur du roman, qu'on dit roman policier, vous ne le jugerez pas si négligeable » [*La Grande Revue*, sans date (mai 1933 ?)]. On trouve le même jugement dans *Les Primaires* : grâce à son roman, Simenon s'est montré « capable de faire du Carco aussi bien que Monsieur Francis Carco, et même mieux » ; pourtant, s'adressant directement à l'auteur, le critique le lui reproche : « Et maintenant, si vous vous remettiez à faire du Simenon ? Parce que nous, vous savez, nous aimons mieux le Simenon ! » (Issy-les-Moulineaux, juin 1933). *L'Intermédiaire foran* voit aussi dans *Les Fiançailles de M. Hire* « de bien près un chef d'œuvre (*sic*) comparable à *L'homme traqué* » (Avignon, 3 juin 1933). Despréaux, lui, compare plutôt « cet ouvrage à "L'Ombre" de M. Carco, qui est infiniment moins bien réussi » (*La Vie parisienne*, 10 juin 1933). Reprenant la remarque de Claretie, Pierre Andrieu note que « ce n'est pas "L'Homme traqué" de Carco, qui était coupable, lui, tandis que M. Hire ne l'est pas » (*La Chanson*, 20 juillet 1933). René Lalou²³ voit à nouveau en M. Hire un « autre "homme traqué" », mais remarque aussi que le dernier ouvrage de Carco, *L'Ombre*, fait songer à *L'Ombre chinoise* de Simenon (*L'Intransigeant*, 1^{er} août 1933). *Le Matin* déclare que *Les Fiançailles de M. Hire* offrent « quelques ressemblances avec [...] "L'homme traqué" et "L'Ombre" » (Anvers, 9 août 1933). Jean Desthieux estime pour sa part que « certains livres » de Carco autour desquels « on a fait chaudes gorges [...] ne valent point — et de loin — ceux de Simenon » (*Cyrano* et « Un livre par mois », *Sur la Riviera*, Nice, 15 septembre 1933). Dans un article principalement consacré à *L'Écluse N° 1* où il reconnaît que les ouvrages de Simenon « sont très supérieurs, littérairement parlant, à beaucoup de romans contemporains "dont on parle" », Robert Brasillach pense que les mérites de *La Maison du canal*, du *Locataire* et des *Suicidés* apparentent leur auteur à Carco (*Action française*, 2 août 1934). Pour Lucien Dubech aussi, la différence entre les deux romanciers est minime, même si l'art de Carco lui paraît plus surveillé ; le critique écrit en effet ces lignes à propos des *Suicidés* : « C'est un roman tout court, et fort bon. M. Carco aurait pu en écrire un sur le même thème, presque avec les mêmes personnages, et

²³ Dans un article non signé, mais où se reconnaît la plume du critique.

qui eût été conduit de la même manière. Il eût seulement été plus soigné, écrit avec un art plus solide. Pour le reste, la différence ne serait pas trop grande ; et ce n'est pas une petite louange » (« Les romans de M. Simenon », *Radio-Magazine*, 16 septembre 1934). Jean Desthieux revient à la charge pour proclamer « qu'il y a, dans les romans de Simenon [...] tout autant de talent, d'atmosphère et d'humanité que dans *L'Homme traqué* » (« Romans policiers », *Cyrano*, 19 octobre 1934). Ramon Fernandez rend compte en même temps de *La Dernière Chance* de Carco et des *Clients d'Avrenos*, dont le cadre spatial est partiellement semblable. Le livre de Simenon, souligne-t-il, témoigne « une fois de plus de l'extraordinaire faculté » qu'a l'auteur « de paraître familier avec n'importe quel milieu, sous n'importe quelle latitude ». Il ajoute que Simenon « se garde bien de se lancer dans des descriptions. Quelques traits, ici et là, suffisent » pour provoquer « une vision nette et un cynisme tranquille », procédé qui contraste avec « la manière classique » de Carco, ce dernier restant « un voyageur qui décrit » avec une « poésie discrètement romantique » (*Marianne*, 18 septembre 1935). À propos des *Clients d'Avrenos* encore, les Coupe-papier voient le roman « baigné de l'atmosphère molle et boueuse propre maintenant à Constantinople, et que Simenon, comme Carco, a très bien saisie » (*Le Matin*, 22 septembre 1935). Quant au Trieur, il ne fait qu'acter la comparaison établie par Fernandez dans *Marianne* (*L'Avant-Garde*, Louvain, 16 octobre 1935).

Ce sont à nouveau *Les Fiançailles de M. Hire* qui provoquent le premier rapprochement entre Simenon et Tristan Bernard. Cette parenté est relevée par Ramon Fernandez dans un article consacré au roman de Simenon et à deux ouvrages de Bernard, dont *Aux Abois*. Constatant que les deux romans portent sur le thème de *Crime et châtement*, Fernandez conclut sur une nouvelle allusion à l'homme traqué : en effet, ce motif, « interprété par l'humour de M. Tristan Bernard, est repris par l'esprit impressionniste et pathétique de M. Georges Simenon. Mais, en fin de compte, c'est l'humoriste qui est sérieux et l'auteur tragique qui cède à une (*sic*) humour macabre, car l'homme traqué de M. Tristan Bernard meurt coupable, tandis que l'homme traqué de M. Simenon meurt innocent » (*Marianne*, 17 mai 1933). Peut-être le critique du *Matin* a-t-il lu Fernandez quand il écrit, lui aussi, que le roman de Simenon « offre quelques ressemblances avec "Aux Abois" » (Anvers, 9 août 1933). C'est assurément *Aux Abois* qui inspire à G.G. un autre rapprochement entre Bernard et le Simenon du *Locataire* : « Comme dans une œuvre récente de Tristan Bernard, qui traite à peu près du même sujet, Simenon réussit à nous faire prendre intérêt au sort d'un misérable assassin qu'aucune circonstance ne vient excuser, sauf, peut-être, une sorte de fatalité

inéluçtable, qui en fait, depuis l'heure du forfait, jusqu'à l'arrestation, un sinistre automate» (*Expansion belge*, Bruxelles, mai 1935).

Le Fou de Bergerac avait déjà incité un critique de *L'Information* à rapprocher Simenon d'Édouard Estaunié. Peut-être est-ce le même qui récidive à propos des *Fiançailles de M. Hire* : « Il y a aussi, dans les *Fiançailles de M. Hire*, des notations qui laissent deviner ce qui se passe dans des vies secrètes et pourquoi ne pas se rappeler M. Estaunié à ce moment-là ? » (L.W., *L'Information*, 21 mai 1933).

Il est plus curieux de voir Simenon situé dans la mouvance de ... Bergson. C'est pourtant René Lalou qui, dans un article fort laudatif pour *Le Coup de lune*, écrit que « Simenon avait inventé, dans le cycle des Maigret, une forme curieusement bergsonienne de romans policiers : tout y reposait sur une alliance entre la qualité de l'atmosphère et l'intuition du détective ». Lalou soutient encore dans le même texte que la « puissance magique de Georges Simenon [...] tient à une absolue sincérité, à cette faculté de vivre en étroite union avec ses héros qui est le privilège du véritable romancier »²⁴ (*Nouveautés*, juin 1933). Cette opinion est reprise peu après par *L'Intransigeant* dans un article non signé : avant Simenon, il existait des « romans d'aventures policières à la manière d'Edgar Wallace et les véritables romans policiers, épures intellectuelles dont le génie d'Egar (*sic*) Poe a fourni les rigoureux modèles. Georges Simenon a inventé une troisième espèce de romans policiers : le roman policier bergsonien » ; et le critique de répéter, de manière plus détaillée toutefois, l'argumentation présentée dans *Nouveautés* et déjà partiellement exprimée dans *Les Nouvelles littéraires* du 20 août 1932 :

« L'originalité de Simenon résidait dans son art à créer des atmosphères sordides et visqueuses où l'imagination s'engluait. En contrepartie, il nous présentait un homme, le commissaire Maigret, dont le génie consistait à s'imprégner de ces atmosphères, à changer l'envoûtement en familiarité.

Aucun entassement de hasards dans cette série des Maigret, aucune dépense de dialectique non plus. Le déchiffrement des êtres s'y faisait par une sympathie quasi physique, par une lente assimilation de leur élan vital dans un milieu propice à cette

²⁴ C'est là la première fois, à notre connaissance, qu'est pressentie implicitement l'analogie entre la manière d'écrire de Simenon et la façon d'enquêter de Maigret. Concernant l'histoire ultérieure de cette théorie dans la critique simenonienne récente, voir notre article intitulé « Maigret en gestation dans les romans populaires », in *Traces*, n° 1, Université de Liège, Centre d'Études Georges Simenon, 1989, pp. 58-59.

osmose. Si bien que ce recours à l'intuition transformait le roman policier en roman du policier. [...]

Le secret de Georges Simenon ? Dès son premier roman, j'ai pensé qu'il tenait dans son absolue sincérité ; je le crois de plus en plus, maintenant que son œuvre s'élargit. Simenon vit avec ses personnages dans une fraternelle intimité ; il connaît chaque détail des paysages et des maisons où ils se meuvent. Quand il commence d'écrire, l'union est complète dans son esprit entre les objets et les réflexes, les gestes familiers et les méditations. Le rôle du conteur, dans *les Fiançailles de M. Hire*, est celui d'un médium conscient » (« Le cas Simenon », 1^{er} août 1933.)

Dans le compte rendu non signé d'*Un Crime*, de Bernanos, Lalou — ce ne peut être que lui — reprend à nouveau sa théorie concernant les types de romans policiers et répète une fois de plus : « Alors intervint Georges Siménon (*sic*) qui eut le mérite de créer le roman policier bergsonien, remplaçant lse (*sic*) indices par une atmosphère et la méthode par une communion intuitive » (*Les Nouvelles littéraires*, 27 juillet 1935)²⁵.

Une seule référence à Pierre Mac Orlan sous la plume de Francis Ambrière écrivant à propos de *L'Âne-Rouge* que Simenon « possède cet instinct du détail à choisir, de l'épithète suggestive qui dressent devant le lecteur, en quelques traits rapides et pour ainsi dire sans qu'on ait eu le temps d'y prendre garde, une rue, une chambre, un bar nocturne, un hôtel louche, avec leurs personnages, leurs bruits, leurs passions, leurs odeurs. Il a cette même rare vertu de poésie diffuse qu'on trouve dans le meilleur Mac Orlan » (« Le cas Simenon », *Le Rempart*, 18 septembre 1933).

Plus surprenante, l'affirmation de Maurice Bardèche selon laquelle « Georges Simenon est le Racine » du roman policier. En fait, le critique veut dire par là que ce genre comporte des règles « comme pour une tragédie en cinq actes » et que Simenon en a renouvelé la méthode (1933, 8 novembre 1933).

Nous retrouvons ici la parenté de Simenon avec Dostoïevski, soulignée d'abord par Pierre Descaves : avec *L'Homme de Londres*, estime-t-il, Simenon « a écrit un roman genre Dostoïewsky avec un bonheur de touche et d'expression vraiment admirable » (*L'Avenir*, 21 février 1934). C'est à propos du *Haut Mal* qu'Edmond Jaloux évoque, non sans réticences, une ressemblance avec le romancier russe : « Cette série d'événements, dit-il, repose sur une

²⁵ René LALOU récidivera dans son *Histoire de la littérature française contemporaine* en écrivant que Simenon « inventa le roman policier du type bergsonien » (Paris, Presses Universitaires de France, 1940, p. 237).

connaissance très adroite et très vraie des mobiles humains. Il y a des moments, il faut bien l'avouer, où M. Simenon fait penser à Dostoïevski. C'est un Dostoïevski en ombres chinoises, et cette expression seule suffit à remettre à sa vraie place une comparaison que d'aucuns pourraient trouver trop flatteuse. Ce n'est pas, en effet, dans l'ombre chinoise que triomphe le génie de Dostoïevski. N'importe ! C'est déjà quelque chose que d'évoquer, même de loin, l'auteur de *L'Idiot* ou de *L'Éternel Mari*. La lacune la plus grave, à ce point de vue, des romans de M. Simenon, c'est leur absence d'explication. Nous avons souvent besoin d'en savoir davantage. [...] Le plus souvent, nous ignorons tout des antécédents moraux de ses personnages. Dans *Le Haut Mal*, Mme Pontreau a-t-elle prémédité longtemps son crime, a-t-elle profité d'une occasion, a-t-elle obéi à une impulsion ? Tout cela demeure assez obscur. Nous voudrions être mieux renseignés » (*Les Nouvelles littéraires*, 13 juillet 1935). Pour ceux qui s'étonneraient de cette curieuse avidité d'explications, précisons que Jaloux reconnaît l'existence de cas « où cette obscurité devient une qualité précieuse. C'est celui, spécifie-t-il, des *Gens d'en face*, qui est, je crois, la peinture la plus tragique et la plus accablante pour elle qu'on ait jamais tentée de la Russie soviétique » (*ibid.*). L'opinion de Jaloux semble d'un grand prix, puisqu'elle est relayée par *L'Étoile belge* : « Georges Simenon a franchi un stade important de sa curieuse évolution. De façon feuilletonniste, le voici devenu romancier et romancier de grande classe, puisque M. Edmond Jaloux n'hésite pas à le définir ainsi : "un Dostoïevsky en ombres chinoises" » (Bruxelles, 22 juillet 1935). À son tour, Orion écrit que *L'Homme de Londres* est « à la mesure de *Crime et Châtiment* » (« Georges Simenon », *Action française*, 27 septembre 1935 ; reprise d'un avis déjà émis précédemment). *Cassandra* rappelle enfin que l'on a pu comparer Simenon à Dostoïevski (Bruxelles, 5-6 octobre 1935).

Ces années offrent de nouveaux rapprochements entre Simenon et Mauriac. Ainsi, Robert Brasillach voit dans *La Maison du canal*, *Le Locataire* et *Les Suicidés* des romans qui apparentent les deux écrivains. Brasillach ajoute pourtant, tel le professeur appréciant un travail d'élève, que Simenon « ne nous donne ainsi qu'une copie : il pourrait mieux » ; malgré cette réserve, le critique de *Action française* avoue qu'il compte « beaucoup plus sur cet artisan que sur bien des "chers maîtres" » (2 août 1934). Brasillach revient sur le sujet dans un compte rendu des *Pitard* où il constate que l'aventure de Simenon « est la plus curieuse aventure littéraire de ce temps » et où il raille Thérive de sa « grande découverte » : Brasillach ne tient-il pas en effet Simenon « pour un romancier » depuis « plusieurs années » et ne le lit-il pas « avec beaucoup plus de plaisir que les œuvres complètes de maints académiciens » ? C'est ici qu'intervient la comparaison avec Mauriac,

nettement plus valorisante pour Simenon que la précédente : « Il ne faudrait pas nous pousser beaucoup pour proclamer que certains livres de M. François Mauriac ne valent pas la *Maison du canal* ou les *Suicidés* ». Et le critique de compléter son appréciation par l'espoir — qui sera plus tard celui de Gide et de beaucoup d'autres — de voir Simenon s'atteler à un grand roman plus foisonnant : « Si quelqu'un peut écrire un jour le grand roman de notre époque, nous admettons volontiers qu'il y a toutes les chances pour que ce soit ce garçon qui a déjà publié trois cents volumes (*sic*), sous dix pseudonymes différents (*sic*), que l'histoire littéraire de l'avenir essaiera peut-être de dénombrer » (*Action française*, 30 mai 1935). *Les Pitard* entraînent pareillement Régis-Leroi à écrire qu'avec ce roman, « Simenon rejoint le roman de caractères et dessine des personnages qui ressemblent à ceux de François Mauriac » (*Gazette du foyer*, 25 juin 1935).

Un seul rapprochement avec Dabit et Hamp dans un article d'Éric Luginbuhl prétendant que Simenon « ajoute au talent d'un Eugène Dabit ou d'un Pierre Hamp l'étai d'une trame solide » (*La Revue*, Lausanne, 9 septembre 1934).

Deux minces allusions à Dumas : Lucien Dubech reconnaît dans *Les Suicidés* un roman « plein de saveur et d'agrément, dans la bonne lignée du père Dumas » (« Les romans de M. Simenon », *Radio-Magazine*, 16 septembre 1934). Babbitt, lui, se veut amusant en précisant que « Simenon est l'Alexandre Dumas 1935, à une différence près : c'est qu'Alexandre n'avait pas de lettres, mais avait des nègres, tandis que Georges Simenon n'a pas de nègres, mais a des lettres » (« M. Maigret aux champs. Une visite à Georges Simenon », *France du Centre*, Orléans, 31 juillet 1935).

C'est dans l'article de Lucien Dubech aussi qu'apparaît le premier rapprochement entre Simenon et Pierre Benoit, qui deviendra peu après son ami. Ayant constaté dans *L'Écluse N° 1* l'absence de toute analyse psychologique, Dubech regrette que l'action n'y soit révélée que « par des faits, des gestes, des paroles, en un mot par les acteurs eux-mêmes ». Encore en arrive-t-on « à ne plus même voir les gestes eux-mêmes, mais comme leur reflet, qui fait penser à des ombres chinoises. Les faits, les actes, les paroles sont choisis, élagués, éparpillés, ils ont l'air de se succéder dans un décousu arbitraire et illogique. [...] Les personnages font l'effet de vivre au loin, sous l'eau, dans la brume. C'est à peine s'ils émergent d'une vapeur, d'un halo d'ombre. On ne voit que les ombres de leurs gestes sur un mur ». C'est dans ce procédé tout négatif que le critique croit distinguer « celui de M. Benoit, exagéré, exaspéré » (« Les romans de M. Simenon », *Radio-Magazine*, 16 septembre 1934). Ironisant à propos de la candidature à l'Académie Française de Claude Farrère, en qui il voit « un Pierre Benoit

1900», Midas imagine déjà l'auteur de *L'Homme qui assassina* assis «à côté du Pierre Benoit 1920, en attendant le jour où tous deux recevront en M. Georges Simenon, un Pierre Benoit mauriacien, un Pierre Benoit dostoïevskyen, un Pierre Benoit 1930» (1935, 31 janvier 1935). Voilà qui n'est flatteur ni pour Simenon ni pour l'auteur de *L'Atlantide*. Georges Poupet, quant à lui, voit dans l'intrigue des *Clients d'Avrenos* «un sujet à la Pierre Benoit traité aussi bien qu'il l'eût traité» («Un conteur qui ne se raconte pas. Georges Simenon», *Le Jour*, 14 août 1935). Parlant du même roman et plus particulièrement de l'attachement qui lie Jonsac à Nouchi, Georges Rency précise qu'il s'agit d'«une emprise, qui rappelle les sinistres abdications des héros et des héroïnes de Pierre Benoit» (*L'Indépendance belge*, Bruxelles, 21 août 1935). Le même critique revient bientôt sur le sujet à propos de *Quartier nègre* : «Je ne connais pas d'auteur actuel, non pas même Pierre Benoit, capable de nous faire sentir avec autant d'acuité l'influence d'un milieu, d'un climat sur un être». Et Rency d'avertir la Belgique que «notre compatriote, le Liégeois Simenon, [...] est en train de devenir un des meilleurs romanciers "littéraires" de notre temps» (*L'Indépendance belge*, Bruxelles, 25 décembre 1935).

La seule référence à Paul Bourget nous retiendra peu. Elle émane de Jean Desthieux déclarant «qu'il y a dans les romans de Simenon [...] tout autant de psychologie que dans les tomes de M. Paul Bourget» (*Cyrano*, 19 octobre 1934).

On s'en doute, les rapprochements entre Édouard Peisson et Simenon sont dus à une thématique maritime commune entre l'auteur des *Pitard* et celui de *Courrier de la mer*. Robert Kemp voit dans *Les Pitard* «un drame de la mer, égal à ceux de M. Peisson» (*La Liberté*, 6 mai 1935). Rendant compte la semaine suivante du *Passage de la ligne* de Peisson, Robert Kemp avertit l'auteur de prendre garde, car «avec *Les Pitard*, M. Simenon lui taille des croupières» (*La Liberté*, 13 mai 1935). Le *Mémorial de la Loire* note cependant une différence essentielle entre le roman de Simenon et ceux de Peisson : «Cette histoire maritime fait très bonne figure à côté du *Passage de la Ligne* de M. Peisson. Ce dernier peint ses personnages, construit son drame selon la méthode directe (j'emploie cette expression, assez vague, faute d'une autre plus précise), tandis que M. Simenon procède par allusions : il crée autour de nous une atmosphère dramatique, où les mots les plus simples, les plus anodins, rendent un son lourd de menaces» (sans lieu d'édition, 23 mai 1935).

Pour Thérive, Simenon n'est pas sans rappeler, pour une petite part, le roman russe, notamment grâce aux *Suicidés*, où il décèle «un comprimé de roman russe, à qui il ne manque que d'être diffus et tortueux» (*Le Temps*,

9 mai 1935). Ce fameux « article de reconnaissance » rapproche le même roman de ... Barrès, puisque « le Bachelin de M. Simenon est une épreuve vulgaire du Racadot des *Déracinés* » (*ibid.*).

Le critique de *La Petite Gironde* se lance, lui, dans une comparaison entre Simenon et Kessel, plus précisément entre *Les Pitard* et *Le Repos de l'équipage* : « Si les défauts d'un livre peuvent éclairer les qualités d'un autre, je prétends que *les Pitard*, de Simenon, gagnent beaucoup à être lus aussitôt après *le Repos de l'équipage*. Et pourquoi n'avancerai (*sic*)-je point que les qualités des *Pitard* sont justement celles qui deviennent, dans *le Repos de l'équipage*, des défauts. Sans aller plus loin dans le parallèle, j'ajouterai pourtant ceci, que Simenon et Kessel ont, l'un et l'autre, recherché la tragédie d'une situation et que, si le premier d'(*sic*) a trouvée tout de suite, c'est peut-être bien parce qu'il l'a trduite avec la plus grande sobriété » (Bordeaux, 10 mai 1935).

Tout en ne voyant pas dans *Les Pitard* le chef-d'œuvre que certains portent aux nues, le même critique assure qu'il a pensé à Joseph Conrad en lisant ce roman : « cela signifie tout de même quelque chose » (*ibid.*). Il n'est pas le seul à opérer un tel rapprochement. Selon Jean Vignaud aussi, il s'agit d'« une histoire conradienne [...] mais dans laquelle il manque, du moins à notre avis, ce que nous aimons tant chez l'auteur de *Lord Jim* : le sens de la vie intérieure, le goût du repliement, le besoin des secrets et pathétiques débats de l'homme en tête à tête pendant des mois, des années, avec les mêmes êtres et lui-même » (*Le Petit Parisien*, 4 juin 1935). Pour *La Nation*, ce sont les pages des *Pitard* consacrées au sauvetage qui « ont une vigueur, une intensité de couleur et de mouvement dignes des meilleurs récits de tempête d'un Joseph Conrad » (29 juin 1935). Remarquant que les assassins des romans de Simenon « sont de pauvres bougres amenés au mal par nécessité ou par occasion, ou par lâcheté, ou poussés par les circonstances », Edmond Jaloux pense qu'« en ce sens, la seule forme romanesque à laquelle pourrait faire penser l'humanité de M. Georges Simenon serait celle de Joseph Conrad, riche aussi en velléitaires meurtriers ou en caractères veules aboutissant au drame presque involontairement » (*Les Nouvelles littéraires*, 13 juillet 1935). *Le Mois* rapproche aussi les deux romanciers, bien que Simenon n'atteigne pas « la grandeur du génial auteur de *Lord Jim* », dans un article où l'on retrouve des idées de Jaloux, mais qui n'est pas de lui puisque l'on se réfère à lui ; chez Simenon comme chez Conrad, y lit-on, « c'est la même espèce d'hommes qui est évoquée : des hommes faibles, pleins de bonne volonté et souvent d'intelligence mais qui ne parviennent jamais à prendre le contrôle de leur propre destinée et qui entraînés par une sorte de fatalité maléfique, sont poussés au mal et souvent au crime par lâcheté ou simple

manque de caractère, à moins que ce ne soit par occasion, ou poussés par les circonstances » (1^{er} septembre – 1^{er} octobre 1935).

L'article déjà mentionné d'Edmond Jaloux fait allusion à deux autres parentés littéraires du romancier : dans la mesure en effet où Simenon révèle « l'invisible par un choix de détails, non pas seulement vrais, mais uniques », le critique remarque que « Tourgueniev et Prosper Mérimée ne procédaient pas autrement » (*Les Nouvelles littéraires*, 13 juillet 1935). Il nuance pourtant aussitôt cette déclaration en précisant qu'il n'entend nullement comparer ces deux écrivains à Simenon, car « Mérimée avait une subtilité incomparable dans ses éclairages et Tourgueniev le don de rendre poétique tout ce qu'il touchait » (*ibid.*).

En 1935 paraît *Un Crime*, de Bernanos, roman à propos duquel Simenon est parfois cité, mais on voit bien que les univers des deux écrivains, loin de se rapprocher, s'opposent. Ainsi, selon Lucien Christophe, « autant M. Simenon est habile à accroître l'impression du mystère par l'accumulation de détails qui nous font sentir ce que le visage de ce mystère a de matériel, autout (*sic*) M. Bernanos excelle à enfermer son mystère à lui [...] sous des ondes de spiritualité. Deux méthodes, deux mondes » (*Gazette*, Bruxelles, 4 août 1935). *Comœdia* insiste pour sa part sur l'évolution inverse des deux auteurs : « Il paraîtra bien remarquable et louable, à notre sentiment, que parti du roman de vérité, disons du roman d'analyse, Bernanos ait tenu à aboutir un jour (comme pour boucler la boucle) au roman d'aventures dit policier, sans devenir pour cela infidèle à la vérité psychologique ni perdre un atome de sa qualité. Cependant que Simenon se mettait en route en sens inverse, partant de l'autre bord, — c'est-à-dire du roman-policier réduit à son mécanisme, bien que déjà pourvu (dans son cas) d'une admirable "atmosphère" » (« De Bernanos à Simenon », 27 août 1935). Enfin, *L'Européen* laisse entendre que Simenon reste le maître en matière policière, puisqu'il écrit du livre de Bernanos : « C'est aussi bien composé, c'est aussi parfait comme genre qu'un roman de M. Georges Simenon » (6 septembre 1935)²⁶.

²⁶ Nous savons que Bernanos « aimait beaucoup les romans policiers et appréciait particulièrement ceux de Simenon, avec lequel il ne cachait pas son désir de rivaliser en commençant *Un crime* », si l'on en croit tout au moins le témoignage de Robert Vallery-Radot, *Souvenirs d'un ami* (cité d'après Jean Loup BERNANOS, « En guise d'avant-propos » à *Un Crime*, Genève, Crémillon, « Les Grands Maîtres du roman policier », 1982, p. 9). Nous savons aussi que Bernanos avait dû recommencer la deuxième partie du roman, la version originale ayant été refusée par son éditeur : l'auteur de *Sous le soleil de Satan* n'avait en effet pu s'empêcher, bien qu'*Un Crime* ait été écrit dans un but alimentaire avoué, de verser dans une spiritualité nuisant fort à l'intrigue policière. « J'ai commencé par vouloir écrire un roman policier, mais on est ce qu'on est », s'excusait-il dans une lettre du 15 octobre 1934. Et de déclarer plus tard : « Le bon Dieu

L'intrigue des *Clients d'Avrenos* rappelle à certains critiques celle de *La Femme et le pantin* de Pierre Louÿs. Georges Poupet constate que Nouchi joue un peu avec Jonsac «le jeu de l'héroïne de "La Femme et le pantin"» («Un conteur qui ne se raconte pas. Georges Simenon», *Le Jour*, 14 août 1935). Tel est aussi l'avis des Coupe-papier : «Si le titre n'était déjà entré dans la gloire, Simenon eût pu appeler son livre : *La Femme et le Pantin*. Nouchi tient les ficelles et Jonsac, qui l'a épousé (*sic*), danse» (*Le Matin*, 22 septembre 1935).

C'est à Émile Bouvier que l'on doit le seul rapprochement entre Simenon et Baudelaire, dont l'auteur du *Locataire* assume l'héritage grâce aux «correspondances», ces «rapports subtils que l'observation pure et simple ne suffit pas à déceler», entre «les vicissitudes d'une intrigue, le caractère des personnages et la "couleur locale"». Bouvier se dit «persuadé que M. Simenon sent très subtilement ces correspondances [...]. L'"atmosphère" de ses récits est d'abord composée poétiquement avant d'être décomposée "réalistiquement". On s'en aperçoit à la présence de certains détails en apparence oiseux, mais qui semblent s'être imposés à l'imagination de l'auteur : ici, c'est un arbre, là un coin de mur, un vêtement, une attitude, une odeur». Vient ensuite la référence à Baudelaire : «C'est pourquoi je n'hésite pas à qualifier de "poétique" un roman comme *Le Locataire*, qui se déroule presque continuellement dans la cuisine d'une ménagère flamande (*sic*). Et je reconnais en M. Simenon un des plus authentiques héritiers de Baudelaire» («Le cas de M. Simenon», *Lumière*, 7 septembre 1935).

Les Pitard comportant une dramatique scène de sauvetage maritime, il était bien normal que l'on songe à un cousinage entre ce roman et *Remorques* de Roger Verceel, paru aussi en 1935. C'est ce que fait Georges Poupet quand il voit dans *Les Pitard* «un roman qui, par plus d'un côté, est apparenté à "Remorques"» (*Le Jour*, 21 octobre 1935). Telle n'est pourtant pas l'opinion du *Cri du jour* qui n'apprécie guère Simenon : «On a voulu rapprocher Roger Verceel de Simenon : quelle différence cependant ! Le second est un bon compositeur de lavis, mais Roger Verceel, lui, sait donner la chair et la pensée, qui manquent si fortement aux fantômes (*sic*) de Simenon» (16 novembre 1935). Quant à Jean-Pierre Maxence, il écrit simplement qu'avec *Remorques*, Verceel rejoint «d'honorables émules français» de Conrad, comme Peisson et Simenon (*Gringoire*, 22 novembre 1935).

La publication, en 1935, des *Soirs de l'Archipel* de Jacques Boulenger engage Joë Bousquet à tenter un rapprochement entre cet ouvrage et *Les*

ne m'a pas mis une plume entre les mains pour rigoler avec» (*id.*, pp. 7-9), ce qui est bien dans le ton du polémiste que fut aussi Bernanos.

Clients d'Avrenos de Simenon, bien qu'il y ait chez Boulenger « quelque chose de plus [...] : une notion de la fatalité qui suppose une attitude critique » (*Cahiers du Sud*, Marseille, novembre 1935).

1935 voit aussi la parution du *Jugement des ténèbres* d'André Demaison auquel, faut-il le rappeler, *Le Livre des bêtes qu'on appelle sauvages* avait valu le grand prix du roman de l'Académie Française en 1929. Son nouvel ouvrage étant « un roman colonial, l'histoire d'un crime compliqué d'un conflit de races, assaisonné de cocaïne », Jean Desthieux fait remarquer que « cela ne vaut pas — de loin — *Le Coup de Lune* de Simenon, où les mêmes sujets se trouvaient exposés » (« Romans d'automne », *Cyrano*, 8 novembre 1935).

*

* *

Nous avons ainsi fait le tour de la parenté attribuée à Simenon durant les cinq premières années de sa carrière littéraire. On l'aura remarqué, à côté des rapprochements généraux avec tels auteurs bien connus, contemporains ou plus anciens, certaines rencontres s'avèrent plus ponctuelles et liées à un ouvrage paraissant en même temps qu'était publié un roman de Simenon. Nous n'avons pas cru devoir éliminer cette dernière parenté que nous ne considérons pas comme un hors-d'œuvre et qui souligne le plus souvent des différences d'où ressort l'originalité de l'un et l'autre auteurs envisagés. Nous voudrions insister sur le fait que la lecture de ces articles n'a rien de fastidieux, bien au contraire : elle permet en effet de saisir sur le vif les réactions du monde des lettres face à la naissance d'un talent généralement reconnu malgré les réticences que nous avons signalées. À ce titre, nous souhaiterions avoir le temps de prolonger cette analyse au-delà de 1935 : nul doute que d'autres surprises nous attendraient. Nous voudrions aussi attirer l'attention des futurs biographes de Simenon sur l'intérêt que présente cet ensemble de dossiers de presse hors du commun où surgit parfois à l'improviste tel aspect ou tel détail encore inconnu de la vie de Simenon.

Sans vouloir à tout prix faire la synthèse de cette série de rapprochements dont certains paraissent sérieux et d'autres plus futiles, trois conclusions s'imposent. La première — et c'est bien normal étant donné l'évolution du romancier —, c'est que plus le temps passe, moins Simenon est rapproché d'auteurs policiers. La deuxième permet de constater que les références à d'autres auteurs, lorsqu'elles sont quelque peu développées, mettent le plus souvent l'accent sur l'originalité propre à Simenon. La troisième — qui apparaît clairement dans les dernières parentés relevées —, c'est que

Simenon ne subit plus systématiquement les rapprochements, mais que d'autres auteurs sont finalement rapprochés de lui. Peut-être est-ce là l'aspect le plus tangible et significatif auquel puisse aboutir notre recherche. Encore celle-ci ne serait-elle pas complète, concernant ce dernier point, si nous ne mentionnions les articles où Simenon est considéré comme un chef de file dans le domaine du roman policier, genre dans lequel certains auteurs français (Véry, Decrest, Vindry, par exemple) commencent à s'illustrer durant la période envisagée. Il ne nous semble donc pas inutile de dresser, dans les lignes qui suivent, un constat de cette non négligeable parenté où Simenon n'apparaît plus comme un descendant, mais comme un ascendant servant de référence.

Rendant compte des *Quatre Vipères* de Pierre Véry, *Lyon passe-partout* voit en l'auteur «le concurrent le plus direct de M. Georges Simenon», mais se demande aussitôt : «Le concurrent ou l'élève», même si Véry «écrit... en écrivain», tandis que l'écriture de Simenon semble «correcte, certes, mais commerciale» (18 février 1934). «La France pourrait bien, désormais, détenir et conserver longtemps la coupe Davis du roman policier», observe sportivement François de Roux, «à condition que Jacques Decrest figure dans son équipe dont Simenon serait le capitaine» (*L'Intransigeant*, 24 juillet 1934). Franc-Nohain juge pour sa part que «Jacques Decrest s'élance résolument sur les traces de M. Simenon» (*L'Écho de Paris*, 26 juillet 1934). S'intéressant lui aussi à Jacques Decrest²⁷, Robert Brasillach remarque que «l'auteur des *Trois Jeunes Filles de Vienne* a suivi un chemin inverse du chemin qu'a suivi M. Simenon» en publiant sous un autre nom «des essais critiques, des romans "sérieux", des nouvelles riches de fantaisie poétique» avant de s'essayer au roman policier où, comme Simenon, il a créé «un type : M. Gilles»; et le critique de *l'Action française* note que, dans ce domaine policier, «M. Gilles est, avec le Maigret de M. Simenon, le seul héros à avoir un visage²⁸. Car le M. Aclou (*sic*) de M. Noël Vindry n'est qu'un *deux ex machina* qui tombe au bon moment pour tout arranger» (2 août 1934). J.-Robert prend acte dans *Le Charivari* de «la révolution toute récente survenue dans le roman policier» qui, d'anglais ou américain, «devient français — non plus seulement avec Simenon, mais avec Noël Vindry, Jean Bommart, Jacques Decrest, Gaston Boca, tous écrivains de valeur»; J.-Robert salue Simenon qui «osa prendre rang, tenir le rôle de pionnier...

²⁷ Pseudonyme de Jacques-N. Faure-Biguet.

²⁸ Même s'il s'agit là d'une métonymie, le terme est fort mal choisi : on voudrait en effet savoir quel est le visage de Maigret... Inutile de le demander aux nombreux réalisateurs et acteurs qui l'ont conduit vers les grands et petits écrans.

Il créa Maigret, Maigret l'énigmatique et l'inoubliable!». Et le critique conseille : « Lisez les autres, ses émules » (18 août 1934). Dans un compte rendu de *M. Marcel des Pompes funèbres*, *Le Jour* estime que Pierre Véry suit « l'exemple donné par Georges Simenon » (8 septembre 1934). « Comme M. Simenon, pense Éric Luginbuhl, M. Jacques Decrest écrit des romans policiers qui sont en même temps des romans d'atmosphère » (*La Revue*, Lausanne, 9 septembre 1934). Orion signale à ses lecteurs que l'enquêteur de Noël Vindry, le juge d'instruction Allou, « procède uniquement par voie de déduction logique, comme le Dupin de Poe. C'est une création très originale, ce n'est pas un mauvais pastiche de Simenon, comme tant d'autres » (« Pour lire dans le train », *Action française*, 13 septembre 1934). Selon *Le Cri du jour*, *Les Trois Jeunes Filles de Vienne*, de Jacques Decrest, procurent « une lecture toujours amusante, souvent même presque littéraire, à la façon de Simenon, nouveau chef d'école » (15 septembre 1934). Michel Corday considère lui aussi que Simenon « fait école. Il a des émules. L'un d'eux se détache même nettement du lot. Vaut-il Siménon (*sic*) ? Peu importe. J'ai horreur des vains palmarès. Le certain, c'est qu'il est bien parti. Il s'appelle Jacques Decrest » (*Griffe*, 30 septembre 1934). R. B.-P. regrette que les étals des librairies soient envahis « d'histoires policières. Un peu trop d'ailleurs, il est même assez comique de voir des auteurs que rien n'a destiné (*sic*) à cela, s'appliquer à jeter les frissons de l'épouvante parmi les laborieuses intrigues. Hélas ! On ne fait pas du Simenon au commandement » (*La Presse*, 7 octobre 1934). Gérard Walker estime qu'en matière de roman policier, « Simenon fait figure de maître et jouit d'un réel prestige », mais il regrette que son succès ait « donné naissance à plusieurs sous-Simenons » parmi lesquels il distingue « particulièrement Noël Vindry » (*Le Monde*, 2 novembre 1934). Pour *L'Homme libre*, on sent dans *M. Marcel des Pompes Funèbres*, de Pierre Véry, « l'influence de M. Simenon » (6 décembre 1934). Le pauvre Noël Vindry est réhabilité par Michèle : même si « Simenon reste le maître incontesté du genre, avec son étonnante série des exploits du commissaire Maigret », même si « il fallait un véritable talent d'écrivain, un sens rare de l'observation et de la vérité pour donner à cette silhouette désormais légendaire tant de vie et de relief », même si Maigret semble heureusement « voué par son créateur à une longue retraite », même si les intrigues de Vindry sont aussi « compliquées que celle (*sic*) de Simenon » (au point que l'on demeure « presque accablé à la pensée de l'inextricable enchevêtrement de situations où les deux écrivains associés pourraient faire se débattre leurs deux héros réunis »), Michèle constate qu'Allou « a d'autres fonctions, une autre situation sociale que celle du commissaire Maigret, et Noël Vindry a su très habilement jouer de ces éléments pour différencier psychologiquement son personnage de celui de Simenon »

(« Romans policiers », *Le Cri du jour*, 16 mars 1935). Le *Mémorial de la Loire* constate que plusieurs auteurs policiers cherchent à imiter Simenon « avec un médiocre succès » (sans lieu d'édition, 23 mai 1935). Orion signale que Jacques Decrest, lui aussi, « s'est mis à l'école de l'inégalable Simenon » avec *Le Rendez-Vous du dimanche* (*sic*), roman policier jugé par ailleurs excellent; « mais se mettre à l'école de Simenon pour faire des romans policiers, cela prouve le désir de bien faire, la connaissance du bon et du vrai. Jacques Decrest ne se soucie pas d'inventer une méthode; en suivant celle qui a donné les meilleurs résultats, il est sûr d'aboutir, et en fait il aboutit à faire un roman qui se tient, qu'on lit avec beaucoup d'agrément et qui est d'un ton très français » (« Lire en vacances », *Action française*, 13 août 1935). Pour sa part, *Comœdia*, qui emboîte le pas à Lionello Fiumi (« dans la revue "Dante" qui paraît à Paris » en italien et en français), n'hésite pas à parler d'un « cas Jacques Decrest »; en effet, « son Gilles est en train de devenir aussi populaire que le Maigret de Simenon » (« Du "phénomène" Simenon au "cas" Decrest », 7 septembre 1935). À propos du même Decrest, *Le Cri du jour* déclare : « Un nouveau Georges Simenon nous est né, qui s'apparente quelque peu à notre national Dekobra » (28 septembre 1935). Jacques Decrest a décidément le vent en poupe en 1935 si l'on s'en tient au témoignage de Roger Giron selon lequel le meilleur du roman policier est alors constitué par Simenon et Jacques Decrest (*La Liberté*, 12 octobre 1935). C'est aussi l'année où paraît *Petit Hôtel* de Michel Ferry dont le *Journal de Bruges* précise que c'« est un petit ouvrage parfait, à la manière de Simenon, peut-être », même si ce roman policier est « aussi peu policier que possible » (21 octobre 1935). Enfin, *La Liberté* signale qu'avec les *Enquêtes de M. Gilles*, « J.-N. Faure-Biguet²⁹ a rénové le roman policier », tout « comme Georges Simenon » (24 novembre 1935).

Dans ce domaine au moins, la plupart des commentateurs reconnaissent en Simenon un maître. Dans le registre non policier aussi, nous avons montré que l'on voyait le plus souvent en lui un excellent romancier, dont on attend pourtant mieux encore, étant donné l'étendue de son talent. Malgré cette réserve émise par plusieurs critiques de premier plan comme Robert Brasillach, Robert Kemp ou Edmond Jaloux, qui préfigurent ainsi l'attente d'un Gide, c'est le constat selon lequel Simenon est un romancier dont l'importance ne peut être négligée que retient le lecteur des articles publiés à son sujet de 1931 à 1935. Nous en verrons une preuve dans le fait qu'après l'article « de reconnaissance » de Thérive, quelques critiques se disputent

²⁹ Cf. *supra*, la note 27.

le mérite d'avoir le premier découvert Simenon. Ainsi, Robert Brasillach ironise : « M. André Thérive a fait récemment une grande découverte [...] et on s'est demandé le plus sérieusement du monde s'il ne venait pas, en effet, de naître un grand romancier » (*Action française*, 30 mai 1935). Edmond Jaloux rappelle l'analyse pertinente consacrée à Simenon par Jean Cassou (*Les Nouvelles littéraires*, 13 juillet 1935). Marcel-Pierre Rollin regrette que Jaloux ne se soit pas souvenu « de la découverte de Pierre Mille qui, quinze jours après un mien papier paru dans un hebdomadaire toulousain, ne cachait pas son étonnement et son plaisir de découvrir un romancier de la veine de l'auteur de "Monsieur Gallet décédé" » (« Georges Simenon », *La Voix corrézienne*, Tulle, 4 août 1935). Orion signale dans l'*Action française* du 13 août, puis du 6 septembre 1935 qu'il a lui-même découvert Simenon le premier, avant de revenir à la question en précisant les faits un peu plus tard : « C'est le 23 octobre 1931 qu'Orion, à propos d'*Un crime en Hollande*, de Georges Simenon, seul dans la presse littéraire parisienne, a signalé la *qualité* étonnante, la valeur artistique de ce conte policier. Dans la presse de province, en même temps, Henri Villemot, sous le pseudonyme de « l'Homme qui lit », écrivait, au *Bien public* de Dijon, que personne parmi les romanciers contemporains ne l'intéressait autant que Simenon » (« Georges Simenon », *Action française*, 27 septembre 1935). Et Orion de s'enorgueillir d'avoir publié dans l'*Action française* neuf articles sur Simenon du 23 octobre 1931 au 15 août 1934. *Le Mois* observe qu'« à vrai dire ce n'est pas une découverte qu'ont faite M. André Thérive et ceux qui l'ont suivi. Voici déjà plusieurs années que des critiques comme MM. Edmond Jaloux et Jean Cassou avaient attiré l'attention du public sur les romans de M. Simenon, et marqué qu'il était injuste de lui refuser la place qui lui revenait de droit dans la littérature » (« L'aventure de M. Simenon », 1^{er} septembre – 1^{er} octobre 1935). Quant à René Lalou, il ne voudrait pas être oublié et il signale qu'il a été « l'un des premiers à louer le créateur de Maigret » (*Nouveautés*, octobre 1935).

On ne peut qu'acquiescer à ces assertions : oui, certes, bien avant Thérive, nombreux furent les commentateurs qui n'attendirent point le verdict de l'éminent critique du *Temps* pour reconnaître le talent, le ton neuf, l'originalité que révélaient les romans d'un jeune auteur promis à un bel avenir. Des milliers de lecteurs, dont on ne nous fera pas croire qu'ils étaient tous incultes, ne l'avaient pas attendu non plus.

Jean FABRE

Simenon, Céline et Borges

EN BONNE critique traditionnelle, tracer un parallèle, cela signifie mettre côte à côte des écrivains qui se ressemblent, qui se rejoignent donc en quelque sorte. Ces parallèles qui se rejoignent paraissent absurdes, surréalistes et farfelues comme un objet de Carelman. Au contraire, serait plus logique et rigoureuse une conception strictement géométrique dans laquelle les auteurs n'auraient aucun point commun. Pythagore contre Plutarque. À ce titre, au premier abord du moins, Borges, qui ne semble avoir aucune similitude avec Simenon, apparaît justiciable au premier chef de cette conception purement et orthodoxement mathématique.

Avec Céline il en va tout autrement. Les points de jonction sont en effet multiples. À commencer, au plan purement biographique, par des coïncidences assez extraordinaires. Les origines familiales d'abord : mères petites commerçantes et marquées toutes deux psychologiquement par la soumission aux préjugés établis ; pères tous deux employés — miraculeuse rencontre ! — d'une compagnie d'assurances. Le reste est à l'avenant. Enfance marquée dans l'imaginaire célinien en particulier (sinon dans la réalité) au passage Choiseul, par une intense sensation d'étouffement, cependant que croît en même temps chez l'un et l'autre le même sentiment fondamental : « enfant, j'avais le sentiment très vif de la culpabilité et de la responsabilité ». Ce n'est pas Simenon, le futur redresseur de destinées, qui parle, mais le docteur Destouches alias Céline. Nous retrouverons d'ailleurs la médecine un peu plus tard, capitale pour les deux écrivains. Peut-être faut-il insister plutôt sur les voyages qui amènent, dans une sorte de perpétuelle fuite en avant, l'un et l'autre en Amérique du Nord ou en Afrique Noire, ce qui leur donne l'occasion de juger sévèrement la colonisation. Et pour finir, une sorte de solitude à deux, heureuse à Lausanne pour l'un, crispée et douloureuse pour l'autre, à Meudon. C'est que le rapport de Céline à l'Histoire est autrement tragique. Nous touchons le point où leurs destins divergent, en même temps sans doute que leur écriture, et non sans lien de causalité.

Cette *origine commune petite-bourgeoise* (Petite Bourgeoise Traditionnelle du côté de la mère, Nouvelle Petite Bourgeoise du côté du père) n'est

clairement explicitée ni chez l'un ni chez l'autre sous cette forme. Mais tous deux emploient exactement les mêmes mots pour désigner cette classe moyenne que l'entre-deux-guerres et la crise qui la domine placent dans une situation très inconfortable : « petits » ou « peuple » font référence chez l'un et l'autre au groupe social déjà en porte-à-faux du point de vue statutaire et structurel et encore fragilisé et marginalisé par la crise économique. Les pauvres, les petits, le peuple ne désignent à peu près jamais sous leur plume les ouvriers, le prolétariat, mais leur propre classe sociale. Quoi qu'il en soit de ce camouflage qui ne peut tromper grand monde, leur appartenance à une classe, donc à une idéologie commune, permet à notre parallèle d'embrayer sur des considérations qui dépassent le niveau des simples coïncidences biographiques. On peut à ce titre examiner successivement leurs conceptions du Temps et de l'Histoire, de la Nature, de l'Individu.

On sait comment l'œuvre entière de G. Simenon se construit autour de la doctrine de l'Homme Nu sur une conception unitaire, *moniste et fixiste*. L'Homme est le même partout; un gigantesque ouroboros figure le mouvement circulaire qui, de l'amibe à l'Homme, parcourt tout le mouvement social. L'Homme habillé (= l'Homme social) n'existe qu'en surface. Le couple de primitifs, voire de singes nus, ne diffère en rien de l'Homme prétendument civilisé. Ce qui élimine le racisme, mais aussi le progrès, en ce que l'Histoire n'a guère de place dans un tel système. Nous appellerons ce système « vertical », cependant que la conception moderniste du progrès, « horizontale », appuyée non plus sur l'analogie, mais sur la différence, fonde avec l'Histoire la logique et le mouvement. Cette verticalité, qui comporte avec le principe analogique tout l'ensemble de la magie, est le remède que les pensées primitives et orientales appliquent à ce qu'elles ressentent comme une véritable terreur de l'Histoire, pour parler comme Mircéa Eliade. Car tout mouvement est générateur d'angoisse. La pensée archaïque connaît cette inquiétude et lutte contre elle par le Temps circulaire et magique, par l'éternel retour, sécurisant par la réapparition du Même. Une achronie vient exorciser les périls de la Temporalité horizontale. La peur de l'Histoire ne se traduit pas chez Simenon par une expression directe, mais par une censure, très visible dans les Maigret, antidotes du Roman dur. L'histoire y est gommée, la modernité refusée. Chez Céline au contraire cette terreur de l'Histoire est directement et spectaculairement mise en scène : dans les romans du début, avant l'antisémitisme (*Voyage au bout de la nuit*, *Mort à crédit*), ce sera par exemple la guerre. Elle est le mouvement perpétuel et brownien de l'Humanité et par là cette Humanité est vouée à la décadence dont le vif sentiment est la forme la plus pernicieuse et irrémédiable de la terreur de l'Histoire; pensée spenglérienne s'il en fut. Aussi bien, comme

chez Simenon, l'idéal est-il le fixisme. D'où la spatialisation de la métaphore temporelle. On connaît chez Simenon, sur le plan onirique, l'obsession des déplacements, en particulier des déplacements de foule (image très nette de l'Histoire qui avance et écrase tout), ainsi que l'importance de ce mot récurrent : *place*. Chacun doit trouver sa place. Pour Céline, il en va de même. C'est la fixation temporaire dans un lieu qui serait pour lui l'idéal dans la vie et dans les romans. Cette bougeotte perpétuelle, « cette manie de foutre le camp de partout », ces fuites du médecin Destouches, comme chez Simenon, ont des équivalents romanesques. L'espace chez les deux écrivains fonctionne comme la représentation d'une temporalité nostalgique de l'Immobilité, hantée par la nécessité catastrophique de l'Histoire qui accable l'Homme — il faut lire bien sûr d'abord la classe petite-bourgeoise prise dans les remous et les maelströms du siècle. Une image fournie par Céline permet d'éclairer la liaison entre les formations idéologiques de la Temporalité et la formation esthétique sur le plan de la ponctuation. À un moment donné, il parle de « poser des rails émotifs » ; il faut pour cela des traverses, dit-il. Ces traverses, ce sont les fameux trois points de suspension. Perpendiculaires (verticaux en somme) à l'horizontalité romanesque du récit, les points de suspension arrêtent le Temps. La métaphore de la traverse illustre la double structure de la temporalité célinienne et simenonienne, la narrativité romanesque étant traversée par les structures achroniques. Mais il y a une différence entre Céline et Simenon. Là où ce dernier, grâce à la stabilité de Maigret, parvenait en somme à fixer le vertige de l'Histoire, Céline n'a guère à lui opposer que des points de suspension somme toute dérisoires. *Le Commissaire et les trois points* pourrait servir de titre à une fable qui n'engagerait pas la franc-maçonnerie, mais la stylistique. Il faudrait bien sûr aller beaucoup plus loin dans cette analyse de la Temporalité, toujours capitale en matière de critique littéraire. Je me proposais, avant que ce titre soit donné au Colloque, de traiter de *Simenon et son temps* en jouant sur le dernier mot : celui-ci désigne à la fois l'époque dans laquelle et par laquelle l'œuvre s'écrit et le temps écrit, sémantique ou grammatical. On voit ici comment une même idéologie moniste régit sur ce point l'œuvre des deux écrivains. On subodore aussi qu'il y a chez Simenon plus de discrétion, plus de non-dit. On ne saurait ici pousser plus loin l'analyse. Cette verticalité a pour corollaire, qu'il faut maintenant étudier, des conceptions de la nature très voisines, marquées par un primat déclaré du biologique.

S'agissant de la *Nature*, écartons tout de suite un malentendu : il ne s'agit pas de la nature végétale ; d'un romantisme de surface. (« La campagne j'ai jamais pu la sentir » dit quelque part Céline). Il s'agit de tout autre chose. Moins de la nature humaine, ce qui reste bien vague, que d'une

sorte d'irrationalisme vitaliste, visible sous des formes diverses chez les deux écrivains.

Au départ bien sûr nous retrouvons *la Médecine*, vocation première de Maigret, fascination chez Simenon et métier chez Destouches. L'humanisme biologique domine leur vision du monde fondée sur un primat organiciste. Ne revenons pas sur la doctrine simenonienne de l'Homme Nu dont le corrélat stylistique est la prédominance des fameux mots-matière et d'une écriture des sens et de la sensation, émanation d'un antirationalisme déclaré par Simenon dans son fameux « je ne pense pas » répété par Maigret (ou l'inverse). Céline ne dit pas autre chose et maintes fois. « J'ai pas d'idée moi! Aucune. Et je trouve rien de plus vulgaire, de plus commun, de plus dégoûtant que les idées. Il n'y pas de message dans mes livres, c'est l'affaire de "l'Église" ». Ainsi de Simenon. Comme lui écrivain de constat, ou voulu tel, Céline oppose aux idées ce qu'il appelle « les colorants », autrement dit les signifiants purs. Nous y reviendrons. Notons pour l'instant que cet anti-intellectualisme se fonde sur un irrationalisme constamment revendiqué : « c'est la raison qui nous bouche tout... prends l'instinct d'abord... il ne te trompera jamais ». Comme chez Simenon et Maigret, l'instinct est la forme que prend la nature bonne, qu'il faudrait sans doute examiner à la lumière des analyses de G. Mendel. En deux mots, on peut dire qu'elle diffère assez sensiblement dans sa figuration de celle qui chez Simenon s'incarne dans Madame Maigret ou la Bonne Nature du Commissaire lui-même, mais elle revêt le même rôle stratégique de référence positive et minoritaire et d'idéal difficile à atteindre. Le Docteur Destouches, qui a fait sa thèse sur Semmelweiss, pionnier de l'antisepsie, est d'abord et avant tout un hygiéniste. On n'a pas assez vu et dit que c'est là une des causes les plus profondes de son antisémitisme : le juif est vu comme un microbe proliférant. Aussi bien n'est finalement respectable et positif que ce qui est physiologiquement sain et solide. À vrai dire, la Nature entière sous sa forme humaine et jusqu'à la Nature végétale n'est dans sa presque totalité que maladies, scrofules, plaies et abcès, pourriture ou pré-pourriture promise à la mort. Elle est traversée par une lutte pour la vie intense, infernale, dont la guerre donne l'image la plus spectaculaire et la plus symbolique, en ce qu'elle ajoute à la dégradation naturelle l'action catastrophique de l'humaine folie. En face de cette abjection généralisée, la seule oasis est une sorte de *vitalisme esthético-sportif*. Ce qu'on trouve à l'état embryonnaire dans le roman simenonien sous le nom du « Dru » devient pour Destouches-Céline la valeur essentielle, naturelle par excellence, la santé à la fois du corps et de l'esprit; sous la forme de la danse (il a rêvé et écrit quelques ballets) et de la danseuse. La danseuse est non seulement son idéal féminin avec sa grâce

robuste, mais encore son idéal humain. Mixte de statue grecque, d'adepte de body-building et d'étoile de l'Opéra, la danseuse est au centre de l'idéologie naturaliste de Céline, idolâtrée et divinisée, comme une sorte d'éblouissant contre-type de l'universelle laideur. Au centre de son idéologie exprimée directement dans ses essais, mais non dans ses romans. Dans ces textes où règnent la décomposition et la Mère mauvaise, la femme est fort maltraitée. Si le roman simenonien respire une indéniable *misogynie*, avec Céline on peut dire que le portrait de la femme est poussé au noir. Le roman célinien abonde en femelles pousse-au-crime reniflant chez l'homme l'odeur de sa mort prochaine, en arrivistes qui, comme chez Simenon, se tirent mieux que l'homme des épreuves de la vie, en créatures de cauchemar, en garces de tout poil, ogresses ou nymphomanes. En somme pires que les hommes ou presque. Pires en tous cas que chez Simenon. Celui-ci en effet, sans parler de Madame Maigret, présente tout de même un certain nombre de mères, d'épouses, de maîtresses ou de prostituées qui échappent au jeu de massacre. Chez Céline peu d'exceptions. La plus marquante, sinon la seule, reste la jeune américaine du *Voyage au bout de la nuit*, Molly, intermède consolateur, participant de la danseuse par sa beauté et par son métier à une fonction sociale et humaine dont nous connaissons l'importance chez Simenon : la prostitution est le lieu où la sexualité et l'ontologie se rejoignent. Une réplique de *L'Église* renvoie à Simenon, à la figure emblématique plus qu'anecdotique que constituent les dix mille légendaires maîtresses : « Ah ! Ferdinand... tant que vous vivrez vous irez entre les jambes des femmes demander le secret du monde ». Ici il faudrait sans doute interroger la Psychanalyse. Une ambiguïté fondamentale se retrouve chez les deux écrivains autour de la misogynie commune : curieuse situation en particulier que celle d'un homme qui choisit comme pseudonyme le prénom de sa grand-mère. Grand-mère ou Grande Mère ? On rejoint par là la mère archaïque, la profonde et ancestrale nature dominatrice, arbitraire et fusionnelle selon Mendel.

Quoi qu'il en soit de cette relation à la Femme et à travers elle à la Mère, il est un autre et dernier point sur lequel se rejoignent nos deux romanciers. Celui des origines, je veux dire de *l'Enfance*. On sait combien chez Simenon cette valeur d'Enfance est primordiale. Nous avons vu au début l'importance qu'y prend chez l'un et l'autre le sentiment de la responsabilité, générateur de vocation. Mais l'Enfance est aussi autre chose : le temps de l'innocence, de la naturalité à l'état pur. « Lapin de chou » ou « lapin de garenne » pour parler comme Simenon, l'enfant échappe aux troubles et aux vices de l'âge adulte ; ainsi chez Céline : l'enfance fournit à l'impitoyable tableau de la cruauté universelle des martyrs, vraiment martyrs c'est-à-dire d'authentiques

innocents et non point des victimes aussi viles et méprisables que les bourreaux.

Car, et c'est là-dessus que se fonde l'individualisme anarchiste de Céline, riche ou pauvre, l'homme est universellement lâche et mauvais et Céline, bien que n'échappant pas à cette malédiction, demeure toujours en définitive seul contre tous, poussant à ses limites extrêmes, comme toujours, *la pensée individualiste* qu'il partage avec Simenon. On pourrait s'étonner de voir une vision moniste, fixiste et conservatrice, verticale, se fonder aussi sur l'Individualisme qui est, comme on le sait, le principe moteur de la discrétion ou différenciation horizontale et progressiste. Mais cet Individualisme-là n'est qu'une autre forme de résistance à l'Histoire, laquelle résulte d'une action d'individus groupés selon le contrat social rousseauiste. Nous avons vu tout à l'heure comment cette peur de l'Histoire s'incarnait dans la crainte obsessionnelle de la foule en mouvement, du groupe en marche, des migrations incessantes en temps de paix comme en temps de guerre et comment est induit le thème de la fuite chez l'un et l'autre et la nécessité de trouver sa place. C'est là la nouvelle ambiguïté de ce type d'anarchisme nostalgique d'une situation individuelle fixe et d'une insertion dans un tout organique, et obligé par la force des événements à une errance individuelle et désespérée. Surtout chez Céline bien sûr; chez Simenon, l'idéologie restant toujours en retrait, l'anarchisme est un anarchisme « sage », celui de Céline s'affirmant frénétique et exacerbé. À les comparer, on s'aperçoit qu'ils ont des bases communes : cet individualisme va de pair par exemple avec l'absence de Dieu et de pensée religieuse. Ils ont aussi des limites communes, comme toujours paradoxales. Chez Simenon par exemple, c'est le nationalisme « français », donc emprunté, que l'on trouve dans les écrits journalistiques des années trente. Chez Céline, antimilitariste forcené, le patriotisme est hautement revendiqué. Il a pour corollaire funeste le fameux antisémitisme dont il est difficile de faire le tour, mais qu'il faut bien ici examiner un instant.

On a cru voir dans l'*antisémitisme* de Céline une formation idéologique tardive : pas de juif dans les deux chefs-d'œuvre du début, *Voyage au bout de la nuit* et *Mort à crédit*. Il serait donc le fruit de la non-fiction : une réflexion postérieure, polémique. Ce racisme serait étranger en somme à l'art romanesque, ce qui est bien commode pour dédouaner l'écrivain et ne conserver de lui qu'une œuvre fictionnelle à la mode célinienne; en dehors de toute idéologie. D'un côté le génial styliste, de l'autre l'immonde idéologue. Simenon de même (mais précisons qu'il n'a rien de tel à se faire pardonner) ne cesse de déclarer qu'il n'y a pas trace d'idéologie chez lui. Comme Céline, il se veut apolitique. Si l'apolitisme exonérait

de l'idéologie, cela se saurait. On n'échappe pas plus au non-conscient idéologique qu'à l'Histoire ou au temps. En vérité, s'agissant de Céline, les structures romanesques annoncent l'antisémitisme tout simplement parce que la négation de l'Autre, dont les premiers romans sont porteurs, cristallise pour ainsi dire dans l'antisémitisme postérieur. Le juif, c'est l'Autre. Sous ce nom, Céline amalgame nègres, francs-maçons, métèques, chinois, protestants, radicaux-socialistes, catholiques : il y a des « juifs de Lourdes », le Pape lui-même est juif ; bref, nous avons là un concentré de tout ce qu'il exècre qu'il a présenté dans *Mort à crédit* et dans *Voyage au bout de la nuit* (dont il dit, nous ne l'oublions pas, qu'il est « le plus méchant de tous ses livres »). Cet amalgame explique qu'au mépris de toute vraisemblance statistique — mais les statistiques n'ont rien à faire dans le passionnel, — le juif prolifère comme un virus, il est quantité, foule, invasion : innommable et innombrable. Face à l'universelle pourriture, deux solutions : *Idéalisation* et *Exécration*. La danseuse (explicitement assimilée à Dieu), voilà pour l'idéal ; le juif diabolique fournit la cible pour le crachat et l'invective. Tous deux sont absents des premiers romans, mais déposés en creux en attente de la cristallisation. Car l'antisémitisme de Céline est en somme un antisémitisme de synthèse comme il y a des textiles ou des hormones de synthèse. Premièrement, c'est une véritable maladie psychologique, une obsession délirante liée à la phobie hygiéniste. Deuxièmement, cela tient lieu de religion, version fanatique et inversée de l'adoration du corps féminin. Troisièmement, c'est une défense petite-bourgeoise contre les menaces de l'Histoire que le judéo-christianisme incarne jusqu'à aujourd'hui tandis que le chinois et le nègre représentent la menace pour l'avenir. Quatrièmement et avant tout peut-être, c'est, comme nous l'avons vu, la forme exacerbée et pathologique de l'anarchisme individualiste. Il faut noter à ce sujet que le juif célinien est hors de la classe petite-bourgeoise. Il en va autrement pour Simenon. On a pu relever chez lui quelques traces d'antisémitisme, faibles échos d'une idéologie répandue dans son groupe social au cours des années trente. Il est remarquable au contraire que certains romans durs simenoniens (*Le Petit Homme d'Arkhangelsk*, *La Boule noire*, *Les Fiançailles de M. Hire*) présentent de pauvres juifs en quête d'intégration, humbles et méritoires victimes, du côté dostoïevskien des humiliés et offensés. Quintessence en somme de petits-bourgeois paupérisés. Mais surtout, et c'est le cinquième doigt de la main idéologique, son index en quelque sorte, l'antisémitisme pointe une écriture particulière dont il permet de condenser les effets les plus spectaculaires et les plus dévastateurs, l'imprécation généralisée. Ici se pose en effet le problème artistique. Comment, avec des points de départ

si voisins et des confluences aussi marquées, les deux écrivains peuvent-ils avoir des écritures tellement, tellement différentes ?

Au départ, à les considérer comme romanciers, leurs revendications sont les mêmes, liées à leur anti-intellectualisme. Au statut d'artisan obstinément revendiqué par Simenon correspond la modestie ostentatoire de Céline : « je ne suis qu'un petit ouvrier du style ». « Rien qu'un style ». Ou une « petite musique ». Dès leur commune apparition en 1932, la critique signale le ton nouveau qu'ils apportent en commun. Ils rompent en effet avec le roman psychologique en faveur, en tant que romanciers de la phénoménologie plus sensibles aux images qu'aux idées, *plus perceptuels que conceptuels*, Simenon surtout. Pour eux, l'Absurde et le Tragique se posent en termes de description pure sans la cérébralité ni la magnification qu'apportera l'existentialisme. Mais là s'arrête la comparaison. On s'aperçoit combien pèse dans le corpus simenonien ce que nous appellerons la masse pondérale des Maigret, qui ne résume pas seulement la sécurisation parfois fragile, mais dans l'ensemble positive, que le personnage apporte dans le monde en désarroi dominé par la Mère archaïque, en tant que Père (presque) juste, fort, libre et bienveillant. Car l'écriture se modèle et se modère aussi sur le tempo du Commissaire. Pour Céline, une critique québécoise, Annie Montaut, me paraît avoir soulevé le bon lièvre lorsqu'elle parle du « triomphe d'une écriture féminine » du « retour du maternel » et de « l'aspiration à l'indifférencié ». En deçà de la coupure thétiq ue dont parle Kristeva, l'écriture de Céline — on comprend alors le pseudonyme, — avec ses anagrammes, ses apocopes, son décentrement, ses dysharmonies, ses archaïsmes et son argot, et en somme sa tendance à la désémantisation, en l'absence d'une ontologie théocentriste, ne trouve à se rassembler qu'autour de l'imprécation, affirmation même de l'irrationnel, jaillissement d'un délire dans lequel la déconstruction langagière ne peut se recentrer que sur un pessimisme violent, rapidement tourné en folie raciste. Écriture-femme ou plutôt écriture-furie, écriture-ménade verticale. Chez Simenon, l'idéologie petite-bourgeoise, dominée sans doute par la peur de l'Histoire, attirée dans la sphère irrationaliste de la Mère archaïque, trouve néanmoins un certain équilibre grâce aux forces antidotes de la paternité dont Maigret figure le surgissement emblématique : l'écriture s'intériorise, se fait étale, évite les débordements et l'éclatement. Chez Céline l'imprécateur — « dévot de la Mère » comme Hitler dont G. Mendel fait dans *La Révolte contre le père* un portrait socio-psychanalyste saisissant —, l'idéologie de la mère archaïque se trouve pour ainsi dire aspirée à la surface, toute en vacarme, en geysers, en déstructuration polémique. Certes, en écartant l'extrême positif (la danseuse divinisée) et l'extrême négatif (le juif immonde et diabolisé), les premiers romans n'inscrivent qu'en pointillés la subversion

scripturale, la déconstruction stylistique ; l'anarchisme n'a pas encore dévoré l'écriture. Avec le surgissement du discours antisémite, la petite musique devient folie, elle gagne en décibels, elle devient bruit et fureur. Pour user d'une autre métaphore, Céline a chauffé à blanc une idéologie, donc une écriture, que Simenon a maintenue dans la tiédeur des coteaux modérés.

Il me reste peu de temps pour parler de Borges. À regarder les choses en surface, on pourrait dire que ce peu est encore de trop. Nous venons de voir combien nos deux romanciers étaient comparables c'est-à-dire semblables et divergents. Avec Borges, nous voici, semble-t-il, ramenés à la version géométrique des parallèles, séparées à jamais. Il est argentin, d'origine sociale un peu plus élevée, il a horreur du roman et du réalisme et s'est rendu célèbre par sa poésie et par des récits appelés abusivement et communément fantastiques et qui seraient mieux placés sous l'étiquette du Merveilleux métaphysique. Rien à voir donc en apparence avec Simenon et Céline.

Et pourtant, en profondeur, les visions du monde se rapprochent étonnamment. Comme celui des deux romanciers, le système de pensée borgesien, également marqué par l'athéisme, est fondamentalement holiste, tout entier, au départ orienté par une tendance profonde à l'unité, ce que nous avons appelé «verticalité». Chez cet auteur qu'un critique a nommé pertinemment «poète circulaire», la négation de l'horizontalité historique est devenue obsessionnelle et s'accompagne d'un refus du transitoire, du passager au profit de l'intemporel. Le temps linéaire qui engendre la terreur de l'Histoire cède la place à l'Éternel Retour. Les conséquences sont multiples et fécondes : toute vie se répète elle-même et répète les autres vies ; tout homme est tous les hommes ; tout homme est le monde. L'originalité artistique disparaît dès lors : «toutes les œuvres sont l'œuvre d'un seul auteur intemporel et anonyme». La morale elle-même éclate : si le Christ est tout homme, le traître Judas peut être le Christ. Le principe horizontal de différenciation, père de la triade passé, présent, futur, donc de l'Histoire, est sans cesse nié. Le monde devient tautologie

On trouverait encore d'autres points de rencontres, corollaires de cette vision du monde primordiale. L'idéologie fixiste s'incarne dans un conservatisme politique accusé (l'Histoire a pour fruit pourri «la superstition démocratique») ; d'où la haine de l'homme en mouvement, de la foule, des masses comme chez Simenon et Destouches. La prophylaxie intellectuelle de Borges va plus loin que celle de Céline puisqu'elle refuse la sexualité, absente de son œuvre. «Les miroirs et la copulation sont abominables car ils multiplient le nombre des hommes».

Nous avons vu comment cette méfiance du groupe et de l'Autre différencié, intermédiaire entre le tout absolu de la Nature et l'Idiosyncrasie de

l'auteur, permettait chez Simenon et Céline de résoudre l'opposition de l'un et de l'unique et de situer l'anarchisme individualiste dans le système totalisant. Avec Borges, le jeu intellectuel va plus loin. L'individualisme se radicalise en solipsisme. L'absence de foyer théologique, le retrait de Dieu renvoient l'homme à la pure idéalité de sa conscience. Le monde est plein, mais il n'est qu'un rêve individuel. Tout ceci aboutit à une sorte de décentrement, une dilution du noyau, une sorte de nébuleuse où les valeurs se dissolvent dans la balkanisation puisque l'individu risque à tout moment de se diluer dans un cosmos qui, faute de foyer théologique, ne peut prendre sens. Le monde n'est qu'invention, fiction. Tout est littérature. Mais la littérature peut-elle jouer le rôle de la Providence et recentrer cette nébuleuse? Même pas. L'ironie et le scepticisme règnent ici en maîtres. Tout un chacun a tort et raison. La métaphysique devient un jeu brillant et périlleux d'une sérieuse et splendide futilité. Résolument ludique, la vision du monde borgesienne dissout les vérités dans une perpétuelle remise en question, à des années lumière du réel prosaïque, celui de Céline et surtout de Simenon. Revenons cependant à ces derniers.

Pour rapide que soit cet aperçu sur Borges, il devrait, semble-t-il, par jeu comparatiste, éclairer la situation de notre auteur. En vue de clarifier les choses, prenons quelques axes de réflexion qui nous permettront de constater comment, à partir de l'idéologie commune, le jeu des médiations (très complexe et dont l'étude nécessiterait dix volumes) induit une progression — ou régression peut-être, en tout cas mouvement — qui va dans chaque cas de G. Simenon à Céline puis à Borges. D'abord l'axe du *réalisme* : franc et massif chez Simenon, il se dévoie chez Céline par l'imagination pour devenir très malmené, voire honni, chez Borges. Ensuite la distanciation du sujet et de l'objet, spécialement par l'*humour*. Peu marqué chez Simenon, celui-ci devient satirique chez Céline et atteint une dimension à la fois ludique et ontologique chez Borges. Quant au *discours* que nous appellerons faute de mieux « idéologique », celui de l'auteur, il est absent chez Simenon, abondant chez Céline à travers maximes et sentences et devient capital chez Borges où le genre de l'essai phagocyte le narratif. Pour l'*individualisme*, il s'inscrit chez Simenon dans un anarchisme sage, lequel devient délirant chez Céline; chez Borges, on a affaire à un solipsisme intellectuel. On pourrait trouver sans doute d'autres vecteurs triadiques qui aboutiraient, je pense, à renforcer cette impression de croissant décentrement. Autour de l'Homme Nu la simplicité stylistique simenonienne construit une phénoménologie simple, « naturelle », dont le foyer, lieu sans doute de contradiction, garantit toutefois une certaine homogénéité. Avec Céline, la phénoménologie se fait « idéologique ». Les guillemets sont de rigueur puisque l'idéologie étant,

répétons-le, du non-conscient, se trouve partout. Chez Destouches, elle se déclare ouvertement et cesse donc d'être de l'idéologie. Mais gardons le mot, par commodité sous la caution des guillemets. Ce qui importe, c'est que de l'une à l'autre de ces deux phénoménologies romanesques, le décentrement par le délire célinien se traduit simplement par une différence de style, d'écriture. Avec Borges et sa fiction métaphysique, l'éclatement ludique et hyper-intellectualisé produit moins une rupture de l'écriture — elle reste classique — que du genre. Par distanciation, radicalisation, intellectualisation, les poussées céliniennes et borgesiennes s'écartent donc de l'œuvre simenonienne prise comme référence.

On pourrait dès lors poser la question classique du grand écrivain. Faut-il qu'il soit bête ? Surtout le romancier pour lequel « bêtise » n'a rien de péjoratif, le mot impliquant un art du constat pur et simple. Alors la palme reviendrait à Simenon. S'il doit être inspiré, voire délirant, nous donnerions à Céline le bonnet à clochettes et la marotte royale. S'il doit être hyper-intellectualisé, il faudrait alors couronner Borges. Mais là n'est pas sans doute la question. Ce qui précède permet de constater, sinon de mesurer, l'écart qui existe entre une idéologie commune dans ses grandes lignes et sa réalisation esthétique. Celle-ci dépend sans doute du jeu d'autres formations idéologiques annexes plus ou moins ténues, multiples et complexes. Il faudrait des volumes pour les examiner sans espérer sans doute en venir à bout. Quant à la critique axiologique, au jugement de valeur, pour savoir qui de Simenon, de Borges ou de Céline a trouvé la meilleure formule, mieux vaut sans doute se donner rendez-vous dans une petite centaine d'années, disons par exemple, lors du quarante-sixième colloque Simenon.

Alain BERTRAND

Georges Simenon et le genre policier

LES CRITIQUES ont toujours éprouvé un certain embarras pour déterminer la place de Simenon dans l'histoire du genre policier. « Insistant sur son originalité, ils ne peuvent l'appréhender ni comme un continuateur ni comme un fondateur, bien que le premier "Maigret" paraisse au moment-charnière où s'essouffle le roman à énigme à l'anglaise et où prend son essor le roman noir à "l'américaine" »¹. Dès lors, pour sortir de cette impasse théorique, « certains annexent tant bien que mal le policier simenonien à l'un des grands genres existants tandis que d'autres font des "Maigret" les représentants d'un genre indépendant »¹.

Faire du père de Maigret l'unique représentant d'un sous-genre au sein du roman policier constitue une idée particulièrement excitante, riche de tant de questions qu'il m'a semblé naturel, au cours de mon intervention, d'essayer de cerner certaines composantes de la singularité simenonienne à partir d'un examen des fondements œdipiens du genre, incarnés notamment par ses prédécesseurs Maurice Leblanc et Gaston Leroux.

Mais avant cela, il me faut faire un sort à ce lieu commun omniprésent dans la critique, qui consiste à limiter les apports de Simenon au genre policier à la psychologie. Ainsi en est-il de Robbe-Grillet, que « Simenon ennuie beaucoup »². C'est évidemment son droit le plus strict de lui préférer *La Sorcière* de Michelet ou les Œuvres Complètes de Karl Popper. Mais quand, après d'autres, l'auteur du *Voyeur* proclame que Simenon « l'ennuie beaucoup parce que c'est la psychologisation du roman policier »², l'on ne peut s'empêcher de mesurer combien la sagacité critique peut, à l'occasion, se dissiper sous le poids des préjugés idéologiques ou esthétiques et des clichés qui circulent sur l'œuvre ainsi que sur le personnage de Simenon,

¹ André VANONCINI, *Simenon et l'affaire Maigret*, Librairie Honoré Champion Éditeur, 1990, p. 130.

² *Id.*, p. 19.

lesquels empêchent, même les plus avertis, d'en distinguer l'épaisseur plurielle et la portée universelle.

L'apport de Simenon au genre dépasse en effet largement les considérations psychologiques. Comme le souligne Walter Benjamin, cité par André Vanoncini : « Tous les grands conteurs ont en commun, l'aisance avec laquelle ils passent d'un niveau d'expérience à l'autre, comme sur une échelle. Une échelle dont un bout descend jusqu'au milieu de la terre alors que l'autre se perd dans les nuées, est comme l'image collective pour qui même la sanction la plus terrible de la vie individuelle, la mort, ne saurait représenter un traumatisme ou un obstacle »³. C'est pourquoi, note André Vanoncini, l'œuvre de Simenon, enracinée dans l'universel et qui « maintient une mémoire lumineuse dans la distance qui sépare le quotidien de son sens originel »⁴, « sait faire affleurer à travers une peinture de la misère humaine moderne, la ferveur communicative du conte et même la puissance actionnelle de la tragédie et de l'épopée antique »⁵.

Cette dimension originelle et symbolique nous permet d'envisager l'œuvre policière de Simenon sous un angle nouveau, en relation avec le roman policier de la Belle Époque. Roman nourri, chez Leblanc comme chez Leroux, par le mythe et par la mythologie.

Les liens entre ces auteurs et Simenon sont notoires. Si ce dernier n'a jamais été un grand lecteur de romans policiers, certaines de leurs œuvres ont laissé en lui des échos durables⁶.

Durant son adolescence, le jeune Sim vibre aux exploits de Fantômas de Pierre Souvestre et Marcel Allain, il dévore *Les Confidences d'Arsène Lupin*, *Le Triangle d'or* ou *Arsène Lupin, gentleman-cambrioleur* de Maurice Leblanc publiés en feuilletons dans la *Gazette de Liège* et se passionne pour les enquêtes de Rouletabille dans *Le Mystère de la chambre jaune*, Rouletabille qu'il prend pour modèle : « J'avais lu *Le Mystère de la chambre jaune* de Gaston Leroux, son jeune héros-journaliste Rouletabille m'avait fortement impressionné, comme à cette époque-là il a impressionné beaucoup d'autres. Je n'ai pas eu à mener d'enquêtes à la Rouletabille, mais il était mon modèle. Je portais d'ailleurs un imperméable comme Rouletabille,

³ *Id.*, p. 134.

⁴ *Id.*, p. 8.

⁵ *Id.*, p. 134.

⁶ Il faut néanmoins noter qu'il a parfois affiché pour le genre policier un certain mépris. Sa première tentative policière, *Le Bouton de Col*, écrit en collaboration avec Moers, constitue d'ailleurs une parodie burlesque des aventures de Sherlock Holmes.

un chapeau avec le devant bien baissé, et je fumais une courte pipe pour lui ressembler.»⁷.

Ces quelques lignes relèvent à mon sens moins de l'anecdote biographique que de la confidence. Il n'est pas inintéressant de remarquer qu'au moment où il cherche à quitter la sphère d'influence maternelle, le jeune Simenon s'attache à la figure œdipienne par excellence, Rouletabille, jeune plumitif sans famille, menant dans *Le Mystère* une enquête à rebondissements sur ses origines, à la recherche de sa propre identité et d'une mystérieuse « dame en noir » au parfum entêtant qui se révélera être sa mère et qu'il défendra contre son père, lequel finira par disparaître au terme du *Parfum de la dame en noir*.

Cet enjeu œdipien, ce n'est un secret pour personne, parcourt toute l'œuvre de Simenon, des romans durs aux œuvres policières. Le plus important, dans le cas qui nous occupe, est de remarquer que cette caractéristique individuelle rencontre une constante du genre policier lui-même.

Dans son ouvrage : *Filatures : itinéraire à travers les cycles de Lupin et de Rouletabille*, Jean-Claude Vareille examine le substrat mythique qui traverse les œuvres de Leroux et Leblanc, essentiellement à partir de Thésée et d'Œdipe, et montre que le roman policier en général s'organise autour du combat œdipien. D'un côté, le criminel est assimilé au père, non le père réel mais le Père primitif, le dieu des religions anciennes, cruel et sanguinaire, « le Père archétypal, celui qui régnait sur la Horde et accaparait les femelles, celui qui avait le droit de vie et de mort sur les Fils, tel encore que le décrit Freud dans le troisième chapitre de *Moïse et le monothéisme* (entre autre) ».⁸ De l'autre côté, le détective représente le fils rebelle qui, par sa révolte, « libère (en principe) ses frères et fonde la civilisation ». « La vérité, détenue par le père, participe de l'interdiction ; sa quête, de l'inceste. Le détective est donc ce courageux, ou plutôt ce téméraire qui viole le Tabou. Il abat le père pour s'approprier ses qualités »⁹. Ce combat est par conséquent empreint à la fois de jubilation et d'une culpabilité d'autant plus ardente qu'elle procède de l'expérience œdipienne.

Le traitement spécifique que Simenon impose à cette structure est incontestablement à mettre en rapport avec les fondements même de son étrangeté au sein du genre policier. En effet, avec la naissance de Maigret, pour la première et sans doute la dernière fois, la répartition

⁷ G. SIMENON, *À la découverte de la France*, « 10/18 », 1976, p. 14.

⁸ Jean-Claude VAREILLE, *Filatures : itinéraire à travers les cycles de Lupin et de Rouletabille*, Presses Universitaires de Grenoble, 1980, p. 55.

⁹ *Id.*, p. 143.

des rôles au sein du couple formé par l'enquêteur et le criminel subit une mutation apparemment radicale remarquée par J.-C. Vareille dans son dernier ouvrage : Maigret, l'enquêteur, est devenu le père tandis que les coupables, les victimes et les suspects devenaient ses enfants. À ceux-ci j'ajouterais volontiers un élément inédit en la personne de l'auteur lui-même. Georges Simenon, s'il est sans conteste le père de Maigret, en est aussi, dans un fascinant et vertigineux jeu de miroirs, le fils.

Cette transformation des rôles au sein de la structure oedipienne se double d'un changement dans la nature paternelle, du moins si l'on s'en réfère à la part lumineuse du commissaire Maigret. Insistons sur ce point : le père chez Simenon prend ses distances avec le père primitif remis à l'ordre du jour vers la même époque par les idéologies fasciste et nazie. Il est une figure idéale, « juste, forte, libre et bienveillante »¹⁰, souligne Jean Fabre et qui tient à la fois du prêtre et du médecin.

Ce raccommodeur de destinées, projection idéalisée de Désiré Simenon, constitue le double trompeur de l'auteur, comme le montrent *Les Mémoires de Maigret*, ce roman des origines. L'auteur y décrit en effet comment Évariste Maigret, le père du futur commissaire, a confié l'accouchement de son second enfant aux doigts meurtriers d'un vieux médecin alcoolique, ce qui a entraîné le décès de la mère et de l'enfant à naître. Or, c'est précisément ce meurtre de la mère, une manière d'Œdipe inversé dont seul est capable le père tout-puissant, combiné avec celui du frère, qui fait de Maigret un personnage radicalement différent de la plupart des autres personnages de Simenon, fort, équilibré et dense, capable de s'investir corps et âme dans sa mission de redresseur de destinées. Une telle présence humaine suppose qu'il sorte de sa carcasse, se sente appelé par autrui et, pour reprendre la devise de Simenon, qu'il comprenne sans juger. Ce fait rarissime mérite d'être souligné, dans la plupart des œuvres écrites après 1945, Maigret endosse les qualités paternelles, comme la richesse intérieure, l'indépendance face au groupe, la sensibilité à l'univers créé et le respect des valeurs authentiques. Comme Simenon le souligne dans *L'Inspecteur Cadavre*, il est quelque chose comme Dieu le père, mais un dieu hanté par l'image du fils, par sa mythologie personnelle et gagné par les valeurs bourgeoises et catholiques du milieu d'origine de Simenon.

Si l'on peut tenir pour acquis que la nature du père a changé, il faut également considérer que les « Maigret » n'appartiennent pas au même registre symbolique que les policiers de la Belle Époque. « Une différence

¹⁰ Jean FABRE, « Nécessité de Maigret », in *Traces*, n° 1, 1989, p. 86.

capitale creuse un gouffre entre l'esthétique de Maurice Leblanc et de Gaston Leroux et celle de leurs continuateurs, qu'ils aient pour nom Agatha Christie ou Georges Simenon. Poirot ou Maigret posent comme postulat que le criminel "humain" obéit à un mobile courant : la jalousie, l'envie, le besoin d'argent ; c'est un pauvre hère que l'on cherche à comprendre ; il se situe donc *dans* le corps social et non *au-dessus* »¹¹. « En s'embourgeoisant, le roman policier a perdu sa charge mythique. Ou plutôt, il a créé un autre mythe petit-bourgeois : celui-ci, par opposition au précédent, d'essence aristocratique et épique ». « Maigret n'est pas un héros, c'est un employé consciencieux »¹².

Ces remarques de Jean-Claude Vareille, du moins dans leur deuxième partie, me paraissent symptomatiques d'un curieux parti pris, sans véritable fondement, me semble-t-il. Où en serait le genre si tous les auteurs policiers s'étaient contentés d'imiter à ne plus en finir les pères fondateurs ? Qu'un auteur se différencie radicalement de ses prédécesseurs en transgressant les normes en place et en créant un sous-genre à lui tout seul comme l'a fait Simenon me paraît au contraire générateur sinon de progrès du moins d'un dynamisme qui est le moteur même d'un genre appelé à se renouveler constamment tout en respectant une structure relativement figée.

Mais revenons au cœur du débat : en s'embourgeoisant, le policier simenonien a-t-il vraiment perdu sa charge mythique ? Il est vrai qu'écrasé sous de nouvelles couches signifiantes, le substrat mythique s'y fait discret. Toutefois, il n'a pas disparu. Des résidus mythiques apparaissent çà et là, notamment dans les premiers « Maigret », comme l'a démontré Vanoncini à partir de l'analyse des fonctions du sacré, de la guerre et de la fécondité que Georges Dumézil considère comme fondatrices et organisatrices du monde indo-européen.

Curieusement, l'application à l'œuvre de Simenon de certaines thèses évoquées par Vareille à propos de Leblanc et Leroux conduit aux mêmes conclusions. À ses yeux, rappelons-le, le détective apparaît comme le lointain descendant du chasseur sur la piste de son gibier. Parmi les traces de cet enracinement primitif, Vareille cite les champs lexicaux de la chasse et du pistage, ainsi que l'animalisation des actants, notamment en chien, qui s'accompagne de la mise en valeur de deux sens en particulier : la vue et le flair. Tout lecteur quelque peu attentif soumettra sans la moindre difficulté les « Maigret » à cette grille de lecture. À condition toutefois d'élargir quelque

¹¹ J.-C. VAREILLE, *op. cit.*, p. 68.

¹² *Id.*, p. 79.

peu le bestiaire. Dans *Le Pendu de Saint-Pholien* ou dans *Pietr-le-Letton*, le narrateur ne se prive pas de comparer Maigret à une masse inébranlable, pachydermique ou bovine, obstinément en marche vers la lumière. On ajoutera que, plongé dans les brumes de l'intrigue, Maigret a les sens aiguisés au point qu'on l'assimile volontiers à quelque animal fabuleux. Au mépris des règles scientifiques, il s'empresse d'aller « renifler », de « fureter », de « sentir », de « fouiner » jusqu'à ce que le coupable soit démasqué.

Toutes les traces de primitivité dont il vient d'être question montrent que l'œuvre policière de Simenon, à cheval entre les mondes rural et citadin, embrasse tout à la fois les univers mythique et moderne. Il va sans dire que cette porosité, cette qualité d'ouverture lui confèrent une amplitude qui ne va pas sans ambiguïté. Il est en Maigret une part d'ombre qui donne, surtout à ses premières enquêtes, une coloration bien étrange. Car la vision fixiste du statut symbolique de Maigret devenu, par un coup de baguette magique, père au milieu d'une nuée d'enfants, si elle peut satisfaire, dans une certaine mesure, le lecteur des « Maigret » édités aux Presses de la Cité, ne correspond pas vraiment à la réalité décrite dans les ouvrages publiés par Arthème Fayard. En effet, loin de figer les rôles, ces œuvres mettent le plus souvent en scène la lutte sans merci que se livrent les instances paternelle et filiale au sein parfois d'un même personnage. Au point que Maigret apparaît finalement moins comme une figure paternelle figée dans ses prérogatives que comme un père hanté par l'ombre du fils.

Cette dualité symbolique montre, si besoin était, l'unité foncière d'une œuvre traversée par l'obsession de la masculinité. Rappelons à cet égard que les « romans durs » se déroulent souvent de la même manière.

Un événement inattendu met en lumière la fausseté ou la précarité d'un statut existentiel et réveille des sentiments enfouis, dont l'exclusion, l'infériorité, l'humiliation ou la culpabilité. Dès lors, le personnage, placé sous la coupe d'une autorité sociale ou maternelle, et livré au culte du paraître, y dépense généralement ses forces sans compter, souvent en pure perte, dans la conquête généralement illusoire d'un statut paternel ou marital, seule façon d'accéder à la reconnaissance par les autres et à l'intégration dans le groupe.

Cette volonté de devenir un homme, qui n'est jamais que le reflet de la fascination que le père exerce sur le fils, se retrouve, du *Locataire* aux *Anneaux de Bicêtre* en passant par *La Neige était sale*, dans l'œuvre entière jusques et y compris dans sa partie policière. Je dirais même que cette part du fils enquêteur marque les débuts policiers de Simenon.

Dès 1926, il publie son premier roman policier, *Nox l'insaisissable*, dans la collection « Le Roman policier » chez Ferenczi. Un an plus tard, il

introduit dans ses romans populaires un personnage très proche d'Arsène Lupin et des détectives-aventuriers d'avant 1914. « Imitant en cela ses illustres devanciers Gaston Leroux et Maurice Leblanc qu'il a lus dans sa jeunesse, il crée à son tour un aventurier de grande classe [...] qu'il baptise Yves Jarry. »¹³ Menguy-Deligny ajoutent que certains éléments « laissent penser que l'auteur avait un certain moment envisagé de réaliser, lui aussi, une série de romans avec son gentleman-cambrioleur »¹⁴. Plus loin, ils notent à propos de *L'Amant sans nom* : « Dans cette période de tâtonnements où l'auteur s'essaie à un nouveau genre, il n'a pas encore arrêté son choix sur un personnage-type de policier. Aussi balancera-t-il un certain temps entre le lourd et bourru commissaire quinquagénaire et l'inspecteur Sancette, un moins de trente ans fin et désinvolte et au visage poupin! »¹⁵. « Cette "concurrence" entre les deux policiers s'est poursuivie jusqu'en 1931 »¹⁶.

Ces propos de Menguy-Deligny me paraissent d'autant plus intéressants qu'ils montrent que la lutte entre le père et le fils ne constitue pas un épiphénomène mais une donnée fondatrice. Notons d'ailleurs que sans même considérer les cas des adjoints de Maigret, cette image du fils-enquêteur réapparaît à la fin des années trente dans *Le Petit Docteur*, dont on ne sait trop s'il enquête pour échapper à la présence castratrice de sa bonne ou pour enfin conquérir quelque charmante demoiselle et donc devenir un homme, et dans *Les Dossiers de l'Agence O*, cette savoureuse série au cours de laquelle Simenon confronte, sur le mode parodique, un faux père avec un vrai fils en instance de paternité. Torrence essaie vainement d'imiter son ancien patron, Maigret, tandis qu'Émile tire les ficelles dans l'ombre, en dénouant les énigmes les plus retorses. Le véritable patron de l'Agence O finira par prouver sa virilité en épousant, au terme de sa dernière enquête, Mademoiselle Berthe, sa secrétaire¹⁷. Cette coexistence entre le fils détective et le père commissaire débouchera, dans les récits policiers du début des années 30, sur la victoire du second nommé pour des raisons à la fois externes et internes.

¹³ Claude MENGUY et Pierre DELIGNY, « Les vrais débuts du commissaire Maigret », in *Traces*, n° 1, 1989, p. 28.

¹⁴ *Id.*, p. 29.

¹⁵ *Id.*, p. 32.

¹⁶ *Id.*, p. 28.

¹⁷ Comment ne pas voir au cœur de cette série la métaphore de l'écriture, plus précisément de la relation entre le créateur et sa créature? Présence omnisciente cachée dans une pièce située derrière le bureau de Torrence, le père apparent, Émile, le fils aux apparences fluettes, constitue la pièce maîtresse de tout le petit univers de *l'Agence O*.

On sait en effet que Simenon, après avoir produit des centaines de romans et un millier de contes populaires, a voulu, conformément à son plan de carrière, s'imposer dans le roman policier. « Pour les "Maigret", je me suis dit : voilà, c'est ma chance. Il faut que ça parte, ou alors j'en ai pour dix ans à piétiner »¹⁸.

Cette rage de se distinguer, ainsi que les difficultés rencontrées par Simenon dans la construction de son héros, expliquent sans doute pourquoi il a voulu conforter le statut de Maigret en bâtissant une légende autour de sa naissance. Le Commissaire n'est pas né des eaux, dans une barge hollandaise, entre une machine à écrire et une bouteille de picrate. Michel Lemoine a clairement démontré à cette tribune que sa stature, ses attitudes, sa méthode, sa réputation, son patronyme, sa biographie se sont élaborés petit à petit, à la manière d'un puzzle, jusqu'à sa mise au monde définitive dans *La Maison de l'Inquiétude*.

Au fond, cette naissance progressive n'est pas tellement surprenante. En effet, tout personnage, pour avoir une chance de fouler les Champs-Élysées, doit se constituer de manière distinctive, en opposition avec les figures héroïques déjà connues. Ainsi, un personnage tel qu'Yves Jarry était nécessairement voué à l'échec tant était répandue l'image de son inspirateur, Arsène Lupin. Simenon l'a certainement compris, car le personnage de Maigret, et tout l'univers qui l'abrite, prend systématiquement le contrepied des histoires de Lupin, de Fantômas ou de Rouletabille. Oubliés les crimes spectaculaires, les criminels d'anthologie, les enquêteurs extralucides, éradiquées les structures narratives feuilletonnesques avec leurs coups de théâtre et leurs rebondissements, oubliée la poésie ampoulée, avec ses rondeurs emphatiques et son lyrisme grandiloquent. Simenon inaugure un genre nouveau, fait de chair et de sang, en créant un commissaire intuitif et bougon aux prises avec des criminels sans grandeur, auteurs de crimes à leur mesure dans un milieu de petites gens, le tout baigné par cet effet poétique ininterrompu que la critique a baptisé d'un substantif devenu incontournable : l'« atmosphère ».

Cette stratégie de rupture esthétique au sein du genre — rupture qui est aussi et peut-être surtout un mariage avec son temps — comporte, outre cette dimension externe, un enjeu interne, beaucoup plus fondamental.

Endosser les oripeaux paternels ne suffisait pas pour faire du commissaire Maigret un père digne de ce nom. L'enjeu qui nous occupe se situe ailleurs que dans les formes et met en cause le genre policier lui-même.

¹⁸ Roger STÉPHANE, *Portrait-souvenir de Georges Simenon*, Quai Voltaire, 1989, p. 84.

Comme me le rappelait Jacques Dubois dans une interview à paraître dans la *Revue Nouvelle* : « Le récit policier est la mise en scène métaphorique de la lutte entre conscience et inconscient. Certes, à la fin du récit, la raison triomphe, la conscience du vrai vient censurer le chaos du mensonge. Mais avant cela, il y a eu ce chaos : les tricheries, les vilénies, les erreurs et les errements. Et cela fait partie du texte. Et cela fait partie du plaisir que nous prenons au texte : la confusion malsaine suivie de sa répression, de son interruption violente ».

Les « Maigret » de l'époque Fayard commencent souvent par une séance de mise en train au cours de laquelle Maigret vaque à ses occupations avant de se sentir concerné par l'enquête, et se terminent par le rétablissement de l'ordre initial. Dans ces moments de stabilité acquise ou retrouvée dont l'écho apparaît aussi de loin en loin dans le corps du texte, son équilibre et sa force font de Maigret l'incontournable incarnation du Père. Cependant, l'enquête, cette période de désordre et d'errements, lui donne l'occasion de baigner dans le chaos originel, d'explorer les coulisses de la déviance mais aussi, et peut-être surtout, de reconquérir à chaque fois son statut de père authentique par la découverte de la vérité et par la capture du criminel. Une manière de plonger sans trop de risques parmi ses vieux démons. En l'occurrence, de faire affleurer l'image du fils sous celle, bien connue, du père.

Il me semble en effet que le désordre engendré par le crime constitue un prétexte à une mise à nu et à une reconquête de l'image paternelle. L'absolue nécessité d'être *reconnu* en tant que gardien de l'ordre par la communauté, en tant que confesseur par le coupable et en tant que père par tout un chacun, devient l'enjeu paradoxal de la quête en même temps que le gage de sa réussite.

Ce qui rend à Maigret son statut de père, ce sont sans doute moins ses qualités de fin limier que sa capacité d'accomplir à chaque fois sans défaillir la trajectoire œdipienne. Autrement dit, de renouer obsessionnellement avec cette séquence primitive de la mise à mort du tiers. En effet, durant sa quête de la vérité, Maigret a recours au meurtre. Non pas le meurtre direct, brutal, transparent qui eût été incompatible avec ses fonctions de représentant de la loi et avec le substrat religieux hérité de Désiré Simenon, mais un meurtre indirect qui porte bien son masque. Les enquêtes publiées par Fayard le montrent clairement : Maigret, tout en enquêtant, tue indirectement, en n'empêchant pas de (se) tuer ou encore en étant incapable d'empêcher de tuer.

À cet égard, Maigret ne constitue pas un cas unique. Je dirais même que le motif du meurtre de l'Autre, destiné à prouver sa virilité, hante

littéralement toute l'œuvre de Simenon. Les romans « durs » au cours desquels nombre de déviants voient la rupture avec leurs habitudes, leurs fonctions et les normes de leur milieu consacrée par un crime, de même que les œuvres autobiographiques comme *Pedigree* dans laquelle la disparition du père coïncide avec l'accession du fils au triple statut tant convoité de père, d'époux et de fils authentique¹⁹ le montrent bien. Pour avoir quelque chance de devenir un homme, il faut d'abord tuer. De *L'Homme qui regardait passer les trains* à *La Neige était sale*, telle pourrait être une des leçons assénées par Simenon au fil de ses récits « durs ».

Deux autres enquêteurs inventés par Simenon, Justin Duclos et Joseph Leborgne, fondent eux aussi leur légitimité sur le meurtre indirect. Le premier, en adoptant la fille d'un criminel qu'il a lui-même envoyé à l'échafaud et qu'il laisse s'aventurer dans les milieux les plus louches; le second, en provoquant le suicide de son parrain, ce qui le conduira à changer de nom — Joseph Leborgne, le bien nommé, prenant la place de Jacques Saint-Clair. *La Tabatière en or*, sa dernière enquête, se termine d'ailleurs par une phrase des plus explicite : « Croirez-vous que c'est ce crime, mon crime, qui est à la base de toutes mes découvertes en matière policière ? »²⁰.

Dans la perspective qui nous occupe, *Pietr-le-Letton*, le premier Maigret signé Simenon, contient lui aussi des informations révélatrices. C'est d'abord à Maigret d'être grièvement blessé, au point que les médecins songent à lui ôter deux côtes. Épisode banal en apparence mais fondateur en réalité puisqu'il situe Maigret à l'exact carrefour des fonctions paternelle et filiale. « Les médecins veulent m'enlever deux côtes. [...] Mais c'est un travail fou! [...] Je leur ai demandé soixante heures de répit... Tout ce que je risque, paraît-il, c'est une troisième côte... Deux de plus qu'Adam! »²¹. Comparer Maigret au premier fils de Dieu et au père des hommes, voilà qui ne manque pas de sel, on en conviendra.

Ensuite, c'est au tour de Torrence, l'adjoint préféré de Maigret, de se faire tuer, en lieu et place de son patron. Impuissant à sauver son fils spirituel, ce dernier se voit frappé d'un violent sentiment de culpabilité et décide à ce moment de tout entreprendre contre ses agresseurs. Dès lors, le suicide du Letton, perpétré à l'aide du pistolet de Maigret et avec son consentement, peut se lire non seulement comme un acte expiatoire — le roman s'achevant d'ailleurs sur l'image de la mère de Pietr allant à l'église expier les crimes de

¹⁹ À ce propos, consulter mon essai.

²⁰ Georges SIMENON, *Œuvres Complètes*, Éditions Rencontre, Tome 6, 1969, p. 106.

²¹ Georges SIMENON, *Pietr-le-Letton*, Livre de Poche, pp. 175–176.

son fils — mais aussi comme une action qualifiante, une épreuve nécessaire avant la réintégration du héros dans le statut paternel²².

Pietr-le-Letton n'est pas le seul roman de l'époque Fayard à se terminer par la mort du criminel. Des variantes de ce dénouement se retrouvent dans *Le Pendu de Saint-Pholien* où, par un intéressant mécanisme d'inversion, le meurtre indirect précède la découverte des coupables et se voit racheté par le silence final de Maigret, dans *La Tête d'un homme*, dans *Le Charretier de la « Providence »*, dans *Un Crime en Hollande*, dans *Le Fou de Bergerac* et dans *L'Écluse N° 1*. Dans nombre d'autres ouvrages de cette époque, comme *Le Chien jaune*, *L'Affaire Saint-Fiacre*, *La Nuit du Carrefour* ou *Au Rendez-Vous-des-Terre-Neuvas*, le caractère meurtrier de Maigret apparaît aussi, mais de manière plus atténuée, la transgression du tabou étant soumise aux lois subtiles du *déplacement*. Le commissaire s'y montre en effet impuissant à éviter des meurtres ou des suicides en série, en raison, le plus souvent, de son imprévoyance ou de ses imprudences.

Dans *L'Affaire Saint-Fiacre*, la comtesse du même nom est assassinée à l'église sous les yeux de Maigret qui avait pourtant été prévenu par un billet anonyme. Dans *Au Rendez-Vous-des-Terre-Neuvas*, Le Clinche essaie de se suicider à la terrasse d'un hôtel, toujours en présence de Maigret. Dans *La Nuit du Carrefour*, Madame Goldberg, veuve de fraîche date, est abattue devant le commissaire. Lequel laisse filer Andersen à Paris, ce qui met ce dernier dans une situation des plus périlleuse, puisqu'un malfrat tentera de l'assassiner. Enfin, un peu plus tard, ce sera au tour de Michonnet de tenter d'assassiner Else, sa complice, au fond d'un puits situé dans une propriété surveillée par Maigret et ses hommes.

Cette lutte intestine entre les fonctions paternelle et filiale trouvera une issue provisoire dans *Maigret*, qui n'est pas par hasard le dernier volume de la série Fayard. Simenon y montre en effet comment le père enquêteur, appelé à la rescousse par son fils symbolique ravalé au rang de suspect par la société, sauve ce dernier pour le supplanter. Une victoire provisoire puisque cette problématique réapparaîtra sur le mode parodique dans *Les Dossiers de l'Agence O* et d'une manière sans doute plus discrète dans les « Maigret » édités par les Presses de la Cité.

On le sait : rien n'est plus étranger au réalisme que les premiers « Maigret », ces œuvres d'angoisse et de culpabilité qui plongent leurs racines

²² Cette superposition de deux champs symboliques, l'un catholique et l'autre primitif, montre à quel point l'œuvre de Simenon ne se laisse pas réduire aux vues simplistes des brocardeurs du roman policier. En réalité, ces encrages inconscients multiples font qu'elle procède de *l'ambivalence*.

dans le combat œdipien, que je viens d'évoquer. Derrière le rideau des apparences, sous l'étiquette rassurante de roman policier, se rejouent indéfiniment les mêmes scènes primitives, les mêmes plongées vertigineuses dans les eaux de la mémoire. Tissé d'invéraisemblances, farci de hasards, le policier simenonien déroule, avec une insistance toute névrotique, les mêmes trajectoires de reconquête par le meurtre du statut paternel et accomplit de ce fait le miracle de marier les obsessions personnelles de l'auteur avec les contraintes du genre soulignées par Jean-Claude Vareille ou Michel Butor²³ tout en lui insufflant une dimension entièrement nouvelle : ce mariage montre en tout cas que l'écriture de romans policiers répondait moins chez Simenon à quelque opportunité commerciale qu'à des nécessités internes. Nécessités internes sublimées avec une telle originalité, que l'auteur est devenu l'unique représentant d'un sous-genre au sein même du genre policier.

²³ Comment ne pas rappeler le somptueux paragraphe que Michel Butor consacre à cette problématique dans *L'Emploi du Temps* à la page 214 (« 10/18 ») ? « Tout roman policier est bâti sur deux meurtres dont le premier, commis par l'assassin, n'est que l'occasion du second dans lequel il est la victime du meurtrier pur et insaisissable, du détective qui le met à mort, non par un de ces moyens vils que lui-même était réduit à employer, le poison, le poignard, l'arme à feu silencieuse ou le bas de soie qui étrangle, mais par l'explosion de la vérité [...]. Le détective est le fils du meurtrier, Œdipe, non seulement parce qu'il résout une énigme, mais aussi parce qu'il tue celui à qui il doit son titre, celui sans lequel il n'existerait pas comme tel. »

Pierre DELIGNY

La place de Simenon dans les dictionnaires et les encyclopédies

DANS une étude préalable à laquelle je m'étais livré à l'époque du premier Colloque il y a deux ans et demi, j'avais jeté en quelque sorte, sans le savoir, les bases techniques de ma communication d'aujourd'hui; certains d'entre vous en ont eu connaissance. Mais je m'étais cantonné alors, sauf exception fortuite, à des considérations strictement techniques : dates et lieux d'édition, nombres de lignes, nombres de pages, etc., bref, le simple inventaire, aussi sec et informatif que possible, d'un maximum de dictionnaires et d'encyclopédies de langues française et étrangères « qui parlent de Simenon ».

Cette fois, m'appuyant sur la sémantique, en vous parlant de la place de Simenon dans les dictionnaires et encyclopédies, je compte bien jouer sur les deux significations du mot « place ». D'une part, certes, son sens concret d'emplacement physique; si j'en crois le *Robert*, l'un des sens premiers de ce mot est : « partie d'un espace ou d'un lieu; portion qu'une chose occupe, peut ou doit occuper dans un lieu, un ensemble... » Mais, d'autre part et aussi le sens abstrait, pour ne pas dire même intellectuel ou affectif; ici encore, relisons le *Grand Robert* : « le fait d'être admis dans un groupe, un ensemble, d'être classé dans une catégorie; condition, situation matérielle, sociale ou morale dans laquelle on se trouve : avoir une place dans le cœur, dans l'estime de quelqu'un; tenir sa place dans le monde : figurer honorablement, bien tenir son rang; cet homme [ici Simenon] aura, prendra, trouvera place dans l'histoire, sera digne de mention... ou encore, avec prépondérance de l'idée de hiérarchie : mettre quelqu'un à sa vraie place, à la place qu'il mérite... » Vous voyez que nous sommes au cœur du problème : quelle place occupe, quelle place mérite Simenon (dans les critiques, dans les dictionnaires, dans les esprits et dans les cœurs)? Quelle place lui a faite, ou lui fera, une certaine intelligentsia parisienne, d'aucuns parlent de « République des lettres »?

Dans la vaste forêt des Dictionnaires et Encyclopédies, nous parcourrons d'abord les bosquets les plus fréquentés : les dictionnaires généraux de petit format, en tout cas en un seul volume. Puis nous approcherons des arbres de haute futaie, les dictionnaires généraux alphabétiques, sans oublier les essences étrangères, voire exotiques. Enfin, nous nous enfoncerons courageusement dans des forêts plus denses, plus spécialisées et sélectives : les encyclopédies thématiques, les dictionnaires de littérature de tous bois... Peut-être aurons-nous le temps enfin — mais ce n'est pas sûr — de nous divertir à quelques parcs d'attraction florale : ouvrages saisonniers (à feuillage caduc en quelque sorte), fourre-tout divers...

Pour ne pas nous y perdre, n'oublions pas notre boussole et en route!

Commençons l'exploration par les dictionnaires généraux de petit ou moyen format, les « usuels » en un seul volume. Et d'abord — à tout seigneur tout honneur — le vétéran, le *Petit Larousse illustré*, qui date de 1905; depuis, divers romaniements, éditions nouvelles, avatars dans le titre, se succèdent en 1924, 1935, 1948, 1952, 1959, 1968, 1973, 1981... sans parler des révisions annuelles plus ou moins importantes.

Mais ce qui nous importe à nous, simenologues, c'est de connaître la date d'admission de Simenon dans les colonnes du *Petit Larousse*. À cette question posée et reposée aux Éditeurs, à ce jour point de réponse... et impossible d'accéder aux archives : décidément, la forteresse de la rue du Montparnasse semble inexpugnable! Jusqu'à ces derniers temps, la plus ancienne édition que nous avons pu consulter était celle de 1966, avec cette rubrique laconique de trois lignes et demie :

« SIMENON (Georges), écrivain belge de langue française, né à Liège en 1903; auteur de nombreux romans policiers d'une grande valeur littéraire et psychologique »

(notez *déjà* les seuls romans *policiers*, mention qui eût été admissible dans les années trente; mais en 1966, une centaine de titres non policiers, rien moins que cent romans de la destinée — et non des moindres — étaient parus!). Et puis la bonne fortune, il y a tout juste huit jours, nous a fait mettre la main, à deux pas de chez nous, sur une vieille édition de 1959 du *Nouveau Petit Larousse illustré* : dedans, pas trace encore de Simenon! Mais cette fois la fourchette se resserre et je lance cet avis de recherche : prière instante à toute personne retrouvant, dans un fond de tiroir ou sous la poussière de son grenier, une édition des années 1960 à 1965 comprise, de me contacter : Simenon n'est entré dans le *PL* que 30 ans après son premier roman, une de ces six années-là. Laquelle ?

Parcourons à présent diverses éditions de 1966 à nos jours : dès 1968, entrée du commissaire Maigret; et puis il est question « de nouvelles, de

pièces de théâtre (au pluriel!) et de nombreux romans policiers reliés par la figure du commissaire Maigret». En 1972, pas un mot de changé. Dans les années 80 — où nous avons pu consulter les éditions 1980, 1984 et 1988 —, on ajoute quelques titres : *Le Bateau d'Émile* pour les nouvelles, *La Neige était sale* pour les pièces de théâtre et, pour les Maigret, tenez-vous bien, *Les Inconnus dans la maison* et *Maigret et le clochard!* Diable! Nous savons tous ici que s'il y a un inconnu dans la maison de l'avocat Loursat, c'est bien le commissaire Maigret, mais rue du Montparnasse on semble l'ignorer (à signaler que dans l'*Encyclopédie alphabétique Larousse-Omnis* 1977 en un gros volume et une seule séquence alpha, la parenthèse « s'enrichit », si l'on peut dire, de deux titres de plus : *L'Ami d'enfance de Maigret* et... *La Marie du port* que Maigret n'a pourtant jamais rencontrée!). Enfin, pour en terminer avec Larousse — que nous retrouverons plus loin dans les grands dictionnaires et encyclopédies —, la toute dernière édition 1991, outre qu'elle remplace « écrivain belge de langue française » par « écrivain belge d'expression française » (ce qui ne nous dérange pas) et qu'elle complète bien sûr « Lausanne 1989 », rectifie le tir en mettant *Pietr le Letton* au lieu des *Inconnus*... : ouf!

Nous n'aurons pas le temps certes d'être aussi disert à propos des autres « usuels ». Dans le *Dictionnaire Hachette* 1980, 13 lignes, 8 titres cités, et une affirmation somme toute pertinente : « Ses innombrables romans (le plus souvent policiers) accordent une place prépondérante à la peinture psychosociologique et aux éléments impondérables qui concourent à la création d'une "atmosphère" ». Le *Dictionnaire usuel illustré Flammarion* (1984) mérite à peine d'être cité : moins de 5 lignes rédigées comme une petite annonce : « auteur belge d'env. 150 romans policiers en langue franç. (traduit en 90 langues); créateur du personnage de Maigret, commissaire. » ... Crédité comme chez Larousse de ses seuls romans policiers, voilà Simenon à la tête de traductions en 90 langues : là, c'est trop!

Et finissons cette première section avec l'outsider, le *Petit Robert 2, dictionnaire universel des noms propres* : dans les éditions consultées (1974 et 1984, identiques), Simenon se voit consacrer une copieuse notice de 38 larges lignes, où aucun genre n'est omis, où 15 titres sont cités, où nous n'avons pu relever aucune erreur et qui mériterait d'être lue *in extenso*. Pas le temps bien sûr ici, juste une phrase si vous le voulez bien : où il est question de « la personnalité attachante du commissaire Maigret, attentif à se « placer en condition » pour mieux saisir « ces rapports inattendus, indéfinissables, entre les gens et les choses » ; évoqués par « petites touches », avec des moyens volontairement réduits, les décors (tristesse des villes, brumes des ports, rues sous la pluie...) révèlent ceux qui les

habitent; souvent médiocres, "ratés de l'aventure", pas toujours coupables, mais jamais innocents, les personnages opposent en vain, à la psychologie intuitive du commissaire, mensonges et réticences» ... et cet extrait de la conclusion : «Peinture sans morale apparente, mais toujours humaine, l'œuvre de Simenon — [avec ses] personnages poussés "jusqu'au bout d'eux-mêmes" [...] — tend à montrer que "le métier d'homme est difficile"»¹.

*

* *

ABORDONS à présent la deuxième section de cette étude, consacrée aux grands dictionnaires généraux, alphabétiques encore, mais à caractère plus encyclopédique et en plusieurs volumes. Tout l'appareil bibliographique (nombre de pages, de rubriques, etc.) a été donné dans notre étude technique préalable de 1988, nous n'y reviendrons pas aujourd'hui... Et plus question à partir d'ici, sous peine de déborder du temps qui nous est imparti, de donner — sauf exception motivée — plus que de brèves analyses, et généralement sans aucune citation, vous le comprendrez.

Retrouvons d'abord Larousse : rien sur Simenon, forcément, dans le tome sixième du *Larousse du XX^e siècle* en six volumes, publié sous la direction de Paul Augé en 1933. Mais dans son supplément de 1953 « complétant les éditions antérieures à 1945 », on trouve 35 lignes, que je n'ai pu hélas faire photocopier à la Bibliothèque Nationale, citant 14 titres de romans, le dernier étant *Marie qui louche* de 1952, et précisant « élu membre de l'Académie Royale de langue et de littérature françaises de Belgique en 1951 » ... Dans la réédition de 1957 de ce *Larousse du XX^e siècle*, la notice « Simenon » se trouve réduite de 35 à 10 lignes, avec 10 titres cités au lieu de 14; la voici *in extenso* :

«SIMENON (Georges), romancier belge de langue française, né à Liège en 1903. Écrivain fécond [cette fameuse fécondité, lui aura-t-elle été assez reprochée!], il excelle dans le roman policier, où il a créé la populaire figure du commissaire Maigret, et dans le roman d'aventures (*sic!*) : *Les Fiançailles de M. Hire*, *Le Chien jaune*, *Les Rescapés du "Télémaque"*, *La Marie du port*, *Monsieur La*

¹ Au moment même où je tapais ce texte m'arriva la courtoise réponse des Dictionnaires Le Robert : la première édition date bien de 1974; la notice « Simenon » est inchangée depuis, avec évidemment, dès l'édition 1989, le lieu et la date du décès.

Souris, Les Inconnus dans la maison, Le Voyageur de la Toussaint, Mon ami Maigret, Les Quatre Jours du pauvre homme, Marie qui louche. Au théâtre, il a donné *La Neige était sale.* »

Mais la toute première notice laroussienne sur Simenon pourrait bien être, sauf erreur, celle que l'on trouve dans le *Nouveau Larousse universel*, dictionnaire encyclopédique en deux volumes, de 1949. Six lignes qu'il faut citer, où l'on reconnaîtra deux erreurs dont une par omission, et qui ne se terminent ma foi pas trop mal :

« Simenon (Georges), romancier d'origine belge [la France se l'appropriait déjà!], né à Liège en 1903. Il est l'auteur de très nombreux romans policiers : *Maigret* [...], *Les Fiançailles de M. Hire*, *Monsieur La Souris*, etc., dont la pénétration psychologique, la vérité humaine et la valeur littéraire ont renouvelé le genre. »

Et voici que se profile à l'horizon la masse des dix volumes du *Grand Larousse encyclopédique* (1960-1964) et ses deux suppléments (1968 et 1975), qui vivront jusqu'à l'orée des années quatre-vingt. Simenon y est traité au volume 9 en 34 lignes, plus 11 lignes de bibliographie. Reprise, curieusement, des termes du *Nouveau Larousse universel* de 1949; mention initiale de la *Gazette de Liège*, puis des romans populaires « composés avec une extrême rapidité, sous le pseudonyme de Sim, dès 1928 » : on notera que Larousse ne cite qu'un pseudonyme et marque un retard de quatre ans au moins... (mais ce sont là fautes vénielles, assurément moins vénéneuses que lorsqu'il s'agit de champignons!). La notice se termine par une liste de 19 titres, sans commentaires; les deux suppléments ne font qu'y rajouter quatre puis cinq titres. Le *G.L.E.* est aujourd'hui remplacé par le *G.D.E.L. (Grand Dictionnaire encyclopédique Larousse)*, en 10 ou 15 volumes selon la présentation. Dans le volume final publié en 1985, Simenon a droit à 31 lignes cette fois, plus 21 lignes de bibliographie : c'est en gros le même texte que dans l'ancien *G.L.E.*, avec de nombreuses retouches de détail : ainsi, plus trace de la *Gazette de Liège*, ni de l'Académie royale de langue et littérature françaises; il est question cette fois de « renommée internationale », grâce au seul commissaire Maigret toutefois; plus que huit titres cités (dont *Le Testament Donnadieu* avec deux *n*) plus quatre titres autobiographiques. Et puis Maigret, cher à Larousse, a droit à sa petite entrée particulière à la lettre M, où l'on cite sa simplicité, son naturel, sa bonhomie qui en font un héros familial, ainsi que « ses méthodes, [qui] se fondent plus sur l'analyse psychologique que sur la recherche des indices matériels ».

Signalons que dans le *Grand Robert. Dictionnaire universel des noms propres* en 4 volumes, le texte sur Simenon est rigoureusement semblable, à la virgule près, à celui du *Petit Robert*.

Et citons encore le *Dictionnaire encyclopédique Quillet* (10 vol., 1977) : pas grand chose à dire sur les 23 lignes, où il n'est guère question — sauf dans les titres cités — que de Maigret, « qui réparait dans plus de 70 écrits », ce qui est une estimation bien faible, et ne tenant compte que des romans.

Pour ce qui est des dictionnaires généraux étrangers, en voici deux parmi beaucoup d'autres qui ont échappé à ce jour à notre investigation :

- le *Dizionario enciclopedico italiano* en 12 volumes, 11 lignes sur Simenon ... et Maigret, « *acuto investigatore e uomo di buon cuore* » (détective perspicace et homme au grand cœur) ; quatre titres sont cités, dont *Au Pont des Arches* et trois non-Maigret : *Les Pitard*, *L'Homme qui regardait passer les trains* et *La Neige était sale*.
- *Der große Brockhaus* (noms propres, 12 vol., 1980), quant à lui, consacre à Simenon 14 lignes dont 8 de bibliographie ; le dernier titre cité y est *Lettre à ma mère*.

*

* *

AVEC la troisième étape de cette randonnée au pays des dictionnaires et encyclopédies, on entre dans le domaine des encyclopédies générales alphabétiques (ou syllabiques pour les japonaises). On commencera par deux encyclopédies de langue française. Retour chez Larousse — qui ne pourra pas nous reprocher de n'avoir pas parlé de lui ! — avec sa *Grande Encyclopédie (G.E.L.)* et ses 13 000 pages, publiées de 1971 à 1976. Ici, l'analyse quantitative vaudra analyse qualitative de traitement, montrant à quel point Simenon a été traité par les encyclopédistes laroussiens de façon diluée, fragmentaire et pour tout dire « par raccroc ». À l'index général, l'entrée « SIMENON (Georges) » est suivie d'une indexation prometteuse : rien moins que sept folios ou groupes de folios ... mais en y regardant de plus près, hélas, point d'article consacré à Simenon lui-même ; les folios indexés renvoient aux articles Belgique – Littérature, Carné (Marcel), Policier (Film), Policière (Littérature), Renoir (Jean), Roman, Vigo (Jean). Voyons brièvement ce que nous offrent ces sept articles. Éliminons tout de suite les articles « Carné », « Renoir », « Vigo » et « Film policier », où il n'est question épisodiquement que d'adaptations de tel ou tel roman à l'écran ; ainsi, « Simenon fournit d'ailleurs d'honnêtes arguments à de nombreux metteurs en scène [ici, une liste de 6 films] qui appartiennent à la tradition du film policier de qualité sans pour cela créer d'univers typique ». « Littérature belge » est un long article courant sur quatre pleines pages et signé des initiales R.V. [Robert Vivier] ... 1270 lignes dont une

dizaine à peine consacrées à Simenon; le tour en sera donc vite fait, et bien instructif! Simenon est d'abord cité, en compagnie de Michaux il est vrai, à propos de l'irréremédiable «spécificité» des «écrivains français» «de Belgique», une «nature *sui generis*» qui ne peut «dissimuler on ne sait quel fumet tenace» ... Plus loin, le compte de Simenon et de Plisnier est réglé en quelques mots péremptoires : avec ces deux-là, l'auteur estime que «le réalisme belge a atteint des audiences qui nous permettent d'être bref à leur sujet». En clair, le crime de prolificité est ici sanctionné par un digne silence critique! avec toutefois un verdict en forme de «pourrait mieux faire» : «Dans chaque récit de l'intarissable Georges Simenon, nous avons un nouveau régionalisme, différent mais toujours aussi sommaire». Ouf! débarrassé de cette pénible corvée, l'auteur se dépêche de passer à deux écrivains plus dignes de son attention, l'une (Neel Doff) pour «la vivacité de son autobiographie», l'autre (André Baillon) pour ses «livres d'une acuité et d'un relief inimitables». Dans l'article «Littérature policière», on voit passer un Maigret qui «souponne nostalgiquement en évoquant les vieilles méthodes»; et, plus loin, un paragraphe point trop mal venu est consacré à un commissaire ... très poujadiste! Dans l'article «Roman» enfin, il faudra se contenter d'un grand paragraphe sur un Maigret — encore lui! — aussi manichéen que Sherlock Holmes : «Les enquêtes de Maigret procèdent du manichéisme dont relevaient celles de Holmes : au terme du récit, le Bien et le Mal s'opposent». (Au fait, pour l'auteur de cet article «Roman» aussi, l'œuvre de Simenon se réduit aux seuls Maigret!).

L'autre encyclopédie française est l'*Encyclopædia Universalis* dont la toute dernière édition, en 30 volumes (1990), comporte un total de 30 580 pages, dont 24 288 (planches couleurs non comprises) pour le seul Corpus et ses 23 volumes. Ici un aveu, une précision, une précaution : travaillant depuis plus de 22 ans au sein de cette Encyclopédie, je ne voudrais pas de ce fait être taxé de complaisance à son égard. Mais, connaissant bien le sujet, je crois pouvoir dire en toute objectivité que ... comment dire cela? l'*Universalis* au fil des années n'a point trop mal traité — et encore moins maltraité — notre Simenon! Aussi sobrement que possible, permettez à un témoin de décrire, vues de l'intérieur, les diverses péripéties des éditions successives :

— Pour l'édition *princeps* (1968–1975), nous avons suscité en 1972 la commande d'un article destiné au Corpus à notre regretté ami Gilbert Sigaux, qui mettait alors la dernière main à l'édition des *Œuvres complètes* chez Rencontre; non retenu pour cause de retard ou pour quelque obscure raison, cet excellent article a été remplacé plus modestement par une honnête notice biographique dans le Thesaurus, non signée (l'article de

Sigaux n'est pas perdu : j'en avais reproduit le texte dans mon étude préalable de 1988 ; vous pouvez le trouver, sous le titre « Lire Simenon », dans l'ouvrage collectif intitulé *Simenon*, dirigé par Lacassin et Sigaux et paru chez Plon en 1973).

- La notice du Thesaurus, d'une longueur d'une colonne et demie (un quart de page), a subsisté dans la première réédition de 1976 ; elle disparaîtra dans la grande refonte de 1980, au profit d'un nouvel article, dans le Corpus cette fois.
- Cet article de plus de deux pages, signé Jean-Pierre Énard, que nous avons soigneusement vérifié puis soumis — tout comme la notice — à Simenon lui-même, a été actualisé à la faveur de la grande révision de l'*Universalis* de 1984–1985 ; vous pouvez encore le lire, cette fois définitivement remanié et actualisé après le décès de l'écrivain, dans la nouvelle édition de 1990, dans le volume 21.

En dehors de son propre article, où parle-t-on de Simenon dans l'*Universalis* ? de façon assez discrète, il faut bien le dire ... Je dois confesser qu'il brille par son absence, une citation éclair mise à part, dans l'article « Belgique – Lettres françaises », les auteurs, Marc Quaghebeur et Robert Vivier, l'ayant sans doute considéré comme délibérément français, voire universel ? ... Même absence dans l'article d'Étiemble sur la « Littérature française », de six pages seulement il est vrai, et brossé à larges traits ... Dans l'article « Roman – Essai de typologie » de Jean Cabriès, un paragraphe aborde Simenon, mais exclusivement sur le plan du statut du roman policier : « Le commissaire Maigret — qui résume toutes les qualités de la moyenne bourgeoisie : lucidité mais bonté, patience mais goût de l'action, scepticisme mais conscience professionnelle, et qui surtout s'intéresse autant au meurtrier d'un concierge qu'à celui du propriétaire d'un yacht — ouvre une ère nouvelle dans le roman policier, et pas seulement en France [...] Le roman policier ne repose plus sur l'énigme considérée comme un des beaux-arts. Il devient humain. La critique sociale et surtout les motivations psychologiques y jouent désormais un rôle important ». Un peu plus loin, on trouve un clin d'œil à « l'excellente Mme Maigret ». Enfin, Jean Tulard, dans l'article « Roman policier », consacre un long paragraphe au Maigret de Simenon : « Point de raisonnement, de déduction savante chez lui, mais un effort pour comprendre la crise, le plus souvent psychologique, qui a conduit au drame. » Suit une citation de Simenon à propos de Maigret « raccommodeur de destins ».

*

* *

CETTE SECTION ne serait pas complète si nous n'y citions pas quelques encyclopédies étrangères, et ce dans l'ordre alphabétique des langues pour éviter tout froissement national. Nous le ferons succinctement, en n'extrayant de notre étude préalable de 1988 que les ouvrages qu'il nous a été donné de consulter personnellement, de photocopier, ici ou là, à la Bibliothèque Nationale principalement.

- En langue anglaise tout d'abord : la *Chamber's Encyclopædia*, réédition de 1970 en 14 volumes, ne connaît pas Simenon !
 Dans l'*Encyclopedia Americana* (30 vol., 1963), Simenon fait une apparition dans l'article « *Mystery Stories* », apparition on ne peut plus brève puisque limitée à quatre mots : « *the prolific Georges Simenon* » !
 Dans une ancienne édition de 1969, l'*Encyclopædia Britannica* de Chicago comportait tout un article sur Simenon, signé Miron Grindea ; dans une démarche inverse de celle de l'*Universalis* en France, la *New Britannica* dans son édition de 1976 ne lui octroie plus qu'une notice de 37 lignes dans sa « *Micropaedia* » ; la même notice, sensiblement remaniée mais de longueur presque égale, se retrouve dans l'édition de 1985.
 Enfin, dans l'*Encyclopedia International* de New York en 19 vol., l'article « *Belgium – Cultural Life* » ne fait que citer Simenon, en ces termes : « Parmi les écrivains contemporains de langue française, Georges Simenon est le plus éminent » (*outstanding*) ; une petite notice de 14 lignes lui est par ailleurs consacrée.
- En espagnol, nous avons feuilleté la *Gran Enciclopedia Rialp* de Madrid (23 vol., 1984), mais ces encyclopédistes ibériques ignorent totalement Simenon (preuve que la sectaire République des lettres est une multinationale !)
- En italien, l'*Enciclopedia Einaudi* (15 vol.) le cite à peine, et bizarrement dans l'article « *Critica* » ; mais il faut dire que cette austère encyclopédie ne traite que de concepts, et qu'aucune monographie n'y est consacrée à des personnes.
 Dans l'*Enciclopedia Europea* de Garzanti (12 vol., 1976–1981), un article d'un tiers de page, sobre et sans erreur majeure.
- En japonais, il existe deux encyclopédies : l'*Encyclopaedia Japonica* et la *TBS Britannica International Encyclopaedia*. Naguère, lors d'un voyage au Japon, nous sommes allé rendre visite à ces honorables consœurs de Tokyo. Je crois me souvenir que la première d'entre elles présentait un

article sur Simenon, mais malheureusement la Bibliothèque Nationale ne possède pas d'exemplaire de cette encyclopédie.

La seconde, dans son « *Reference Guide* » — l'homologue de la « *Micro-paedia* » de la *Britannica*, ou du « *Thesaurus* » de notre *Universalis* —, présente une courte notice de 14 lignes (200 caractères environ, 5 titres cités). En voici le texte, aussi fidèlement traduit que possible :

« Georges SIMENON, né à Liège (Belgique) le 13 février 1903 ; romancier d'expression française [littéralement : "écrivain français", ce qui est évidemment un lapsus]. À l'âge de 19 ans, il part pour Paris, où il écrit des romans policiers "grand public". En 1931, il commence la série des "Maigret" qui le rend célèbre du jour au lendemain. Au fil des années, et particulièrement avec le *Roman de l'homme* (1959), il approfondit avec un talent qui lui est propre son analyse du comportement psychologique de l'homme. Il décrit la faculté de l'esprit humain à se dissimuler dans l'ombre ou "derrière un masque", et tire les ficelles de façon à faire apparaître sa véritable identité. Parmi ses œuvres principales, citons *La Maison du canal* (1933), *Lettre à mon juge* (1947), *La Neige était sale* (1948), *L'Ours en peluche* (1960). »

- En néerlandais, dans la *Winkler Prins Encyclopaedie* d'Elsevier (Amsterdam-Brussel, 18 vol.), on trouve au volume 16 édité en 1953 un article de 21 lignes dont 7 de bibliographie ; il y est question certes de Maigret, mais on notera que les 12 titres cités sont tous des romans de la destinée !
- En portugais, l'*Enciclopedia Luso-Brasileira de Cultura* de Lisbonne (18 vol. plus suppléments, 1963-1976) offre un article de 31 lignes dont 14 de bibliographie, qui n'appelle pas de commentaire particulier.
- En russe enfin, la *Bolchaïa Sovietskaïa Entsiklopedia* (30 vol., 1969-1978) présente rien moins qu'un article de 45 longues lignes, soit un tiers de page ; 10 titres sont cités et l'on a plaisir à retrouver en bibliographie les noms de plusieurs simenologues : notre amie russe Eleonora Chraïber, professeur à Leningrad et traductrice de Simenon, ainsi que nos amis Lacassin, Sigaux et Menguy²

² Cet article, signé I. S. Kovaleva, peut être également lu en anglais dans la *Great Soviet Encyclopedia*, 31 vol., chez MacMillan, New York-Londres.

*

* *

IL ME RESTE à traiter, dans une quatrième et dernière section, d'encyclopédies thématiques, et surtout de dictionnaires spécialisés de littérature, ainsi que de quelques ouvrages divers, inclassables... Ici, outre que le temps me manque, la matière est si abondante qu'il va me falloir faire une sélection sévère parmi les titres engrangés, quelque peu en vrac, dans mon étude préalable de 1988. Nous souvenant du titre de cette communication : « La place de Simenon dans les dictionnaires... », nous allons tenter de présenter ces derniers ouvrages par ordre croissant d'importance de traitement du sujet « Simenon »... Allons-y!

En ouvrant donc le feu avec un ouvrage qui fait une bien petite place à Simenon : il s'agit de l'*Histoire littéraire de la France*³. Douze ambitieux et ma foi fort beaux gros volumes de 500 pages environ chacun. Dans le volume 11 couvrant la période 1913-1939, au chapitre « La Nouvelle Revue Française » signé A. Goulet et à propos de Gide : « Son œuvre demeure [...] riche aussi de son activité de critique [...], de traducteur [...] et de découvreur de vraies valeurs, de Valéry à Simenon et à Henri Michaux »... Et puis dans un autre chapitre, « Prolifération du roman » signé É. Carassus : « Où situer exactement, en particulier, la rupture entre la littérature et la paralittérature (ou l'infralittérature)? Le cas de Simenon est bien connu. » Un point c'est tout. Ben voyons!... Et puis dans le volume 12 (1939-1970), au chapitre « La littérature qu'on dit populaire » signé J. Raabe, Simenon est tout juste cité, entre parenthèses qui plus est, à la fin de la phrase que voici : « G. Leroux, M. Leblanc, M. Allain conservent leur public, lorsque apparaît une nouvelle vague d'auteurs de langue française au style plus réaliste et qui donnent à l'atmosphère et à la psychologie la priorité sur l'aventure (P. Véry, C. Aveline, L. Malet, Simenon). »

Passons tout de suite au tome second (XIX^e et XX^e siècles) de la *Littérature française*, ouvrage collectif chez Larousse, 1968. Qu'y glanons-nous? En 5^e partie, sous la plume de Maurice Bruézière, cette phrase : « Le roman policier, même, n'est plus ignoré des manuels de littérature depuis que Georges Simenon lui a donné ses titres de créance et que le commissaire Maigret est devenu, comme le remarque P.-H. Simon, un des héros populaires de ce temps. » La 7^e partie, « La littérature française dans le monde », section « Les lettres françaises de Belgique », nous laissera encore

³ Établie par un collectif sous la direction de Pierre ABRAHAM et Roland DESNÉ, publiée par les Éditions Sociales, Livre Club Diderot, de 1974 à 1980.

sur notre faim : Simenon d'abord simplement cité, dans le « point de vue » initial, entre Hellens et Michaux... Onze pages plus loin, on le retrouve tout en le ratant : « Nous avons quitté, sans le savoir, les milieux belges. Comme les avait quittés, vingt ans plus tôt, le roman fait homme : Georges Simenon, qui a échappé à la littérature moins longtemps qu'à son pays natal... » Et, à la page suivante, toujours sous la plume de notre regretté Maurice Piron, cette phrase sympathique : « On a oublié qu'Henri Michaux est né à Namur, et pour qu'on n'ignore plus la nationalité belge de Georges Simenon, il a fallu qu'on accolât à l'auteur de *Pedigree* l'épithète flatteuse, et qu'il mérite assurément, de "Balzac liégeois". »

Dans la collection « La Galerie des hommes célèbres »⁴, ouvrons au passage le tome *Écrivains contemporains*. Dans la section « France/Romanciers », quinze auteurs ont les honneurs de la cimaise, mis en page dans cet ordre : Paulhan, Mauriac, Romains, Maurois, Jouhandeau, Genevoix, Céline, Giono, Montherlant, Aragon, Arland, Saint-Exupéry, Malraux, Sartre et Simenon. Trois pages sont consacrées à ce dernier : une pour une grande photo, une pour la liste des œuvres et une pour un hommage d'André Parinaud, texte que nous trouvons admirable, et dont cette phrase n'est qu'un brillant éclat : « Il nous apprend comment on peut rendre solaires les personnages de la nuit. »

Notre prochaine halte sera pour l'*Histoire des littératures* en trois volumes publiée sous la direction de Raymond Queneau dans l'*Encyclopédie de la Pléiade*, et plus précisément au volume III, *Littératures françaises, connexes et marginales*, réédition de 1958, un pavé de plus de 2 000 pages ! Voyons d'un peu près le sort réservé à Simenon dans cette célèbre encyclopédie thématique éditée par N.R.F.-Gallimard dont il fut « locataire » pour plus de 50 romans de 1934 à 1948. Pour ce qui est du quantitatif, 80 lignes en tout ; on ne peut entrer dans le détail. 20 lignes au chapitre « La littérature au XX^e siècle » écrit par Gaétan Picon, dont nous extrayons juste cette phrase significative : « Le cas de Simenon est embarrassant ; on serait tenté de le mettre un peu à l'écart de la littérature, au sens que les spécialistes [quels spécialistes ? !] donnent au mot, si l'on ne s'avisait que son œuvre manifeste l'une des tendances fondamentales du roman moderne : la coïncidence entre le champ de vision du narrateur et celui d'un personnage situé... » Plus loin, dans le chapitre « Littératures marginales », section « Le roman policier » signée Thomas Narcejac, Simenon et Maigret sont d'abord simplement cités ; mais plus loin, deux longs développements fort pertinents

⁴ Éditions d'art Lucien Mazenod/Editis, 1965.

leur sont consacrés, qu'il faut lire, et dont voici l'amorce : « Entre Leblanc et Simenon, il n'y a personne [...] Simenon engagea le roman policier dans une voie dangereuse en l'annexant au roman, en refusant d'admettre que l'ambiguïté est la loi profonde du roman policier. Maigret n'est commissaire de la P.J. que d'une manière en quelque sorte accidentelle. C'est aussi un médecin, un avocat, un confesseur, et avant tout un "peseur d'âmes" [...] » et vers la fin : « Grâce à Maigret, l'assassin n'est pas retranché de la communion humaine. *Comme nous sommes loin du roman policier* [...] Toujours, par quelque biais, il se propose de nous distraire [le roman policier classique] Simenon, lui, cherche à exprimer une certaine "vérité" humaine, un certain drame de l'être humain, en porte-à-faux dans l'existence... »

Voyons à présent *La Littérature en France de 1945 à 1968* chez Bordas, ouvrage collectif écrit par un inspecteur général de l'Éducation nationale, Jacques Bersani (on signalera au passage qu'il est également depuis 1978 conseiller éditorial de *l'Universalis*), et trois universitaires : Michel Autrand, Jacques Lecarme et Bruno Vercier. Dans la section « Romanciers d'avant-guerre », « on hésite à ranger aux côtés de tels écrivains [Julien Green et Montherlant] la production de Georges Simenon dont la fécondité est un cas rare dans la littérature. Littérature ou infralittérature ? Simenon semble appartenir par certains aspects à la seconde catégorie : un rythme industriel [...], un style si neutre qu'on a pu le croire nul... » On hésite, mais on l'y range tout de même (serait-ce la fin du purgatoire ?) et on lui rend justice, car « de cette masse inégale on retiendrait sans mal [...] une dizaine de chefs-d'œuvre, où les puissances du roman s'exercent avec souveraineté. » Suit un long et sagace développement, avec une réticence finale : « Sans doute André Gide se laissait-il emporter lorsqu'il disait que certains romans de Simenon allaient plus loin que *l'Étranger* de Camus [...] Mais on est étonné de tout ce qu'il y a de neuf et de troublant dans les meilleures de ses œuvres. »⁵

Plus loin, dans le chapitre « Trois aspects des littératures francophones », on cite, pour dire qu'on ne les regroupera pas artificiellement sous le drapeau belge, Ghelderode et ses couleurs flamandes, Félicien Marceau et ses pièces si parisiennes, Simenon « véritable écrivain international » et Michaux « dont les seules frontières sont celles qui séparent le connu de l'inconnu et le possible de l'impossible ».

⁵ Avec ce constat étonné, la République des Lettres est décidément en voie d'accorder à Simenon la citoyenneté de « gensdelettres » !

Enfin, dans la section «Le roman policier», tout un long paragraphe consacré à Maigret s'envole sur une conclusion plus générale : «La découverte du criminel devenant alors presque accessoire, la peinture des milieux, des rapports humains allait bientôt se passer complètement du support de l'intrigue policière; et Simenon, avec une sûreté et une économie de moyens remarquables, allait écrire de plus en plus de romans tout court. Depuis la guerre, il a continué cette œuvre double, éclipsant aisément tous ceux qui ont essayé de l'imiter.» Voilà qui signe, ma foi, la levée de l'interdiction de séjour en République des Lettres!

Dans *La Littérature en France depuis 1968*, suite chronologique du précédent ouvrage, Simenon est cité à quatre reprises, dont une mentionnant les *Dictées*, sorte de «journal parlé qui a désarmé les critiques», *Lettre à ma mère* et *Mémoires intimes* venant «s'articuler sur *Pedigree*, en fait énorme "lettre à sa fille", lettre posthume qu'il est malaisé de juger selon les critères littéraires».

Dans le *Dictionnaire de littérature contemporaine 1900-1962*, aux Éditions universitaires, c'est Gilbert Sigaux, l'un de nos regrettés amis simenoniens, déjà cité, qui est le signataire de l'article «Simenon» : 130 lignes, bien sûr excellentes.

Même satisfaction à la lecture des 170 lignes de Jacques Dubois dans le *Dictionnaire des littératures de langue française* en trois forts volumes, Bordas 1984. Un peu plus d'une grande page sur les 2 640 que compte l'ouvrage tout entier. Jean-Baptiste Baronian trouve que ce n'est pas assez. Qu'on me permette ici de penser et de dire à notre confrère et Ami de Georges Simenon qu'il se trompe quelque peu de cible en incluant ce *Dictionnaire* dans sa colère par ailleurs fort juste sur «les divers ouvrages de référence où Simenon occupe si peu de place». Je cite sa préface à *L'Âge du roman* (Bruxelles, 1988) : «Comment tolérer qu'il y soit traité à la hâte, comme on traite une curiosité, comme on se penche sur un auteur périphérique?» Quoi qu'il en dise, ça ne me semble pas être le cas du Dictionnaire incriminé et de ses deux colonnes un quart excellentement consacrées à notre auteur.

De même longueur exactement (170 lignes), mais plus banal, bien scolaire sans être détestable, est l'article «Simenon», non signé, du *Dictionnaire historique, thématique et technique des littératures* en deux gros volumes, Larousse 1986. S'y ajoute un article de 35 lignes sur Maigret, bien sûr. Vaut d'être épinglée au passage une parenthèse curieuse à propos de la *Gazette de Liège* : «(il y tient la rubrique des faits divers mais y donne déjà des contes, souvent érotiques)» ... De quoi faire se retourner dans sa tombe Joseph Demarteau! L'auteur de cette «perle» a-t-il jamais feuilleté un seul

numéro de la prude *Gazette* de l'époque?! De l'intérêt — non pas financier certes, mais culturel — pour les faiseurs de dictionnaires et encyclopédies, de confier les articles sur *X*, *Y* ou *Z* à des rédacteurs (et à des correcteurs) spécialistes de *X*, *Y* ou *Z*!

Venons-en au *Dictionnaire biographique des auteurs de tous les temps et de tous les pays*, Laffont, 1980. Il s'agit de la réédition mise à jour et complétée, ô combien, du «Laffont-Bompiani» de 1952 (qui ignorait alors Simenon!), présentée en 4 volumes au format de poche dans la collection «Bouquins». Cette fois, une notice «Simenon», signée Joël Schmidt et fort bien construite, occupe rien moins que 250 lignes dans le tome IV.

Et, inséparable du précédent, le *Dictionnaire des œuvres de tous les pays* de Laffont-Bompiani, publié en 1968 par la Société d'édition de dictionnaires et encyclopédies. Au volume V, consacré aux *Œuvres contemporaines*, une importante étude sur les *Maigret* (325 lignes), et pas moins de 32 notices analysant par le menu autant de romans et œuvres non-Maigret (à titre indicatif, la notice *Je me souviens* court sur 117 lignes et la notice *Pedigree* sur 162 lignes). Ce copieux *Dictionnaire des œuvres...* a été repris en format de poche dans six volumes de la collection «Bouquins», 1980.

Puisque nous en sommes aux analyses titre par titre, comment ne pas citer ici le bien connu *Univers de Simenon. Guide des romans et nouvelles*, sous la direction de Maurice Piron, avec la collaboration de Michel Lemoine, aux Presses de la Cité, 1983? Les neuf dixièmes de cet important ouvrage de référence sont consacrés à l'analyse minutieuse de 242 titres signés Simenon, à savoir : 117 romans «de la destinée», 76 romans de Maigret, 49 contes et nouvelles dont 26 Maigret.

Nous ne pouvions achever de traiter cette importante section autrement qu'en citant le tout récent gros ouvrage en trois tomes *Lettres françaises de Belgique. Dictionnaire des œuvres*, publié en 1988-1989 chez Duculot, et plus particulièrement son tome I^{er}, 539 pages consacrées au *Roman*, sous la direction de Vic Nachtergaele et Raymond Trousson. Quelques chiffres d'abord, puisque chacun sait (ou commence à savoir) que j'adore ça : il s'agit d'un recensement aussi complet que possible des œuvres de la période 1830-1980, soit un siècle et demi; 330 romanciers y étant traités, Simenon représente 0,3 % d'entre eux; les notices le concernant courant sur 16 pages environ, elles occupent 3 % du volume total. Faute de place, seulement 19 œuvres de Simenon ont pu être analysées, dont 15 romans de la destinée et 4 Maigret; mais précisons que, grâce au système des rapprochements thématiques, 91 autres titres sont abordés ou cités, ce qui porte à 110 le total des titres cités. Avec ces 19 notices, notre auteur vient en tête, *ex æquo* avec Camille Lemonnier, devant Maurice des Ombiaux troisième avec 17 romans

analysés, Émile Leclercq quatrième avec 16 romans, Franz Hellens cinquième avec 15 romans, etc. Si l'on se limite à une sorte de « Top 13 », Félicien Marceau et Dominique Rolin viennent *ex æquo* en douzième position avec chacun 9 romans. Bien sûr, tout ceci n'est que statistique quantitative ; mais comment, si je puis dire, quantifier la qualité de ces seize pages d'analyses ? Eh bien, qu'il me suffise de préciser qu'elles sont signées d'un de nos plus subtils simenologues, j'ai nommé notre ami Michel Lemoine !

Quittons cette vaste section littéraire pour nous distraire un instant avec les quelques fourre-tout que sont, entre autres, le *Who's who*, le *Quid*, le *Livre Guinness des records* ou le plus récent *Mémo Larousse*, tous vademecum où l'on retrouve d'ailleurs toujours à peu près les mêmes chiffres, données, statistiques, évaluations... et trop souvent aussi les mêmes erreurs ! Le *Who's who* présente un *curriculum vitæ* de 34 lignes où 44 romans dont 6 Maigret sont cités, à l'occasion avec des dates étranges (1984 au lieu de 1969 pour *Il y a encore des noisetiers* !). L'encyclopédie annuelle *Quid*, sous-titrée « Tout pour tous », cite Simenon à diverses reprises ; ne parlons que de la section « Principaux personnages de la littérature française » où, bizarrement, Jules Maigret, « policier psychologue et humain », se trouve accouplé avec Tati Couderc, « femme du peuple, laborieuse et méfiante » ! Dans la sous-section « Chefs-d'œuvre de la littérature » du *Mémo Larousse*, sur douze pages, 346 auteurs sont sélectionnés d'Adamov à Zola ; Simenon y a droit à 8 lignes (longueur statistique moyenne, le mieux servi de tous étant Shakespeare avec 38 lignes, six autres ayant droit à vingt lignes ou plus : Dostoïevski, Balzac, Molière, Zola, Flaubert et Homère), mais avec une obstination bien laroussienne, Simenon n'a écrit encore et toujours que des romans policiers !... Quant au *Livre des records 1991*, où « Georges Simenon est l'auteur le plus lu en langue française », nous avons eu la mission de lui faire parvenir les chiffres les plus rigoureux possible émanant de nos diverses études, si bien que nous sommes prêt à répondre de ces chiffres, notamment « 222 ouvrages signés de son nom, dont 80 Maigret, 117 autres romans, 25 récits autobiographiques, et non compris plus de 150 nouvelles ».

*

* *

CETTE FOIS, il faut vraiment en finir de cette exploration en la vaste forêt des Dictionnaires et Encyclopédies, avec — on l'a vu — ses paysages si contrastés... Faisons-le en observant encore quelques arbres aux feuilles caduques : les livres de l'année que publient certains de ces ouvrages ; et voyons comment, en 1989, ils ont traité la disparition de Georges Simenon.

Le *Book of the Year* de la Britannica couvre l'événement en 42 lignes, soit un quart de page avec la photo : très brève biographie, mais n'omettant surtout pas de mentionner — c'est le côté « concierge » des Anglo-Saxons — que notre homme en 1977 avait déclaré « avoir connu intimement dix mille femmes ».

L'album Larousse *Chronique de l'année 1989* présente un encadré de 34 lignes avec ce titre très journalistique « Maigret ne mènera plus l'enquête », où l'on voit Simenon, plus précoce que jamais, « entrer à 15 ans à peine à la *Gazette de Liège* », où il est question encore et toujours de ses « plus de 10 000 femmes », et où il est crédité de 500 œuvres traduites dans 93 langues et dialectes... On ne prête qu'aux riches !

Le *Journal de l'année 1989*, co-édité par Larousse-Le Monde, titre, quant à lui, « Une pipe qui s'éteint » ; on n'y retrouve pas tout à fait les mêmes erreurs ou poncifs, mais d'autres, ainsi « sa mère dut travailler comme vendeuse à la mort de son père » ; André Gide le salue une fois de plus, au passage, « comme le plus grand écrivain de son temps », et pourtant il semble ici encore n'avoir écrit que des Maigret... La chute vaut d'être citée pour sa hauteur d'esprit : « Simenon apparaît aux yeux de certains qui ne le lisent pas comme un auteur de littérature de gare. "Vous passez pour un auteur populaire alors que vous vous adressez aux délicats", lui écrivait Gide. Avait-il songé au solide bœuf miroton et aux bigoudis de Mme Maigret ? »

Enfin, *Universalis 1990*, le livre de l'année 1989 de l'*Universalis*, propose pour sa part, dans la section « Vies et portraits », près de deux pages de texte, soit environ 400 lignes, sur lesquelles, par devoir de réserve, nous nous abstiendrons de tout commentaire : elles sont co-signées Michel Lemoine et Pierre Deligny.

*

* *

AVONS-NOUS encore le temps, en guise de brève récréation, de retourner le titre de cette communication en nous demandant quelle fut la place des dictionnaires et encyclopédies dans [l'œuvre de] Simenon ? Rien ne nous permet d'avancer que celui-ci consultait peu ou prou les dictionnaires quand il écrivait ou faisait la « toilette » de ses manuscrits... très peu, sans doute... Mais le jeune Sim, on le sait, y a beaucoup puisé. Il nous suffit de l'écouter dicter, cinquante ans plus tard (1973), *Un homme comme un autre* :

« Je m'étais offert le Grand Larousse et, pour écrire *Se Ma Tsien le Sacrificateur*, par exemple, il me fallait lire tout ce qui était dit sur le Tibet et sur les contrées voisines. Huit jours après, je

me trouvais en plein Congo [...] Venait le tour de l'Amérique du Sud, de l'Amazonie. J'ai voyagé ainsi dans le monde entier, assis devant ma machine, dans un rayon de soleil que dispensaient généreusement nos hautes fenêtres [place des Vosges] ».

En 1945 déjà, dans une conférence donnée à l'Institut français de New York, Simenon avait fait revivre ce temps des romans d'aventures :

« J'ouvrais l'Encyclopédie Larousse, un peu au petit bonheur. Voici le triangle massif de l'Afrique. Voici, presque en son centre, la région des cataractes... Le roman est tout trouvé : il s'intitulera *Les Nains des cataractes*... Si demain l'Asie me tente, j'écrirai *Le Secret des lamas*... Après quoi j'irai dans le Pacifique, j'irai partout, partout où le Larousse me permet d'aller... »

Mais huit ans plus tôt, dans une autre conférence, en France en 1937, les mêmes souvenirs, plus récents alors, sont évoqués :

« Le dos au poêle, je faisais tourner une mappemonde. Car, avant tout, il fallait trouver un pays de mystère, comme le désert de Gobi, la région des Cataractes [...] Et, dans une odeur rassurante de pipe et de café, tandis que le jour se levait peu à peu sur la place des Vosges, et ne m'interrompant que pour recharger le poêle, il me restait à ouvrir une encyclopédie, au mot "Pygmée" d'abord, puis à "Cataracte", à "Congo", à "Afrique", que sais-je ? [...] et je racontais, en deux cents pages de roman, tout ce que les encyclopédies contiennent d'Afrique. »

Et Simenon d'ajouter :

« Je crois même, Dieu me pardonne, que j'en remettais un peu ! »

... Pour notre plus grand bonheur !

Paul MERCIER

Simenon sociologue? Simenon, sociologue raté ou les deux bouts de la vie

« Qu'importe ce qui s'est passé avant ou après.
Désormais, je commencerai et finirai avec moi-même. »

William Shakespeare.

SIMENON, sociologue raté? La question, malgré les apparences, n'a rien de provocant : elle n'est pas étrangère en tout cas aux ruminations mélancoliques du romancier évoquant le bilan de sa vie et de son œuvre.

Je ne chercherai pas du tout à décrire la vision de l'homme dans l'œuvre de Simenon : j'essaierai de comprendre l'homme et de comprendre ses romans en recherchant les traces d'une vocation sociologique rentrée dans l'ensemble de l'œuvre. Comprendre destinée, généalogie, origines sociales, héritage paternel et maternel, et l'usage qu'en fait Simenon, conduiront mon propos.

La hantise du ratage.

« Il y a deux sortes de ratés : les ratés jeunes entre vingt ou trente ans, qui finissent par se caser quelque part et par oublier les ambitions de leurs vingt ans ; les vieux ratés ceux qui ont eu des succès satisfaisants pendant leur vie et qui se rendent compte que ça ne va pas plus loin. [...] En tout cas, ceux que je crains le plus, ce sont les vieux ratés »¹

À soixante-dix ans passés, le retraité du roman ne désespère pas vraiment et caresse encore voluptueusement l'idée de se coucher lui-même sur la liste des vieux ratés qu'il se propose d'établir un jour :

¹ *Des Traces de pas*, p. 14, 22 septembre 1974.

« Il y a beaucoup de ratés dans mes romans. Et pendant longtemps ma grande terreur a été de devenir un raté moi-même. Peut-être n'est-il pas trop tard ? »²

Inutile de multiplier les citations attestant de cette hantise du raté et de ses variantes, la fuite, l'isolement solitaire, la résignation d'un ménage conventionnel, l'alcoolisme, le suicide ou la tentation du clochard : c'est déjà une caractéristique centrale du héros d'*Au Pont des Arches*, Paul Planquet³, de risquer l'errance de l'aventure ou de retourner à la sécurité de la loi maternelle. D'où vient donc cette mystérieuse séduction, cette fascination exercée par cette obsession de l'échec, quand il n'est ni patent ni vraiment redouté ? Toute l'opiniâtreté de Simenon pour préserver son œuvre de ses héritiers mêmes et « ses émois de jeune mariée » à la fondation du Centre d'Études Georges Simenon laissent à penser qu'il n'est pas insensible à la réussite de sa carrière de romancier et à son audience internationale.

Et pourtant cette position pessimiste offre un avantage dynamique incomparable, celui de faire table rase du passé, des origines et du capital accumulé pour faire semblant de repartir de zéro. Curieux paradoxe de ces récits romanesques articulés sur l'impossible reconstruction des bribes fragmentaires d'un passé qui se dérobe au fur et à mesure d'une restitution jamais achevée.

La capacité d'un nouveau départ, d'une nouvelle vie, d'un nouveau roman à écrire, tient à cette dévalorisation systématique de ce qui a été et qui existe encore mais à l'imparfait. Ignorer hier, affecter (ou s'efforcer de le croire) un détachement complet de ses souvenirs — surtout de la reconnaissance comme les siens propres —, les réinventer en les transposant, plutôt que d'en valider l'exactitude et la fidélité, tout cela est lié à cette hantise du ratage.

Cette hantise juvénile (1921), qui perdure jusqu'à la vieillesse, est aussi celle du milieu de la vie, du 6 février 1958, par exemple. Simenon, interviewé par *L'Express* sur l'évolution de ses romans, lie indissolublement l'arrêt de la production romanesque et la mort de l'auteur :

« ... alors, j'écris deux ou trois romans du même palier avant d'aller plus loin. Prolonger est une sorte de mesure sanitaire ... Et puis, je n'ai pas beaucoup de superstitions, mais j'en ai une. C'est qu'en réalité, quand on a fini son œuvre, on meurt. Alors, je traîne un peu, je remets toujours et j'essaie d'avoir fini le moins vite possible. »⁴

² *Ibid.*, p. 13.

³ 1921, imp. Bénard.

⁴ Les interviews de *L'Express*, 6 février 1958.

Conjuration d'une production de série, certitude d'un diagnostic, pourtant informulé mais redouté, ou ruse efficace pour se renouveler sans se répéter, l'inventaire des motivations de Simenon pour se dissimuler ou se cacher derrière ses personnages n'est pas complet.

Dans le même texte, (qui, sauf erreur de ma part, reprend la théorie de l'homme nu, esquissée pour la première fois dans *Maigret voyage* et remplaçant celle du roman pur), Simenon confirme le refus de faire son auto-analyse littéraire en jouant l'ignorance, face à la curiosité de Gide, sur les mécanismes de la création :

« Je lui répondais : Je n'en sais rien et le jour où je commencerai à m'analyser, je n'écrirai plus. »

Simenon, qui lisait les premières traductions de Freud à 20 ans, en 1923, sera toute sa vie hanté par la fragilité de la création :

« À un certain moment, j'ai pensé très sérieusement qu'elle [sa femme] trouvait mon roman mauvais (un simple Maigret) et qu'elle n'osait pas le laisser voir. Je me dis toujours qu'un jour cela arrivera, que le ressort cassera, que mes phrases ne rendront plus de sons. Bref, je l'épiais et je m'inquiétais. »⁵

Une fois connu le motif réel de l'inquiétude muette de sa femme (la santé de Marc), Simenon revient à son obsession :

« Tout cela autour d'un pauvre Maigret qui après tout est peut-être mauvais. Car je commence à douter sérieusement. Ou plutôt... »
(p. 383)

Le lendemain, dimanche après-midi, 24 septembre 1961, Simenon qui se sent « en pleine forme physique et intellectuelle (?) » à l'approche de la soixantaine distille sa déprime en rêvant de prendre sa retraite :

« Au fond, tout au fond, je me demande si la vérité, ce n'est pas que je finis par ne plus croire en mon œuvre. Or, ce n'est pas une question d'orgueil. Si elle n'est pas importante, si elle n'en vaut pas la peine, à quoi bon lui avoir donné toute ma vie et continuer ? »
(p. 385)

Et plus loin, le doute persiste mais ne paralyse plus autant :

« Et tant pis si dans 20 ans, dans 30 ans, mes romans moisissent dans les greniers. Tant pis si on commence déjà à me considérer comme un phénomène d'entre les deux guerres, une sorte d'excroissance de la littérature. Continuons ! Demain, dans quinze jours ou dans deux mois, je n'y penserai plus. »
(p. 387)

⁵ *Quand j'étais vieux*, p. 382, samedi 23 septembre 1961.

À cette époque, les tirages d'édition ne cessent d'augmenter, les pressions pour l'Académie française suivent leur cours et les rumeurs de prix Nobel n'ont pas encore cessé, l'audience du grand public est acquise. Les proches de Simenon ne démentiront sans doute pas que le pessimisme foncier du romancier sur le devenir de son œuvre est chronique : il ne cesse d'y croire, bien sûr, mais cette croyance garde quelque chose de désespéré et d'intime, la méfiance l'y emporte sur l'espérance et interdit la formulation explicite de cette survie posthume de l'œuvre. Cioran et Simenon ont de solides affinités. Patricia Highsmith, par ailleurs admiratrice de Simenon et de « l'inspecteur » Maigret⁶, donne une idée de la personnalité de l'artiste dans cet extrait des carnets de Derwatt, un peintre au sommet de son art qui écrit, en pleine dépression et après un suicide raté :

« Il n'y a pas de dépression pour l'artiste, hormis celle qui est provoquée par un retour au Moi. Il met une majuscule à Moi. Le Moi est un verre grossissant, timide, prétentieux, égocentrique, qu'on ne devrait jamais regarder et dont on ne devrait jamais se servir non plus pour regarder quelque chose. De temps en temps, il fait des apparitions fugitives, et c'est vraiment horrible : ça arrive entre deux étoiles, pendant les vacances ... Des vacances, on ne devrait jamais en prendre. (Bernard eut un petit rire.) Cette dépression se manifeste d'abord par un malaise général, mais aussi par des questions futiles, telles que pourquoi suis-je sur terre ? Ou par cette exclamation : Comme j'ai raté ma vie ! Et par une découverte encore pire, que j'aurais dû faire il y a bien longtemps : Je ne peux même pas m'appuyer sur les gens qui sont censés m'aimer au moment où j'ai besoin d'eux. »⁷

Situation inévitable du créateur authentique, insatisfait de ce qui est déjà réalisé et dépendant de l'accueil réservé par les publics dont il cherche à se préserver avec un soin jaloux pour rester fidèle à son inspiration profonde et capricieuse ? Chez Simenon, on peut relever un évitement presque phobique, moins de l'introspection proprement dite, que de l'aveu d'une contemplation narcissique : jouer les écrivains frustrés lui semble ridicule certes, mais jusqu'aux dictées, l'auto-observation avouée sera marquée d'une sorte d'interdit.

Comment, tant au plan littéraire qu'au plan de la vie quotidienne, sortir de l'appréhension angoissante de ratage, de demi-succès, ou d'une réussite seulement commerciale, si on refuse d'admettre la quête d'identité qui vous tenaille et le lot des compromis identificatoires qui l'accompagne. Tâche

⁶ *L'Empreinte du Faux*, 1969, Presses Pocket, 1986, p. 182.

⁷ Patricia HIGHSMITH, *Ripley et les ombres*, Calmann-Levy, 1970, p. 164.

inutile puisque l'évaluation elle-même est interprétée comme une menace certaine d'un tarissement de la créativité. Dès lors, la position du Je, de sujet, sera menacée d'une permanente dévaluation, engendrant une souffrance et un sentiment d'échec, comme pour ces gens qui sirotent les petits verres :

« En réalité, ce sont peut-être probablement des idéalistes qui n'ont pas su remplir par eux-mêmes leurs aspirations et qui cherchent en vain, comme les drogués, cet équilibre impossible entre nos désirs profonds et nos réalités quotidiennes. »⁸

La place qu'on occupe et la subjectivité de son occupant sont-elles légitimes ou usurpées et contrefaites ? Voilà une question qui vrille tout héros simenonien, qui n'est jamais en paix avec lui-même. Une blessure narcissique, peut-être héritée d'une mère insatisfaite, rongée et « strogne » le sentiment d'être soi-même.

Et en même temps, paradoxalement, cela offre une position stratégique qui permet de fuir et d'éviter des désagréments fâcheux : cela conforte la puissance créatrice du romancier et le préserve du scrupule de rabâcher les mêmes anecdotes ; le prix à en payer en est l'incapacité à programmer un éventuel projet de l'œuvre en devenir, ce qui reste à réaliser avant de quitter la scène.

Un détour sociologique.

TOUT, au premier abord, dissuade de conférer à Simenon un quelconque regard sociologique. Le choix manifeste de la fiction romanesque ne vise ni la description du réel ni la logique de la preuve selon une démarche inspirée, même de loin, de la méthode expérimentale.

« Les personnages ainsi que les événements relatés dans cet ouvrage sont purement imaginaires et ne sauraient avoir de rapport avec des êtres vivants ou ayant déjà vécu. »

La vertu de la formule conventionnelle n'a pourtant pas évité quelques procès de personnages réels. Simenon n'a pas la prétention de faire avancer la science :

« Je suis un dilettante », « Je suis un amateur », « Je suis un ignorant » (*sic*).

⁸ *Vent du Nord, Vent du Sud*, p. 74, 19 décembre 1974.

Jamais Simenon n'a prétendu, exception faite de la criminologie, être un expert en sciences sociales : par son horreur affichée des théories et son pragmatisme, il s'est interdit sans hésitation mais non sans condescendance le statut de penseur et de savant. Il ne manque pas de s'amuser des querelles d'experts, imbus de leur vérité, dogmatiques et péremptoires dans leurs affirmations, dépositaires d'un savoir établi que le doute, méthodique ou pas, atteint comme un sacrilège.

La théorie de l'homme nu est aussi un défi à la démarche sociologique. Il choisit pour le départ d'un roman un endroit déterminé, une ambiance et même une odeur déterminée, puis un personnage déterminé et c'est ce personnage qui invente l'histoire — comme la locomotive des bandes dessinées transportant les rails de son propre chemin de fer qui progresse en même temps que la machine — : pas de plan et d'histoire conçus à l'avance, donc pas d'enquête de milieu chère au roman naturaliste ou même de carnet flaubertien. L'ambition de Simenon est :

« de faire l'homme *le plus vrai*, c'est à dire le plus nu. »

« Dans la littérature, il y a les romans de l'homme habillé et les romans de l'homme nu. Les romans de l'homme habillé sont des romans de mœurs, des romans d'époque, etc. C'est l'homme dans la société, ressemblant à ce qu'il voudrait être. Ce n'est que récemment que l'on s'est occupé de l'homme tout nu, c'est à dire presque en dehors de la vie sociale. Kafka s'occupe de l'homme tout nu. Cela peut se passer n'importe où, n'importe quand... »⁹

Ce point de vue implique le postulat d'un je ne sais quoi d'une nature humaine universelle, où les rapports sociaux et les formations sociales constituent moins des déterminants qu'un cadre interchangeable et secondaire : les préoccupations et les désirs des gens sont réels, moins par référence à une histoire et à une culture, que par leur enracinement dans un vécu subjectif qui se mesure à d'autres subjectivités dans des interactions sociales. Ce n'est pas le moment de discuter cette théorie, dont je souligne seulement qu'elle heurte le sociologue, surtout s'il se veut positiviste.

Alors pourquoi attribuer le qualificatif de sociologue à Simenon ? Parce que sa visée profonde est de comprendre l'homme et les rapports sociaux. On peut s'interroger pour savoir si cette visée est rationnelle, quelles sont les règles qui la conduisent et si elle dépose ses alluvions dans l'ensemble de l'œuvre.

« Comprendre et ne pas juger » : Simenon n'est pas un moraliste, il se contente de décrire sans interpréter et se méfie des explications, fussent-elles

⁹ Les interviews de *l'Express*, 6 février 1958.

de Maigret, qui restent souvent conventionnelles. Que faut-il mettre exactement sous l'ambition de comprendre revendiquée par Simenon lui-même et dans quelle mesure cet idéal rejoint-il l'épistémologie du sociologue ?

L'aveu d'une vocation ratée.

LE DIMANCHE 2 juillet 1978, alors que Simenon est encore écrasé par la douleur du suicide de Marie-Jo, il s'autorise sans doute la plus longue citation d'un écrivain faite par lui : 33 lignes de Tocqueville sur l'asservissement du peuple par les gouvernants.

Gouverner, c'est réduire

« chaque nation à n'être plus qu'un troupeau d'animaux timides et industriels dont le gouvernement est le berger »¹⁰.

Un double aveu accompagne cette citation : celle de son admiration précoce, à 17 ans, en 1920, il a tout lu et été emballé par la lecture de Tocqueville et son incapacité à rédiger par écrit de telles idées :

« les lignes qui suivent ne sont pas de moi, on le reconnaîtra sans peine, car je suis incapable d'écrire avec autant de netteté et de lucidité. »

Est-ce tellement plus difficile que d'écrire des romans ? Cela suppose un apprentissage, une formation et un savoir-faire validé par l'expérience mais aussi le passage presque obligé par des diplômés qui sanctionnent socialement la compétence. Simenon, qui a toujours salué dans les journalistes des confrères, n'hésitait pas en 1920 à s'engager dans les polémiques politiciennes. Quand même, cette dénonciation du pouvoir aliénant du monarque est un exposé bien partiel du livre *De la démocratie en Amérique* et de l'idéal démocratique. Plus que la séduction anarchisante, c'est le dépit et le sentiment d'une incapacité à se contrôler que je soulignerai ici, quelque chose de passionnel et de juvénile chez lui qui avoue « qu'à 75 ans bien sonnés, il est encore trop jeune pour avoir perdu toutes ses illusions »¹¹ :

« Tout cela, ce que dit Tocqueville, ce que dit Pierre Gaxotte, j'aurais voulu l'écrire personnellement. Il m'est arrivé d'y faire allusion à maintes reprises, mais d'une façon fragmentaire et presque toujours avec une certaine colère. J'admire mes deux confrères de parler avec sérénité de vérités qui, personnellement me mettent en rage, car de quoi s'agit-il au juste, sinon de l'individu ? »¹²

¹⁰ *On dit que j'ai soixante-quinze ans*, p. 122.

¹¹ *Ibid.*, p. 126.

¹² *Ibid.*, p. 124.

Et encore, dans le même volume, le 6 avril 1978, il conclut une évocation sur les rythmes et la chronobiologie par une réserve affichée :

«Je me garde d'avoir une opinion au sujet de ces cycles qui commencent à prendre de l'importance en *sociologie*.»

(p. 48)

Chaque fois qu'il exprime des opinions dans ce domaine, Simenon se disqualifie de lui-même, se déclarant intéressé, mais incompetent. Je tends à y voir davantage qu'une coquetterie, la trace d'un projet abandonné ou d'un rêve grandiose inaccompli. Et cette idée de cycle semble trop mystérieuse pour ne pas susciter la curiosité du lecteur, s'agit-il d'un retour périodique des lunes ou d'autres préoccupations intimes ?

Le rêve de l'œuvre achevée.

IL INTERVIENT dans des circonstances bien précises dont la succession n'est pas sans lien. Simenon a perdu sa mère le 8 décembre 1970. Puis il renonce, à la suite de la tentative avortée d'un roman *Victor*, à écrire définitivement des textes « de fiction » le 18 septembre 1972, et il le fait savoir publiquement en même temps qu'il met en vente d'Épalinges, la maison, les meubles et les tableaux. Pour son soixante-dizième anniversaire, il s'installe dans la petite maison rose, s'achète un magnétophone et commence ses dictées pour ne plus écrire (à la main). En avril 1974, une intense culpabilité de réparation lui dicte *Lettre à ma mère*, que suivent deux mois de repos en clinique.

Toutes ces pages tournées et ces ruptures enregistrées par l'opinion publique, une nouvelle existence commence, dégagée largement de la plupart des contraintes sociales, des astreintes professionnelles et peut-être un peu libérée des angoisses œdipiennes.

Simenon croit avoir fait place nette :

«Un besoin de faire place nette. Mais de faire place nette pour quoi?»¹³

À quoi rêve alors Simenon, pendant la sieste du 22 décembre 1974 ? À un nouvel emballage qui le séduit : achever son œuvre.

¹³ *Vent du Nord, Vent du Sud*, p. 84, 27 décembre 1974.

«Depuis quelque temps, j'ai commencé ce nouveau volume, le quatrième, de bavardages décousus. Or, dans mon rêve, je m'attaquais à une grande œuvre. Cela aussi, c'est un mot que je n'aurais pas employé si je n'avais été endormi. [...] Je suis décidé, [...], à commencer cette œuvre, [...], quand j'aurai terminé le présent livre. Ce serait, dans mon esprit, ce qu'a été, pour Goethe, son second Faust. Je m'excuse de cette phrase prétentieuse. [...] au fond je suis très excité par ce rêve, il me donne une raison de plus de vivre encore quelques années pour mener cette tâche à bien, car il me déplairait de partir avec une œuvre inachevée. Sera-t-elle achevée après? Une œuvre est-elle jamais achevée? J'en doute. Toujours est-il que je me sens comme lorsque j'ai commencé à écrire, en n'ayant encore qu'une idée assez imprécise, mais vivante en moi, de ce que je voulais faire. De là à croire que pendant cette sieste dominicale j'ai acquis une nouvelle jeunesse...»¹⁴

Un projet dont la gestation se poursuit souterrainement, occulté par l'anticipation des prochaines dictées qui seraient intitulées *Un Coup de balai* (le titre ne sera finalement pas retenu, tant il évoquait la cascade des ruptures évoquées plus haut) :

«Est-ce donc cela que j'éprouvais le besoin de faire, expulser les balayures de ma vie?»

Sans doute aussi conjurer le vieillissement et les atteintes de l'âge présente l'immense avantage de survivre aux autres et de raconter leur destin avec l'expérience d'un patriarche. Si on est Mathusalem, on peut se vautrer dans les fantasmes d'immortalité, d'omniscience et de toute-puissance, mais il faut bien en rabattre et affronter les lois de la vie.

Ce n'est que le dimanche suivant, 29 décembre 1974, que le retraité dévoile au lecteur le projet d'un livre qui est alors déclaré mort-né : il faudrait citer ici toute la dictée sans faire aucune coupe :

«Je serais tenté d'écrire un livre intitulé *Destins*. [...] Je vois très bien une sorte de dictionnaire que j'aurais intitulé : *Dictionnaire des Destinées*. [...] Ce livre-là, je sais que *je ne l'écrirai pas*. En effet, qui suis-je pour comprendre les raisons profondes du *destin* d'un homme? J'ai des amis brillants, à qui l'avenir ouvrait ses portes toutes grandes, et qui ont lamentablement échoué, misérables, à moins de quarante ans. J'en ai connu quelques-uns au contraire, qui ne présentaient aucun caractère exceptionnel, et qui aujourd'hui encore, à quatre-vingt-dix ans et plus, continuent leur activité. [...] Que savons-nous du pourquoi des *destinées*? Ce serait un travail exaltant et peut-être déprimant tout à la fois, mais,

¹⁴ *Ibid.*, pp. 81-82, 22 décembre 1974.

périodiquement, je me promets de m'attacher à cette œuvre-là. Tout un groupe humain, quelques centaines, peut-être quelques milliers d'hommes comme nous, que j'ai rencontrés, que j'ai observés à plusieurs périodes de leur vie et dont j'ai vu la fin. Seulement, voilà ! Je ne suis qu'un homme comme eux et, de même qu'ils ne connaissent pas *le bout de leur route*, je ne connais et je ne peux prévoir davantage le bout de la mienne. Alors ? Alors, plus simplement, je me demande pourquoi, au cours des années, j'ai vécu de telle ou telle manière, ressenti telle ou telle émotion, choisi une voie plutôt qu'une autre. » (pp. 88-89)

Ici, la décision de publier les dictées n'est pas encore officiellement prise, Simenon ne prend pas la peine de dissimuler ses propres angoisses sur son devenir derrière l'alibi du socius, d'autrui, personnage ou congénère. Quand il espère que sa vie n'aura pas été vaine, que ses dictées sont autre chose qu'« un vain bavardage de vieillard pour se prouver que sa vie n'a pas été vaine » (p. 23), il indique suffisamment l'enjeu et l'intérêt qui l'anime, une préoccupation bien personnelle avant tout, ni altruiste, ni scientifique. Une erreur serait de mettre cet aveu au compte de la sénilité, injustifiée, ou à celui de la bronchite qui l'affecte alors.

L'aveu principal tient bien dans l'ancienneté et la résurgence périodique de cette ambition d'écrire une grande œuvre et pas n'importe laquelle : le livre des destinées.

L'accumulation des termes destin et destinées — cinq fois dans la page 89 de *Vent du Nord, Vent du Sud* — est associée à une tentative de compréhension de l'individu :

« *comprendre* les raisons profondes du destin d'un homme »,
« j'essaie de *comprendre* et de *faire comprendre* chaque individu mis en cause ».

Une sorte d'équation à trois termes s'établit entre destin, comprendre et règle. Pour comprendre le destin, il faudrait trouver la règle, le dénominateur commun à l'astronomie et à la biologie, une loi fondamentale du vivant, ayant crédit aux yeux « des hommes sérieux et dressés à la rigueur scientifique, cherchant le secret du monde, donc de nous-mêmes »¹⁵.

Le lendemain, cette question du destin obsède encore la dictée, même si la crainte du ridicule effleure l'homme de la maison rose, « un bon jour pour me faire traiter d'idiot » :

¹⁵ *Ibid.*, p. 90, 30 décembre 1974.

« Peut-on vraiment raccommo-der le destin d'un homme ou même l'influencer dans un sens ou dans un autre ? [...] Que vient faire le destin dans tout cela ? Je n'en sais rien, mais je pense que nous pourrions trouver un commencement de réponse si, un jour, on découvrait que tout ce qui vit est animé par *une loi unique*. »

(p. 90)

Curieux paradoxe que cette recherche d'un dénominateur commun à toute loi du vivant, esquisse d'une systémique moderne ou nostalgie d'un panthéisme diffus chez un Simenon continuellement sous l'emprise de ruptures périodiques et tiraillé par son habitude de déménager. L'errance et l'instabilité, traits dominants de ses romans parmi d'autres, ne sont pas incompatibles avec une croyance en un principe simple qui expliquerait l'ordre des choses.

Simenon a souvent mis en garde ses commentateurs sur la date de péremption de ses idées : au-delà d'un certain temps, elles cessent d'être valables et ne sauraient être tenues ni pour durables ni pour définitives, si elles avaient, par hasard, le statut d'idées, plutôt que d'intuitions provisoires.

Il est, dans ces conditions, intéressant de relever la permanence ou la transformation de cet embryon de conception sur l'ensemble de l'œuvre et de repérer les endroits où l'observer.

Destin et roman de la destinée.

À QUATRE reprises, le mot destin est utilisé dans un titre par Simenon si on compte le roman d'amour *Destinées* signé de Georges Sim : dans une nouvelle de 1940, *Le Destin de Monsieur Saft*, en 1947, pour un roman dur, *Le Destin des Malou* et enfin, dans le titre du dernier volume des *Dictées*, *Destinées* en 1979. Si le mot fait penser aux romans populaires, aux diseuses de bonne aventure et à une crédulité naïve ou faustienne de prédiction de l'avenir, la base du destin de l'homme est, faut-il le rappeler, de mourir un jour et de ne pas connaître avec exactitude l'échéance : le sort qui vous attend et dont on ne peut se rendre maître. Dans l'attente plus ou moins redoutée de cet événement, il reste à l'individu à faire sa vie et à se donner des raisons de vivre : se ménager un *modus vivendi* avec ses angoisses, ses comment et ses pourquoi, ses connaissances, ses doutes, ses croyances et ses superstitions.

Comment Simenon traite-t-il cette idée de destin ? N'importe lequel de ses romans peut servir à l'illustrer et pourquoi pas le dernier chapitre du *Destin des Malou* ?¹⁶

¹⁶ *Le Destin des Malou*, 1947, Presses de la Cité, 1969.

À la mort du père, et coupable de l'avoir méconnu, le fils coupe les fils, (p. 217) tous les fils avec la maison parentale et la ville natale; rompre avec son enfance et ne pas céder à la tentation de retourner chez sa mère, ni de retrouver personne (p. 216), échapper à la tentation de s'enliser dans l'amitié ou la haine des siens, mais ne pas oublier, toute la ferveur filiale s'y cache :

« Ton père était un homme. »

« Un homme, voilà le mot. Un homme qui descendait d'un autre homme, qui descendait lui-même d'un autre homme. [...] »

(p. 215)

« C'était quelque chose à régler entre lui et son père. Ils ne s'étaient pas connus de leur vivant, mais il n'était pas trop tard. Avant tout, il fallait être un homme, et il avait décidé qu'il en serait un. Il lui semblait qu'il avait commencé. [...] »

« Il lui fallait trouver sa vraie place et il croyait l'avoir trouvée. En tout cas, il essaierait honnêtement, avec toute son énergie. [...] Il savait [...] qu'Alain Malou allait à Paris à la rencontre de *son destin*. » (p. 219)

« Un Malou qui allait faire tout son possible, tout son possible d'homme.

— N'est-ce pas, papa? »

Malou évoque sans le dire le signe du malheur planant comme une épée de Damoclès sur la tête du personnage, moins une tare héréditaire qu'une faiblesse congénitale, quelque chose d'une croyance à une menace qui pèse sur sa race. Roman ou récit presque autobiographique ?

« Moi-même, c'est à quarante ans, et parce que je me croyais *destiné* à une mort prochaine, que j'ai écrit *Pedigree*. »¹⁷

Voici un leitmotiv souvent répété jusqu'aux *Mémoires intimes*, depuis la mort de son père en 1921, à quarante-quatre ans, (six ans avant son grand-père paternel décédé à 74 ans en 1927).

« Au fond, j'ai obéi toute ma vie aux ordres et aux règlements les plus stupides, même si je me révoltais intérieurement. [...] Alors, comment *désobéir au destin*? »¹⁸

Le destin peut aussi être invoqué pour habiller une ambition qui ne veut pas se dire, ni se dévoiler comme projet volontaire et reposant sur une stratégie délibérée, en tout cas un projet connu et conscient.

¹⁷ *Destinées*, p. 126, jeudi (et non mercredi) 18 octobre 1979.

¹⁸ *Mémoires intimes*, p. 82, ch. XIII.

« Était-ce mon destin de tenter de m'expliquer non en tant que romancier, mais en tant qu'être humain ? Je veux être franc au fond, je le crois. »¹⁹

Une croyance commode et complaisante à un destin allégé de son poids de menaces : ainsi le secret du cheminement souterrain peut être gardé intérieurement et dissimulé même à soi-même ; si on porte le secret, on le fait malgré soi et contre son gré. Si on se sent coupable ou honteux de quelque chose, c'est une fatalité naturelle, sans véritable explication satisfaisante puisque cela échappe à la volonté et seule une agitation vaine peut s'opposer à cet état des choses, seul le temps peut porter remède ou aggraver la crise intérieure.

Une fois au moins, Simenon donne une explication claire de sa notion de destin dans une conférence donnée en octobre 1937, intitulée *L'Aventure*²⁰ :

« Mais après ? quand je saurai à quelle ligne précise ma vie aboutit, quand je connaîtrai la limite exacte de mes efforts, l'aventure déjà amputée de sa majuscule perdra tout à fait son nom. *Elle s'appellera le Destin!*²¹ Mon Dieu, le Destin, ce sont toutes les aventures ratées, tous les rêves éculés, c'est la vie à *l'envers quand elle est déjà jouée*. Et c'est pourquoi sans doute nous nous accrochons à l'aventure, à ses possibilités de demain, à cet avenir qui se conserve si mal en dépit des frigidaires. »

Le destin, c'est le contraire d'« Une vie comme neuve », c'est une existence lourde du passé, lourde d'une expérience personnelle mais aussi de l'héritage des générations précédentes. Cet héritage se concentre moins dans un petit bagage d'idées de représentations et de croyances que dans des formes langagières qui vous déterminent à votre insu. Cela jusque dans les mots qu'on utilise, comme le remarque judicieusement ce personnage de *La Vieille*²² :

« Dans la bouche de Juliette, les mots et jusqu'au nom des gens, devenaient lourds menaçants. Les êtres qu'elle évoquait prenaient l'immobilité implacable des statues. »

Des mots pétrifiants, chargés du poids des ascendants décédés et de leurs désirs non réalisés constituent une variété jusque là non répertoriée des

¹⁹ *Vent du Nord, Vent du Sud*, p. 22.

²⁰ *Œuvres complètes*, tome 8, p. 52.

²¹ En italiques dans le texte, c'est moi qui souligne encore.

²² *La Vieille*, 1959, Presses de la Cité, 1970, p. 205

mots-matière, ces mots lourds, sans confusion possible entre le mot et la chose, dont la signification se donne pour évidente et immédiate, matérielle.

Milan Kundera, qui a perdu plusieurs membres de sa famille dans des camps de concentration, exprime une idée voisine

« Il n'est rien de plus lourd que la compassion. Même notre douleur n'est pas aussi lourde que la douleur corressentie avec un autre, par un autre, à la place d'un autre, multipliée par l'imagination, prolongée par des centaines d'échos. »²³

Les multiples précautions oratoires prises par Simenon pour écrire ses souvenirs et ses mémoires, l'insistance mise sur l'histoire de sa famille, de ses oncles et tantes, c'est-à-dire la destinée des autres plus que la sienne ou encore la vivacité avec laquelle Simenon se défend de s'intéresser à lui, conduisent à s'interroger sur ce legs familial et l'utilisation qu'il en fait.

« J'aurais été d'ailleurs incapable de créer un autre moi-même, puisque je ne me connaissais pas et que j'essayais de ne pas me connaître. [...] Un moment vient, en même temps que la vieillesse, où l'on cherche à débrouiller l'écheveau des événements qui constituent une vie. Dès mon adolescence, dès mon enfance, j'ai été passionné par la destinée des personnes qui m'entouraient et d'abord par celle de nombreux membres de ma famille. »²⁴

Maurice Piron, à qui je veux ici rendre hommage, a imposé l'appellation de « romans de la destinée » (appelés par Simenon lui-même les romans durs ou romans-romans) pour caractériser toute la production romanesque sans commissaire. Il s'en est expliqué brièvement dans la préface de *L'Univers Simenon* :

« On meurt beaucoup chez Simenon. Et les morts naturelles y sont moins nombreuses que les autres. Je laisse bien sûr de côté les romans à enquête policière où, forcément, il y a toujours au moins un cadavre. Mais dans les romans de la destinée, le destin du héros est souvent lié à la mort de quelqu'un, voire à sa propre mort. Crime ou suicide, la mort n'y apparaît-elle pas comme un expédient gratuit ? Le résumé en donnera l'impression plus d'une fois. C'est que le résumé enchaîne des actes sans se préoccuper (ce n'est pas son rôle) de ce qui les enchaîne, c'est à dire des motivations latentes, issues des profondeurs de l'être et du quotidien de la vie. »²⁵

²³ *L'insoutenable légèreté de l'être*, 1984, Gallimard, « Folio », p. 53.

²⁴ *Destinées*, p. 127, 18 octobre 1979.

²⁵ *L'Univers Simenon*, Presses de la Cité, 1983, p. 10.

Et si à la fin de sa vie et à la dernière page du vingt et unième volume des dictées, intitulé *Destinées*, Simenon a renoncé à l'une de ses grandes passions, les femmes, il persiste pour l'autre :

«Aujourd'hui, je ne suis plus curieux des autres femmes, mais je continue à *collectionner les destinées*.»²⁶

Comprendre et comprendre le destin de quelqu'un.

SOI et les autres : s'agit-il de la même tentative de comprendre selon le destinataire, la cible visée ?

«... une devise qui est la mienne depuis toujours : "Comprendre et ne pas juger" *Je ne me comprends pas. Je ne me juge pas*. À plus forte raison ne puis prétendre à connaître les autres et parfois, sous le coup de la passion, de les juger.»²⁷

C'est la gestation de *Lettre à ma mère* qui lui inspire cette réflexion et il est presque dommage que Simenon n'ait pas choisi comme devise la formule à la première personne et son apparence d'humilité : cette étrangeté à lui-même, cet évitement d'une des formes de la censure intérieure, lui permettent de laisser affleurer les émotions préconscientes, comme si elles étaient celles des autres, sans éprouver le besoin de s'en défendre énergiquement. Plus qu'une soi-disant confusion d'identité, elle souligne quelque chose de la vanité de se connaître sans le détour par autrui, et les limites de cette compréhension.

Simenon ne renonce pas vraiment à une prétention de comprendre les autres, sauf pour une exception de taille : sa mère. Deux mois pour dicter un peu plus d'un centaine de pages (avril-juin 1974), publiées sans tarder à l'automne de la même année pour connaître à chaud les réactions du public, un livre qui retranscrit le dialogue intérieur du romancier au chevet de sa mère mourante en décembre 1970 :

«c'est à ce moment-là que j'ai cru *la comprendre, me comprendre*. Deux ans plus tard [presque le double en fait]²⁸, j'ai dicté les pensées qui me sont passées par la tête pendant ces huit jours-là. [...] C'est à la fois la vie de ma mère et la mienne avec tout ce qu'il y a eu entre nous *d'incompréhension*, d'affection et d'hostilité.»²⁹

²⁶ *Destinées*, p. 152.

²⁷ *Des Traces de pas*, p. 247, samedi 30 mars 1974.

²⁸ Près de trois ans et demi, de décembre 1970 au 18 avril 1974.

²⁹ *Vent du Nord, Vent du Sud*, p. 21, 23 novembre 1974.

Une compréhension qui pourrait s'appeler un travail de deuil, dont la gestation dans l'œuvre dure près de quatre ans et dont le coût n'est pas totalement gratuit :

« Ce qu'il ne savent pas, c'est qu'après avoir dicté ce petit livre, que j'ai porté à mon insu pendant plusieurs années, j'ai été deux mois malade. Malade, sans doute, d'avoir découvert que je n'étais pas l'homme que j'avais cru être, malade aussi de savoir que ma mère [...] aurait mérité davantage ma tendresse et ma pitié qu'une certaine indifférence ou une certaine rancune. » (p. 86)

Une culpabilité de réparation intense qui ne vient jamais trop tard, mais qui laisse une impression d'après-coup tardif et d'inachèvement malgré une souffrance réelle. Il faudra quand même attendre le dernier volume des *Dictees* pour que Simenon traite sur le même pied d'égalité les clans maternel et paternel et ne plus en rester à une simplification presque manichéenne des bons et des méchants, des petites joies et des insatisfactions maladives, de la générosité et du calcul de fourmi « strognante ».

Il n'est pas si facile de se mettre dans la peau de l'autre, ni de porter ses illusions et ses rêves d'aventures. Alors que Simenon redoute dans l'auto-analyse un risque nietzschéen de démente et de régression irréversible, une menace pour l'innocence d'une créativité romanesque fragile et quasi-magique, il n'exprime jamais la crainte de se mettre à la place de l'autre. Autrement dit, la question du contre-transfert l'effleure à peine : il est vrai que cela suppose une délimitation assez claire des limites entre soi et l'autre, donc de sa propre place. La souffrance de l'autre, la compassion pour Kundera, la pitié pour Simenon, ne sont pas si faciles à porter, à moins de faire semblant, en gardant une solide cuirasse narcissique pour arranger les faits relationnels et tamiser leurs effets violents.

Mais c'est sur le point précis de la durée de l'efficacité de cette cuirasse que je veux attirer l'attention. Dans le cas du roman, Simenon se dit obligé de ne pas porter à bout de bras un personnage plus de neuf jours, sinon celui-ci lui devient étranger, le charme d'une symbiose auteur-créature n'opère plus. L'écriture courante³⁰, celle qui court sans chercher ni ses mots, ni sa construction, que ni l'angoisse de la page blanche, ni le soupçon du faux ne menacent, celle qu'aucune censure ne vient troubler malgré la charge émotionnelle, aidée par les calmants ou l'alcool, peut alors se maintenir sans crainte d'être artificielle ou fabriquée. Ce « moratoire » d'une dizaine de jours, pas toujours strictement observé³¹, se solde souvent par le suicide

³⁰ L'expression, inventée par Marguerite Duras, convient pour Simenon.

³¹ Pour les romans, *Le Testament Donadieu*, *Les Anneaux de Bicêtre*, *Pedigree* comptent plusieurs mois d'écriture.

narcissique du héros, quelque chose qui ressemble à une mort psychique sous des formes variables, à une angoisse assez forte pour obturer quelque projet d'avenir.

Dans le cas de la relation maternelle, le moratoire est de 38 mois pour le deuil, ou alors de plus de soixante-dix pour « couper les fils », une séparation laissant l'image de sa mère moins déformée et mieux comprise. Est-ce bien la seule pulsion d'écrire³² qui accroche le fils de la Cité Ardente à son magnétophone et le contraint à publier derechef ses souvenirs maternels ? Ou encore est-ce le souci de corriger, donc de laisser une meilleure image de lui après sa mort, d'espérer se dépouiller par l'écriture un peu de son moi imaginaire et se prouver aussi sa capacité à se renouveler encore ? La place de la mère sera plus effacée et dédramatisée dans les *Mémoires intimes*, qu'il évoque en ces termes :

« un livre qui va très au-delà de l'autobiographie. C'est une espèce de démonstration par la *simplicité de la notion de destin et de destinée*. »³³

L'ambition « littéraire » de Simenon, car il ne faut pas surestimer les dissensions proprement conjugales et les procédures judiciaires, est de raconter un autre lui-même, la vie d'un homme à la façon dont une vie se vit, sans maquiller les faiblesses et les pudeurs, sans idéaliser ni tricher avec les événements, même revécus après-coup. Un pari dont la discussion mériterait un examen critique. Georges Simenon, à la fin du premier chapitre, marque la continuité avec *Pedigree* :

« C'est un autre *Pedigree* que je commence en ce moment. *Non plus le mien, mais le tien*, dans ton entourage, [...] Cette fois, je suis décidé à ne me laisser influencer par personne, d'autant que la plus grande partie du livre sera, non de moi, mais de toi [...] Je n'y interviendrai qu'aussi discrètement que possible. Non pour juger, mais *pour qu'on comprenne*. Tu connais bien ma vieille devise que tu as recopiée dans tes papiers : "Comprendre et ne pas juger" Je ne jugerai personne. Je ne ferai que te présenter dans ta famille et ton entourage. Ce livre ne sera pas mon livre, mais le tien. »³⁴

Ce *Pedigree* de Marie-Jo marquera le bout de l'œuvre, puisque Simenon a pris la décision alors de ne plus publier de livre de son vivant. En 1940, ce n'est pas le *Pedigree* de Georges mais le *Pedigree de Marc par son père* qui sera finalement publié sous le titre *Je me souviens*, choisi par l'éditeur

³² Ce à quoi veut s'en tenir Debray-Ritzen.

³³ Interviewé en 1982 par Chabrol, in *Studio Magazine*, n° 31, octobre 1989, p. 96.

³⁴ *Mémoires intimes*, p. 9, vers février 1980.

Sven Nielsen : le lapsus entre le mien ou le sien, quand il s'agit du père et du fils, correspond au léger décalage d'une génération dans une généalogie, ce qui met au même rang la mère et la femme, ou la bru et la femme. Il est vrai que la différence d'âge entre Marc et Marie-Jo est de 14 ans et qu'ils ne sont pas du même lit, bien qu'ils ne diffèrent en rien dans leur ascendance paternelle. Le lecteur comprend, lui, que l'on passe des souvenirs d'enfance et d'adolescence jusqu'en 1918 pour l'un aux souvenirs de l'homme de 1918 à 1978, bouleversé par le suicide de sa fille qu'il cherche à comprendre.

Comprendre les origines sociales.

DANS *Mémoires intimes*, Simenon se donne pour le présentateur de faits réels, dans lesquels sa subjectivité ne joue qu'un rôle minime : il ne juge pas, nous annonce-t-il, et s'efforce de ne pas se juger et de ne pas se justifier. Il se définit une position de témoin qui s'interroge régulièrement sur la véracité de son propos et qui met épisodiquement en débat sa sincérité : il faut voir dans ce débat intime davantage qu'une convention littéraire qui ne saurait abuser le lecteur mais le signe paradoxal de la quête d'une vérité fuyante qui se dérobe quand on l'invoque... Simenon rêve du regard positiviste de l'entomologiste et en même temps fait constater à Mr Pyke, de Scotland Yard, que « Maigret n'a pas de méthode du tout »³⁵.

N'empêche que Maigret ne se laisse pas abuser par le propos de son interlocuteur qui voudrait l'entraîner sur une diversion :

« Voyez-vous, chacun de nous a sa mentalité, son comportement qui restent incompréhensibles. »³⁶

Avec les gens qui sortent du peuple, comme lui, il est capable d'une méta-communication :

« Il lui semblait [...] qu'ils venaient d'échanger tous les deux, devant le mari à qui ces subtilités échappaient, comme un signe maçonnique. [...] comme si, en dessous des mots prononcés, ils en échangeaient d'autres qui ne regardaient pas le fils du banquier hollandais. »³⁷

La barrière de la langue ou de la nationalité est ici moins forte que celle de l'origine sociale. Même opinion formulée dans les *Dictées*, en septembre 1973 :

³⁵ *Maigret et le fantôme*, Presses de la Cité, 1964, p. 147.

³⁶ *Ibid.*, p. 120.

³⁷ *Ibid.*, p. 114.

« Ce ne sont pas les questions d'argent ou de luxe des habitations qui comptent, en réalité. C'est ce qui fait le plus intimement partie de nous-mêmes, nos origines et nos souvenirs d'enfance. »³⁸

Une opinion que ne partageait pas complètement « une femme sortie elle-même du peuple mais devenue institutrice » du chapitre final de *Je me souviens*, le 18 janvier 1945, en pleine époque de l'épuration :

« Pour elle, je fais partie des grands. Je passe pour gagner beaucoup d'argent. [...] Et voilà que cet homme se permet de surcroît de défendre l'ouvrier ! Voilà qu'il avoue simplement qu'il est sorti du peuple et qu'il lui est arrivé d'avoir faim.

— Eh bien ! J'espère que le communisme vous y replongera dans le peuple. Vous en souffrirez d'autant moins que vous y serez à votre place. »³⁹

Simenon, quand il ne se laisse pas emporter par ses convictions, corrige de lui-même son ambition de faire l'épopée des petites gens, lui qui parle encore de trois villes de Liège : le quartier des hôtels particuliers, les quartiers petits bourgeois et la ceinture ouvrière⁴⁰ :

« Au fond, bien que mon père et ma mère n'aient pas été ce que j'appelle des petites gens, ils éprouvaient l'un comme l'autre le besoin de nous élever bourgeoisement. »⁴¹

Il est assez rare que Simenon corrige ce léger glissement dans la localisation des origines sociologiques. Une autre limite intervient dans la compréhension du comportement, celle de l'hérédité, assénée à Jean Jour qui l'irritait avec des considérations astrologiques ce 10 octobre 1976 :

« Votre esprit de profonde indépendance ne viendrait-il pas un peu de votre signe zodiacal ? [...] »

— Pas du tout. C'est beaucoup plus complexe. C'est une sorte de mystère que nous ne sommes pas capable d'éclaircir. On ne peut pas savoir si l'hérédité nous vient d'un grand-père décapité voici deux siècles ou d'un ancien forban. On commence vaguement, je dis bien vaguement, à avoir une toute petite idée de ce qu'est l'hérédité. »⁴²

³⁸ *Un Homme comme un autre*, p. 307, début septembre 1973.

³⁹ *Œuvres complètes*, tome 17, p. 263.

⁴⁰ *La Main dans la main*, p. 106, jeudi 16 octobre 1976.

⁴¹ *Ibid.*, p. 67, dimanche 26 septembre 1976.

⁴² Jean JOUR, *Simenon, enfant de Liège*, Libro-sciences, 1980, p. 250.

Le livre de Mathieu Rutten, sur les ascendants de Simenon ne sortira qu'un an plus tard en 1977. Voilà qui éclaire d'un jour nouveau la référence à *Pedigree*. Une question préalable touche à la compatibilité hasardeuse entre deux éléments assez rarement associés : la recherche généalogique et l'appartenance au peuple ; il peut y avoir une noblesse des petites gens, mais alors, ils se soucient généralement assez peu de leurs lointains ancêtres.

Les personnages de Simenon se soucient plus de ressembler à leurs parents qu'à leurs ancêtres : seuls deux généalogistes amateurs surnagent du lot. En 1966, l'adolescent du *Confessionnal* s'intéresse aux légendes grecques :

« Pendant un hiver entier, il avait couvert le plancher de sa mansarde de grandes feuilles de papier sur lesquelles il traçait l'arbre généalogique des dieux grecs, recherchant leur filiation jusqu'à la neuvième, la dixième génération, enchanté d'écrire à leur place des Aglaé, des Assaracos. »⁴³

Et, 30 ans plus tôt, un autre adolescent du *Testament Donadieu* occupait ainsi ses loisirs rochelais :

« Michel maintenant en était à sa quatrième manie. C'était un besoin chez lui de créer un monde secret de voluptés paisibles et après les bateaux en bouteille, il s'était jeté avec acharnement dans les études généalogiques, il connaissait les ancêtres de toutes les grandes familles du pays. »⁴⁴

Une façon comme une autre de se constituer un trésor narcissique, selon le concept de Bela Grunberger, et cela les rattache à la grande famille des collectionneurs de tous poils, fussent-ils collectionneurs de destinées.

Alors pourquoi *Pedigree*? Le mot désigne, selon le *Petit Larousse*, la généalogie d'un animal de race, et selon le *Littre* appartient au monde du turf. Le *Robert* de son côté rejette l'accent aigu sur la syllabe initiale et ajoute à la race chevaline les chiens et les chats, avec cette mention de la pureté de la race de l'animal.

« (1828; mot angl.; altér. de l'anc. franç. *pié de grue*) « ainsi nommé parce qu'il désigne ainsi à l'origine cette marque faite de trois petits traits rectilignes, dont on se servait dans les registres officiels d'Angleterre pour indiquer les degrés de ramification d'une généalogie » (BLOCH) [...] FIG. (Ironiq.) *Un comte très fier de sa particule et de son pedigree.* »

⁴³ *Le Confessionnal*, Presses de la cité., 1966, p. 27.

⁴⁴ *Le Testament Donadieu*, Presses de la Cité., p. 56.

Une confrontation sommaire de l'arbre généalogique tracé par Simenon avec les données recueillies par Mathieu Rutten montre que Simenon veut surtout raconter des souvenirs d'enfance : presque toutes les indications portées sur l'arbre sont fantaisistes, à commencer par la légende du grognard napoléonien, Simenon Ier né vers 1780, venu de Nantes qui aurait fait souche au Limbourg; la naissance du frère est avancée d'un an, 1905 à la place de 1906, de même que celle du père, 1876 pour 1877; le nombre des oncles et tantes paternels est arrondi à la douzaine; le grand-père qui s'est éteint seulement en 1927 naît avec 17 ans de retard sur sa naissance réelle, en 1841, et son arrière grand-père fait un bond encore plus grand, de 1809 à 1830. Les cousins germains, informateurs potentiels disponibles, n'ont pas droit à l'état-civil, seulement une radicelle les figure, alors qu'une grosse branche à la base du tronc peut symboliser un autre membre, peut-être celui de la virilité.

Car le plus criant dans ce dessin, c'est d'abord l'absence des conjoints : Tigy et Henriette ne sont que des pièces rapportées, pas des Simenon, par leur mariage. Le manque le plus évident en regard du récit est notoirement le passage à la trappe de la branche maternelle, des Brüll : sont-ils trop indignes ou impurs pour accéder à la représentation graphique ? Pas étonnant alors que dans le texte, la mère de Simenon soit apostrophée à la seconde personne du singulier quand l'émotion monte, comme une invitée intempestive qui perturbe le projet initial autant que la sérénité du narrateur.

Une conception patrilinéaire de la transmission de l'héritage s'impose comme une hypothèse vraisemblable, signe d'une rémanence de culture traditionnelle quelque peu machiste, les femmes suivent et comptent un peu moins que les hommes quand il s'agit de descendance et de continuité de la race. Un renversement de cette hiérarchie s'opère dans la narration, ce qui concerne la mère et ses ancêtres prend un relief incomparable, se détache comme figure sur le fond « Simenon ».

Tous les enfants (mâles) de Georges compteront dans leurs prénoms celui de leur arrière-grand-père paternel Chrétien, restauré de son altération latine ou flamande de Christian : une tradition innovée par le romancier. Lui et son frère ont été baptisés avec les prénoms de leurs grands-pères paternel et maternel (ou des oncles choisis comme parrains) selon les usages de la coutume des familles chrétiennes :

GEORGES Joseph *Christian* S., Liège, le 12-03-1903.

CHRISTIAN François Maurice Joseph S., Liège, le 21-09-1906⁴⁵.

⁴⁵ M. RUTTEN, *Simenon, ses origines, sa vie, son œuvre*, E. Wahle éd., Nandrin, 1986, p. 148.

Un doute subsiste pour le choix de Joseph, commun dans les deux familles et attribué systématiquement aux garçons, comme Marie pour les filles, en hommage à « la sainte Famille ». Cette inscription dans la lignée des ancêtres n'a rien d'une fondation dynastique, elle reste très sélective. Faut-il ici rappeler le vœu qu'il formulait en octobre 1937, s'il avait un jour un fils en commentant la définition du Littré :

« Voilà ce qui arrive quand on s'obstine à découvrir coûte que coûte du rêve ou de la poésie. *Mal d'aventure. Nom vulgaire du panaris.* Si j'ai un jour un fils, je crois que j'écrirai cette phrase au-dessus de son lit. »⁴⁶

Une mère de race.

« Elle ouvre les yeux et pendant quelques instants, plusieurs secondes, une éternité silencieuse, il n'y a rien de changé en elle, ni la cuisine autour d'elle, d'ailleurs, ce n'est pas une cuisine, c'est un mélange d'ombres et de reflets pâles, sans consistance ni signification. Les *limbes*, peut-être ? »⁴⁷

L'*incipit* de *Pedigree* qui présente d'abord Élise, nous expédie de la cuisine au-dessus de chez Cession directement aux limbes : séjour des justes avant la venue du messie, terrain vague des morts laissés sans sépulture ou lieu où vont les âmes des enfants morts sans baptême.

« Hélas ! L'enfant vomit un liquide trouble qui n'est plus du lait, qui a un reflet verdâtre. [...] Pourquoi vomit-il ? C'est mon lait, j'en suis sûre. Sa mère a toujours prétendu que je ne pourrais pas le nourrir... »⁴⁸

La description imaginée par le romancier des premières relations avec sa mère est marquée par de sombres présages, une aventure qui est menacée par des soucis plus graves qu'un panaris : la mort ou le souvenir des morts ne cesse de planer sur le berceau ; la mère qui se sent accusée par sa belle-mère, donne le sentiment d'être coupable de quelque chose, de sa santé physiologique fragile ou de sa nervosité.

Presque six ans après la disparition de sa mère, le vendredi 15 octobre 1976, le romancier révisé encore son jugement à son égard et admet tardivement, presque à demi-mots et en faisant un pas en arrière sur le final, sa projection : lui faire endosser seule une sensibilité malade, ne pas en

⁴⁶ *L'Aventure*, Œuvres complètes, tome 8, p. 45.

⁴⁷ *Pedigree*, O.C., tome 18, p. 19.

⁴⁸ *Ibid.*, pp. 49-50.

reconnaître la réplique en soi pour mieux se conforter dans l'image d'un monolithique de sérénité imperturbable :

« Si je devais réécrire aujourd'hui *Lettre à ma mère*, le livre serait probablement assez différent. [...] J'étais persuadé que c'était de lui [son père] que je tenais. Je me rends compte aujourd'hui à mon âge, que je tiens tout autant de ma mère. [...] Comme la plupart des plantes, et comme je crois tous les hommes, je ne suis qu'un hybride. Longtemps je me suis pris pour un vrai Simenon. Je constate que ce n'est pas vrai et que j'ai gardé une sensibilité profonde, inconsciente presque à fleur de peau. [...] Je n'ai pas, comme ma mère, un sentiment perpétuel d'inquiétude et d'instabilité. Mais je n'ai pas non plus comme mon père la résignation d'une victime. »⁴⁹

Un autre forme d'héritage, difficile à éditer avant la libération, c'est que Georges est le petit-fils d'un Allemand (né à Herzogenrath, près d'Aix-la-Chapelle toute proche, ville du Reich prussien) et d'une Hollandaise, ce qui donne aussi aux limbes une allusion voilée au Limbourg hollandais et allemand. Changer de nationalité sans bouger quand les frontières se déplacent ou se déplacer de quelques dizaines de kilomètres pour trouver du travail et changer de nationalité : voilà une situation mouvante bien semblable à celle des juifs lithuaniens de 1920, et qui incite aux pérégrinations cosmopolites. Deux des oncles maternels ont fait leur service militaire en Prusse avant 1914, cette information, même en région frontalière, est vite suspecte pour un patriotisme chauvin. Mais plus encore, l'affrontement de la culture wallonne et de la culture flamande, (patois, question linguistique, cuisine, opinions conservatrices ou socialisantes) tout cela transite dans la rivalité du clan Simenon et du clan Brüll imaginée par Simenon. Pourquoi sont-ils devenus des étrangers, l'étaient-ils vraiment ? Comment se fait-il que Simenon ne parle presque jamais de son célèbre cousin germain de l'hôpital de Bavière, le Dr Brüll, grand médecin, nous dit Mathieu Rutten, alors qu'il invente un château à Herstal, pour son aïeul, et un patrimoine ancestral à Neroeteren ?

On peut se demander dans quelle mesure l'incompréhension mutuelle d'Henriette et de son fils ne tient pas à la sous-estimation de l'influence de ces éléments et à leur réduction anecdotique dans les *Dictées*.

« Il n'y a qu'un des leurs pour les comprendre ».

Cette phrase, jetée comme un défi, est une des clés de l'audience du romancier qui oppose fréquemment deux univers, deux microcosmes initialement hermétiques l'un à l'autre, tandis que s'entrouvre insensiblement une porte

⁴⁹ *La Main dans la main*, pp. 113-115, vendredi 15 octobre 1976.

de communication sur une perception plus intersubjective. Par le biais de l'adolescence et de l'émancipation familiale, lors de la confrontation avec la sexualité active, le garçon ou la fille de 17 ans rompt avec la loi maternelle, le rôle dévolu au père est ordinairement celui d'un complice tolérant; alors l'étrangeté à soi-même, le sentiment de n'être nulle part à sa place, l'impression insolite de jouer un rôle pour la galerie, en décalage avec son être profond, un arrière-goût de ratage avec toute forme de socialisation et un commerce répué avec n'importe quelle institution, tous ces traits des romans sont familiers à ceux qui se sont penchés sur les situations interculturelles. Cet héritage maternel peut expliquer les curieuses professions de foi d'anarchiste de gauche qui justifie en même temps sa conformité à tous les règlements en vigueur, à commencer par ceux de la circulation routière : une loi faite par d'autres, pour leurs intérêts et le maintien de leur pouvoir, à laquelle il faut bien se conformer mais en reconnaître la légitimité est une toute autre affaire. L'admiration pour Tocqueville vient de là.

La nostalgie d'une intégration imaginaire va privilégier les aspects traditionnels et familiers d'une vie rurale ou provinciale (de l'Ouest, de Provence, de Paris ou d'ailleurs) et le sentiment d'appartenance à la catégorie des petites gens.

Dans les romans, la trace de ses origines est plus accusée que dans les *Dictées* : quelques furtives allusions dans *Pedigree* à diverses reprises, indiquent les compétences linguistiques germaniques de la mère⁵⁰.

« Mais il faut remonter plus loin. Sa vie de petite souris effrayée et toujours un peu douloureuse a commencé quand elle avait cinq ans, quand son père est mort, quand on a quitté l'immense maison du bord du canal, à Herstal où les bois du Nord remplissaient des hangars vastes comme des églises. Elle ne savait rien. *Elle ne comprenait rien*. Elle connaissait à peine ce père aux longues moustaches d'encre qui avait fait des bêtises, signé des traites de complaisance et qui en était mort. [...] Son père était *allemand*, sa mère hollandaise. Élise *ne savait pas encore qu'elle ne parlait pas le langage des autres*, elle voulait à toute force s'exprimer [...] et provoquait des éclats de rire. C'était la première humiliation de sa vie. »⁵¹

⁵⁰ Par exemple, — petite fille ne sachant prononcer que le mot fricadelles devant les commerçants (p. 24) — en abusant la sentinelle pour se ravitailler en blé — en négociant au fort pour la libération d'un prêtre arrêté — en prenant l'initiative d'une vente de vin au verre pour l'occupant, rapidement enrayée par son mari scandalisé.

⁵¹ *Pedigree*, O.C., tome 18, pp. 24–25.

La langue n'est qu'un aspect limité de cette compréhension de l'entourage, toute la vie relationnelle reste marquée, une fois le barrage linguistique franchi, par la suspicion commune. Le retentissement de cette situation interculturelle sur la formation de la personnalité est l'objet du roman écrit en 1938, *Chez Krüll*, quelques mois avant les accords de Munich, après l'*Anschluss* :

«— Il suffit que je sois étranger! riposta Joseph. C'est toujours la même chanson! Chaque fois qu'il y a quelque chose dans le quartier, c'est sur nous que ça retombe...

— Ce n'est pas parce que vous êtes des étrangers... proférait-il en homme qui détient la vérité et que le doute n'effleure pas. C'est parce que vous l'êtes trop peu!... Ou alors parce que vous l'êtes trop...

— Nous sommes trop peu étrangers? répétait Joseph, en fronçant les sourcils.

— Ou trop!... Vous ne l'êtes pas franchement... Vous êtes des étrangers honteux... Comme vous êtes des protestants honteux... Vous venez vous installer chez les gens et vous voulez faire comme eux... Vous les imitez gauchement, en sachant que ce ne sera jamais ça...»⁵²

La revendication du romancier de passer pour « Un homme comme un autre » a sans doute quelque chose à voir avec les origines culturelles de sa mère. Si « ce ne sera jamais ça », ce n'est pas seulement, à cause des origines de classe petites bourgeoises ni en raison de la fortune amassée, bien que ces facteurs aient aussi leur poids.

« C'est un peu comme si nous étions des étrangers partout, tous ceux de notre famille, tant que nous sommes. »⁵³

⁵² *Chez Krüll*, 1939, Gallimard, 1968, p. 168.

⁵³ *Pedigree*, tome 19, p. 63.

Race maudite et mobilité sociale.

APRÈS le recensement systématique des malheurs qui s'acharnent sur ses frères et sœurs, en face d'un frère aux apparitions fantomatiques et qui « ne dit jamais ce qu'il pense », le laisse deviner, Élise soupçonne un autre type d'explication à ses frayeurs :

« Ce n'est pas parce que nous sommes de la frontière, presque des étrangers [...] On ne lui ôtera pas de l'idée que c'est plus personnel, qu'il y a une sorte de malédiction, une tare peut-être sur la famille

— De quoi notre père est-il mort exactement ?

— D'un cancer à la langue.

[...] Éparpillés, étrangers à leur quartier, les Peters tendent d'instinct l'un vers l'autre, parce qu'il n'y a qu'un *des leurs* pour les comprendre, Mais une fois en tête à tête, ils se taisent comme si leur démon leur faisait peur. [...] Existe-t-il de par le monde une race d'êtres plus sensibles que les autres, qui souffre davantage et que rien ne peut satisfaire. »⁵⁴

Voici donc la raison cachée, honteuse et inavouable, du malaise et de l'insatisfaction des Brüll : elle est congénitale et héréditaire (et donc incompatible avec un pedigree, qui s'affiche...) Devant un tempérament inquiet, nerveux, instable, hypersensible qui confine aux frontières de l'hystérie, il importe moins ici de faire un diagnostic clinique de fragilité psychique, que de souligner la croyance du romancier en une prédisposition névropathe.

Simenon a gardé quelque chose de cette peur de la folie dans la représentation de son écriture : pour se consoler de ne pas avoir enfin composé le grand chef-d'œuvre, il se satisfait d'un argument « sanitaire » : en n'allant pas jusqu'au bout de lui-même, il s'est préservé du pire, évitant l'internement psychiatrique de Nietzsche, souvent utilisé comme épouvantail, comme si génie et folie formaient un couple infernal. Malgré les états grippaux et un fond d'hypocondrie, il concède après la visite du médecin, et en utilisant l'expression « au fond » qui connote un aveu qui coûte :

« Au fond de moi-même, cependant, je reste un être paisible et relativement équilibré. »⁵⁵

La hantise de la démence, de la régression mentale s'associe couramment dans les romans au thème de l'argent, de la subsistance économique et à la peur de manquer du strict nécessaire.

⁵⁴ *Ibid.*, pp. 64–65.

⁵⁵ *La Main dans la main*, p. 151, samedi 10 novembre 1976.

« Elle ne veut pas être pauvre. Le seul spectacle de la pauvreté la rend malade de peur et de dégoût. Elle hait les riches mais elle n'aime pas les pauvres. »⁵⁶

La légende d'un grand-père maternel riche et ruiné pour s'être porté caution d'un ami, semble largement amplifiée par l'imagination du romancier : la blessure narcissique de la mère, orpheline à cinq ans, mise dans l'obligation très tôt de subvenir elle-même à ses besoins matériels renforcera de façon considérable la résonance fantasmatique de la disparition du père en 1921, sur un fils aîné de 18 ans. Un drame se répète, à des variantes près, et présente ceci d'incompréhensible qu'une partie des émotions violentes est transmise sans faire l'objet d'un discours explicite qui permettrait d'avoir prise sur ce qu'elles véhiculent; d'une génération à l'autre, peut ainsi se transmettre quelque chose de mort en soi, qui n'est pas sien et ressenti comme un corps étranger, qui empêche de se comporter comme on le souhaiterait, une sorte de deuil inachevé limitant le sentiment d'autonomie. Le mystère et la méconnaissance qui entourent le décès du grand-père maternel en 1885 font encore, plus de vingt ans après, l'objet de questions de la mère à l'oncle Léopold :

« — De quoi notre père est-il mort exactement? »

On connaît depuis peu l'importance de ce phénomène désigné par l'expression : « *télescopage des générations* »⁵⁷. Ils sont légion dans les romans les pendus qui se sont suicidés par honte de ne plus pouvoir subvenir aux besoins de leur famille et dont les motivations ne sont pas absolument certaines.

Mathieu Rutten a établi, par de patientes recherches généalogiques, la condamnation à mort d'un quinquagénaire de Simenon en l'an 1743 : Gabriel Brüll fut alors exécuté comme vert-bouc, condamné au bûcher et(ou) à la potence le 10 septembre⁵⁸.

Quand Simenon explique les mystères de l'hérédité à Jean Jour — et il ne semble pas qu'il ait déjà eu connaissance de ces faits historiques à ce moment précis —, il ne prend pas n'importe quelle référence :

« On ne peut savoir si l'hérédité nous vient d'un grand père décapité voici deux siècles ou d'un ancien forban. On commence vaguement, je dis bien vaguement, à avoir une toute petite idée de ce qu'est l'hérédité. »⁵⁹

⁵⁶ *Pedigree*, O.C., tome 19, p. 63.

⁵⁷ Haydee FAIMBERG, *Le Télescopage des générations, Psychanalyse à l'université*, 12, 46, pp. 181-200.

⁵⁸ M. RUTTEN, *op. cit.*, p. 107.

⁵⁹ Jean JOUR, *Simenon, enfant de Liège*, Libro-sciences, 1980, p. 251.

Pas étonnant alors que Simenon rêve d'écrire, une veille de Toussaint 1976, un ouvrage sur l'ambition malade d'ascension sociale, la quête d'un meilleur statut et ses conséquences sur le couple : ce qu'on appelle l'angoisse du statut dans la littérature psychosociale.

« Si j'étais un philosophe, ou un psychologue, j'écrirais volontiers un ouvrage sur le *statut*. [...] Je puis avouer que je *suis moi-même issu* d'un de ces couples-là. Combien de millions de résignés cela a-t-il fait parmi les hommes ? Quelques-uns, je dis bien quelques-uns sur des millions, se sont aperçus un jour qu'ils n'étaient que des outils, ont tiré un coup de revolver et sont en prison pour la plus grande partie de leur vie. Les autres, parce qu'ils sont restés fidèles à ce qui avait souvent été un premier amour, ont baissé la tête jusqu'au bout. [...] Le nombre des femmes froidement calculatrices dépasse, comme celui des veuves, le nombre de celles qui cherchent à donner plutôt qu'à recevoir. Il existe un signe qui ne trompe pas. Ce sont les yeux. Il est rare chez ces femmes-là, qu'ils expriment une émotion, sinon quand leur statut justement est menacé. »⁶⁰

Ainsi le tempérament héréditaire se déplace en élément situationnel d'une dynamique de couple, avec sa distribution à peine misogyne, en un rapport de domination aliénant à l'échelle du microcosme familial. Le rêve d'embourgeoisement par la voie du mariage pour les femmes d'origine modeste, le statut de femme mariée qui donne le droit de fouetter un mari manquant d'ambitions, voilà l'origine de ce qui gâche la vie quotidienne des hommes. La réparation de l'image maternelle est bien loin d'être définitive et totale en cet automne 1976, la révision de l'incompréhension n'a pas entamé la haine farouche de l'institution du mariage.

L'assurance d'un dénombrement quantitatif invoqué à titre de preuve imaginaire, (« combien de millions », « quelques-uns sur des millions », « le nombre des femmes », etc.) permet de s'autoriser d'une loi sociale trop évidente pour être vérifiée. Un semaine plus tard Simenon revient sur son « hobby », la connaissance de l'homme et ce qui influence sa destinée :

« Un mariage raté, la plupart du temps par le fait de l'humiliation de un ou deux partenaires (*sic*), me renseignait. Pour un peu j'aurais établi des *statistiques* sur ces données et, au fond, c'est presque ce que j'ai fait avec mes deux cents et quelques romans. »⁶¹

⁶⁰ *La Main dans la main*, pp. 136-137, dimanche 31 octobre 1976.

⁶¹ *Ibid.*, p. 155, dimanche 7 novembre 1976.

Ici encore la relation mère-fils sert de cadre et de référence obligée à la compréhension de l'homme; elle reste la matrice d'une conception qui se veut universelle, par-delà toute culture, tout continent, toute époque et tout milieu social :

« Quand je dicte le mot "homme", ce n'est pas pour diviser l'humanité en catégories mais pour en rechercher l'unité, c'est-à-dire pour découvrir les forces et les faiblesses de chacun d'entre nous. [...] C'est peut-être à cause de ces faiblesses que, aussi loin que l'on recule dans l'histoire, on retrouve le besoin de se créer des héros. Des héros auxquels on s'efforce plus ou moins de s'identifier, de croire, en tout cas, que l'on pourrait avoir été l'un deux. [...] C'est de cette *angoisse congénitale* que sont nés les sorciers, les dictateurs, les religieux de toutes sortes.

— *Quoi qu'il croie, quoi qu'il devienne, un homme reste un homme.* »⁶²

De là l'idée qu'une nature humaine « où notre subconscient a priorité sur notre conscient »⁶³ rend toute conviction incertaine et fragile :

« Cela me renforce dans ma conviction que l'être vraiment conscient n'existe pas. La conscience, prise dans ce sens, est un outil de domination. Et, ceux-là même qui s'en servent, sont à la merci de vagues indéfinissables, qui traversent leur esprit, qu'ils oublient ou qu'ils n'expliquent pas, mais qui laissent les traces les plus profondes. Les convictions sont une sorte de routine, à laquelle nous avons été préparés dès nos premières années, dès nos premiers balbutiements. [...] Quand on nous parle de nos vérités profondes, [...], j'ai tendance à croire [...] que ces sortes de nébuleuses [...] sont comme un écho de la nuit des temps révolus et les liens qui nous rattachent à nos origines. »⁶⁴

Quelque chose de l'idée de limbes réapparaît ici de façon complexe, imbriquant à la fois l'expérience directe du milieu et le tempérament héréditaire. Est-ce l'effet lointain de la lecture d'un passage de Freud, lu en 1923 :

« Dans toute description, nous mettons au premier plan les facteurs conditionnés par l'extérieur, tandis que les facteurs constitutionnels restent au second plan; nous devons au plan ontogénétique, la priorité sur le développement phylogénétique. [...] L'ontogénèse peut être considérée comme la répétition de la phylogénèse

⁶² *Ibid.*, pp. 155-157.

⁶³ *Ibid.*, p. 132.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 134.

toutes les fois où cette dernière n'est pas modifiée par une expérience plus récente. La disposition phylogénétique transparait au travers de l'évolution ontogénétique. Mais au fond la constitution n'est que le sédiment d'une expérience antérieure, auquel s'ajoute une expérience nouvelle et individuelle.»⁶⁵

Il n'est pas utile de donner l'image d'une suite de pensées rigoureuses et cohérentes pour Simenon, l'image de nébuleuse (*cf. supra*) pour caractériser ses convictions semble lui convenir et cela n'a rien d'une doctrine arrêtée.

Le lecteur des *Dictées* est surtout frappé du caractère décousu et discontinu des réflexions de l'auteur qui enregistre au magnétophone ce qui lui vient à l'esprit, comme cela vient, sans réel souci de construction ou d'élaboration suivie de son propos; sans l'ensemble des romans, ce «bavardage pour se prouver qu'on est encore en vie» nous intéresserait moins, s'il n'était pas le prolongement d'une inspiration romanesque.

Compréhension romanesque et dynamique sociale.

EN QUOI les romans livrent-ils des traces de cette vocation sociologique tardive, avouée mais hors d'atteinte? Sous quels déguisements apparaissent-ils et quelle place prennent-ils? Nous nous bornerons à quelques cas-limites pour en donner une idée.

La première règle pour connaître ce qui influence la destinée d'un personnage semble être celle de l'anamnèse, une restitution soigneusement distillée, au rythme des sensations actuelles, des événements marquants du passé, dont la signification reste mystérieuse et fuyante, sans conclusion :

«Autrefois, j'avais besoin de connaître tel ou tel homme dans le moindre de ses comportements. Je m'efforçais de tout apprendre sur son enfance, son adolescence, son âge mûr et sa vieillesse. Je voulais savoir quelle influence avait eue sur lui tel professeur, tel père ou telle mère, à plus forte raison⁶⁶, puis ses premiers camarades, ses premiers amis, ses premières amours. J'essayais de comprendre ainsi pourquoi, à cinquante ans, il était devenu tel personnage, soit effacé, soit au contraire glorieux et imbu de sa personne.»⁶⁷

⁶⁵ S. FREUD, *Trois Essais sur la sexualité*, Gallimard, 1962, p. 8.

⁶⁶ Sur quoi porte la modélisation, la raison du plus fort, les deux parents ou la mère?

⁶⁷ *La Main dans la main*, p. 155, 7 novembre 1976.

Le romancier utilise ces éléments ou plutôt les réinvente et les organise selon ses choix techniques en bouleversant le plus souvent la chronologie : *Pedegree*, dans ses grandes lignes, suit l'ordre initial des événements de la naissance à la fin de l'adolescence, alors que *Je me souviens* marie les souvenirs et les impressions actuelles.

Une seconde règle, heureusement à moitié observée est avancée dans *Les trois Crimes de mes amis*, en 1938, alors que Simenon s'interroge sur le destin malheureux de quelques amis d'enfance, dont l'un est matricide :

« On pourrait faire des statistiques, pour savoir si nous avons été plus ou moins bien servis que les autres et si vraiment nous l'avons échappé belle. Mais alors, il faudrait tenir compte de tout, établir des colonnes avec, non seulement les assassinats et les suicides, les meurtriers et les victimes, mais encore les livrets de Caisse d'épargne, les maux d'estomac, les pneumonies et les fausses couches, les grands espoirs et les petites déceptions... Un travail considérable ! Un travail impossible à l'heure qu'il est, puisque, du petit groupe de jadis, nous restons un certain nombre et qu'il y aura encore du déchet... Je pense au dernier qui survivra... »⁶⁸

Simenon se demande avec angoisse et désespère de jamais atteindre la moindre certitude. Pourquoi eux et pas lui sont tombés dans « une répugnante dégringolade », ont « foncé tête baissée vers la déchéance et le crime »⁶⁹ :

« Les trois crimes de mes amis ressemblent à tous les crimes que j'ai racontés. Seulement, par le fait qu'ils sont vrais, que je connais leurs auteurs, il m'est impossible d'écrire :

— Il a tué parce que... Parce que rien ! Parce que tout !

À certains moments, je crois comprendre et il me semble qu'en quelques mots je vais pouvoir... Mais non ! L'instant d'après cette vérité se volatilise [...] Impossible de raconter des vérités avec ordre, avec netteté : elles paraîtront toujours moins vraisemblables qu'un roman. »⁷⁰

Et un peu plus loin

« Dans les romans, tout cela est fort simple et l'auteur véritable Bon Dieu, décide qu'Untel a fait ceci pour telle raison ou pour telle autre. [...] C'est une question épouvantable, car on en arrive à se demander :

— Pourquoi lui et pas moi ?

⁶⁸ 1938, Gallimard, « Folio », pp. 181-182.

⁶⁹ p. 117.

⁷⁰ pp. 12-13.

Ou encore :

— Est-ce que si j'avais été tuberculeux et si ma mère avait divorcé... »⁷¹

Il est vrai que ce livre n'est pas un roman mais un témoignage, une imbrication comparée d'autobiographie et de biographies d'amis et que le hasard des circonstances accidentelles peut faire basculer une existence et lui faire prendre un tournant décisif qui déclenche une rupture définitive avec la vie sociale organisée :

« À quel moment est-il encore temps pour lui d'y rester et d'échapper à son destin? C'est déroutant! Tout à l'heure, que dis-je, il y a un instant encore, en écrivant mon titre, j'étais persuadé que j'allais commencer mon récit comme on commence un roman et que la seule différence consisterait dans la véracité. Or, voilà que je découvre soudain ce qui fait l'artifice du roman, ce qui fait qu'il ne peut jamais être une image de la vie : un roman a un commencement et une fin! »

Et quand Simenon trouve un début bien identique pour lui et ses amis, il ne peut que trembler pour son propre devenir. Si on imagine les alternatives qui l'obsèdent : mourir à 44 ans comme son père, tuer sa mère, veuve remariée et sa maîtresse comme son ami journaliste, finir ivrogne et clochard comme son oncle Léopold, ... ou rencontrer au bon moment le raccommodeur de destinées providentiel, qui efface l'ardoise et rend espoir dans l'avenir. Le plus difficile, c'est encore d'avouer ce type de préoccupations angoissées et leur caractère quasi-superstitieux, quand on reste par ailleurs foncièrement rationaliste et agnostique, doutant de toute vérité reçue contraire à l'expérience.

Quelque chose d'un fantasme originaire d'omniscience et d'un secret désir d'immortalité se cache dans cette tentative de maîtriser les deux bouts de la vie, le commencement et la fin, dont il a semé son œuvre comme le petit Poucet le chemin avec ses cailloux :

« Il y a des moments de plus en plus fréquents depuis ces dernières années où je regrette d'avoir écrit *Pedigree*, *Les trois Crimes de mes amis* et même, peut-être, *Quand j'étais vieux*. En effet, lorsque j'ai écrit *Pedigree*, par exemple, je n'avais pas quarante ans et je parlais de personnages qui, pour la plupart, n'étaient pas arrivés au bout de la courbe de leur vie. Il en est de même pour *Les trois Crimes de mes amis*. »⁷²

⁷¹ p. 114.

⁷² *Vent du Nord, Vent du Sud*, p. 88, dimanche 29 décembre 1974.

Regret d'avoir livré au public des préoccupations intimes impossibles à mettre vraiment au compte d'autrui, comme ce diagnostic du cardiologue de l'automne 1940? Crainte du ridicule ou sentiment d'avoir été envahi par des identifications inconscientes puissantes et de n'avoir eu qu'après coup la lucidité adéquate? L'étalage de préoccupations narcissiques est aussi une faute quand il met en danger son empire... et la position de romancier est une tour de contrôle moins fragile que le témoignage autobiographique...

Quel moucheron a piqué Simenon, ce 11 juin 1941, au début du chapitre XVII de *Je me souviens*? Une chaleur inconfortable, un régime alcoolique plus dopant qu'à l'ordinaire, le souvenir d'une Mlle Pauline inaccessible, qui terminait le chapitre précédent, ou encore le contentieux maternel?

Quatre pages, d'une rhétorique de prétoire, enflées d'un souffle vengeur, constituent une rupture de ton, «une entaille»⁷³ et surprennent le lecteur, comme elle ont dû frapper Gide. Le point de vue choisi est télescopique, presque le point de vue de Sirius, avec le recul du scientifique :

«Quel problème pour l'être qui, ignorant les affaires des hommes se pencherait sur une ville comme l'entomologiste sur la fourmière! [...] Mais si au lieu d'étudier la masse, on limite son observation à un individu, ou à un petit groupe d'individus, quels enseignements en tirera-t-on sur les mœurs et usages des hommes? Voici un spécimen de femelle [...] La jeune femelle devient pubère et désormais passe la plus grande partie des journées dans un vaste enclos où d'autres femelles s'agitent sous la surveillance de quelques mâles. Quand la mère meurt, la jeune s'accouple à son tour. Elle change d'alvéole, ne passe plus ses journées dans l'enclos des vierges.»⁷⁴

Le choix d'un point de vue dépersonnalisé, centré sur la reproduction de l'espèce et le recours à une échelle inter-générationnelle pour évoquer les grandes péripéties de la vie de sa propre mère est pour le moins insolite et suggère pernicieusement les mœurs de la mante religieuse, puisqu'en définitive :

«l'orpheline, à force de patience et de ruse, change une fois de plus d'alvéole. Rue de la Loi, c'est bien plus sa maison que celle de Désiré, puisque c'est elle qui y travaille. [...] Les Simenon sont définitivement vaincus.»

⁷³ Selon la définition de Jean Peytard.

⁷⁴ *Je me souviens*, O.C., tome 17, p. 233.

Les bribes du raisonnement sociologique qui émaillent ce passage ressemblent plus à une incantation lancinante et ne peuvent faire longtemps illusion sur la portée générale du cas, pour valider les lois de l'exogamie, de la mobilité sociale et même de la domination d'un clan sur l'autre :

«*Est-ce une règle chez les hommes?* [...] À son tour, elle met un petit au monde et la voilà qui change de case. *Est-ce la règle?* [...] *Est-ce la règle? Et est-ce la règle* que toutes ces familles se dispersent à nouveau dès que la vieille femelle meurt à son tour?»

L'accumulation de ces interrogations incite le lecteur à formuler de lui-même un verdict, sans tout à fait se rendre compte de la manœuvre qui s'exerce sur lui, à faire comme s'il s'agissait de dérèglements de la conduite, d'anomalies malades, rendant inévitable la compassion pour les victimes de cette tyrannie. Avec Simenon, la loi, sous forme de caution sociologique, est invoquée pour que l'injustice soit dénoncée, mais en gardant prudemment l'arme de la tournure interrogative : celle-ci protège de l'obligation d'affirmer explicitement l'accusation et d'y apporter les preuves nécessaires. Le plaidoyer direct obligerait à assumer des tendances agressives et hostiles qui ne font pas trop bon ménage avec la piété filiale.

Le roman offre une bien meilleure solution pour aborder la différence des générations, puisque le romancier ne se démasque pas et se sert du rideau défensif de l'autonomie prétendue des personnages. Entre la compréhension des autres et l'application à son cas personnel, la différence est de taille : il faut attendre les derniers chapitres pour se débarrasser de toutes les fausses certitudes et commencer à comprendre vraiment. Le chapitre VIII de *Tante Jeanne* servira d'exemple :

«Elle avait tout à coup *l'impression de comprendre*. Ce n'était pas encore très net dans son esprit. Sa pensée procédait par images, et elle n'avait pas eu le temps de mettre de l'ordre dans ses idées.»⁷⁵

La réactualisation de ses opinions sur sa famille et sur elle-même est provoquée par la confrontation avec un étrange personnage :

«Quel âge le notaire Bigeois pouvait-il avoir? [...] Il devait approcher ses quatre-vingt-dix ans, s'il ne les avait pas. Il se tenait très droit et son teint était d'un rose de bébé qui paraissait presque artificiel sous ses cheveux blancs coupés en brosse. [...] Il entra avec le même regard impersonnel, la même attitude que s'il visitait une maison à vendre, se trouva quelques instants à regarder Jeanne avec une curiosité toute professionnelle. On avait l'impression tant

⁷⁵ *Tante Jeanne*, 1950, Presses de la Cité, 1972, p. 186.

c'était flagrant, qu'il le faisait exprès de ne pas être poli...»

(p. 172)

Impossible de lui en faire accroire, il ne se laisse pas influencer, on ne peut rien lui apprendre, il sait tout avant les autres et ne se fie qu'à son propre jugement, infallible. Il repousse d'un haussement d'épaule méprisant les dernières informations qu'on lui soumet, sachant ce qui seul est important :

« Personne, probablement, ne connaissait aussi bien que lui les familles de la région et leurs secrets. Ce n'est pas seulement pour les Martineau qu'il avait connu les parents et les grands-parents, et il savait par cœur l'histoire des moindres familles de la ville.

(p. 174)

[...] Mon rôle n'est ni de l'approuver ni de le désapprouver, et il y a longtemps que je n'attends plus rien des gens. Le connaissant comme je le connaissais, j'ai prévu, quand il m'a quitté samedi, la solution qu'il choisirait. [...] Il garda un silence hautain. [...] Il prit le temps de toussoter, de tirer un mouchoir de sa poche, et dit comme si ces mots avaient un sens que lui seul comprenait :

— J'ai connu son grand-père, j'ai connu son père, j'ai connu ses frères et je l'ai connu. Je connais ses enfants. »

(p. 175)

Il a sa façon à lui de comprendre et de ne pas juger. Son diagnostic est sans appel :

« — Il n'y a pas de drame de famille.

— Bien! fit-elle pincée.

— Il y a des gens qui réussissent et des gens qui ratent. Il y en a qui montent et d'autres qui descendent. [...] Le sujet devait lui plaire, car il n'y avait plus besoin de le presser de parler. Votre grand-père était un homme qui montait... »

(pp. 178-179)

Devant l'adversité, « quand la *dégringolade* a commencé », le frère de Jeanne, qui s'est suicidé par pendaison, n'avait, selon le notaire, que trois solutions :

« — Quelle était la troisième ?

— Accepter son sort. Faire face aux événements et probablement, aller en prison.

— Et les deux autres ?

— Il a choisi une des deux.

[...]

— La dernière solution ?

— J'ai cru qu'il partirait peut-être pour l'étranger avec la femme et l'enfant et qu'il recommencerait à neuf; il lui restait cette possibilité de vie. »

(pp. 185-186)

En quoi consiste le savoir du notaire? À constater les flux et les reflux des patrimoines familiaux sur plusieurs générations; ensuite à juger de la capacité de l'héritier à se montrer à la hauteur de l'héritage, selon qu'il monte

ou qu'il est un raté ; enfin à pronostiquer sans erreur l'issue choisie parmi les trois seules possibles quand l'heure du destin a sonné et que les carottes sont cuites. L'élément dominant reste le poids des générations précédentes, dans la lignée des mâles, en se plaçant d'un point de vue plus intemporel que vraiment historique : il voit les choses de très haut et reste insensible à toute tentative d'influence et de séduction. S'il reste inflexible et sourd à la prière secrète de Jeanne, c'est que celle-ci attend de lui la remise d'un hypothétique testament spirituel légué par son père, à moins qu'il ne s'agisse d'une tardive liquidation de l'Œdipe : elle est contrainte d'en faire le deuil, sans rencontrer la moindre compassion. Bien plus, qu'elle comprenne ou pas n'a pas le moindre intérêt pour lui, comme si l'identification à l'autre n'était pas la meilleure façon de voir clair en soi :

« — Je crois que *je comprends*.

Il fit un geste signifiant que cela n'avait aucune importance à ses yeux que cette grosse revenante lunaire comprît ou ne comprît pas ce qui s'était passé dans l'âme de son frère. » (p. 183)

Les trois issues invoquées — résignation soumise et conformiste, suicide ou meurtre pour sortir de l'impasse, et la troisième, la fuite ou le démarrage d'une nouvelle vie — peuvent aussi passer pour le testament spirituel que Georges Simenon croit avoir reçu de ses parents, cette fameuse destinée tant redoutée, impossible à contrôler pour lui-même et qu'il s'efforçait de collectionner chez les autres.

Connaître son destin implique qu'on soit arrivé au bout du chemin, avec un regard d'outre-tombe. Jeanne admet cette sorte de droit d'aînesse pour comprendre :

« Je pense qu'en fin de compte, j'ai compris le notaire. Il a vécu plus longtemps que moi. » (p. 216)

Faut-il croire que la sagesse tient à l'accomplissement du deuil des êtres chers ou à ce détachement des illusions juvéniles et des passions amoureuses qui fait qu'« on n'attend plus rien des gens » ?

Les deux bouts de la vie, surtout le second, ne cessent de hanter le romancier qui y trouve une limite à son don de clairvoyance :

« On m'accusera sans doute de répéter des vérités premières, mais ne sont-ce pas les seules qui nous hantent ? Au fond, la vie de *l'animal humain* se situe entre deux pôles qui sont deux véritables tragédies, courtes ou longues : la naissance, [...] En garde-t-il conscience au fond de lui-même ? N'en reste-t-il rien au cours des années qui le séparent de la dernière tragédie, celle de la mort, qui peut durer une minute comme elle peut durer des heures, comme elle peut durer des mois ? Entre ces deux pôles, un nombre

d'années plus ou moins grand, que l'être humain peut consacrer à la joie, à la sérénité, à sa coexistence harmonieuse avec la nature, avec un autre être humain, ou encore qu'il peut perdre soit par sa prétention, par orgueil ou simplement par apathie.»⁷⁶

Emprise maternelle et renouvellement.

SI LA HANTISE de la « dernière » tragédie vient troubler si fort l'aspiration à une vie sereine et harmonieuse, c'est qu'elle trouve appui dans l'héritage familial :

« Quelques jours plus tôt, Sophie ne se sentait pas d'attaches, de racines, pour ainsi dire pas de famille, et voilà qu'on l'avait *liée à des tombes*, à des personnages qui la regardaient comme s'ils avaient des droits sur elle, leur mot à dire sur son avenir. [...], elle se débattit dans l'espoir d'échapper à la grand-mère, n'arrivant au contraire qu'à s'enfoncer davantage dans l'univers de la vieille. »⁷⁷

Il n'y a pas que les personnages à éprouver le poids des identifications maternelles. Des correspondances subtiles semblent s'établir entre la façon dont Simenon porte un jugement sur son œuvre de romancier et sa manière d'évoquer son héritage familial. Peut-être est-ce un effet de construction de cet article, mais l'examen des données suivantes permet de se faire une opinion.

Dans une période de dépression, préoccupé par ses vertiges et sentant bien qu'il joue quand même un peu — « n'est-ce pas ridicule à mon âge de jouer les écrivains frustrés » — un dimanche de septembre 1961, Simenon imagine ce que serait pour lui le roman idéal :

« À parler franc, je ne suis pas seulement un écrivain — Je ne suis pas tant un écrivain peut-être - qu'une sorte de vedette. C'est de la vedette que parlent le plus les magazines et les journaux et non du contenu de mes livres. Est-ce cela qui me lasse ? Certainement en partie. Et d'écrire selon un rythme déterminé, *obsédant*, qui est pourtant mon rythme à moi. Ou plutôt, il y a des années que j'aimerais écrire *un long roman sans queue ni tête* ... Je ne le ferai jamais. [...] Je voudrais ... tout et rien ! »⁷⁸

Deux éléments chagrinent le romancier, être prisonnier des règles et risquer de succomber à la routine :

⁷⁶ *Vent du Nord Vent du Sud*, p. 188, jeudi 3 avril 1975.

⁷⁷ *La Vieille*, 1959, Presses de la Cité, 1970, pp. 202-203.

⁷⁸ *Quand j'étais vieux*, p. 385, 23 septembre 1961.

«Au fond, tout au fond, je me demande si la vérité, ce n'est pas que je finis par ne plus croire en mon œuvre. [...] je me dis parfois que si je cessais d'écrire sauf pour moi...

Pour moi! Un mot que j'employais à seize ans quand j'étais jeune reporter. Écrire pour moi, c'est à dire en dehors de *toutes les règles*, de toutes les formes, de toute idée d'édition. Est-ce que j'écrirais réellement? N'en reviendrais-je pas, sans le savoir, sans le vouloir, *au vieux moule* dans lequel, malgré moi, je coule mes œuvres, comme un artisan qui fait indéfiniment le même geste? Pour mon prochain roman, je vais essayer de briser la routine, en n'écrivant qu'à la main sans souci de l'heure [...] C'est un peu comme si j'essayais d'échapper à quelque chose sans savoir au juste à quoi : à *des règles* que je me suis jadis fixées, ou plutôt à des habitudes qui, presque à mon insu sont devenues *des règles* et qui, parfois, me font peur et m'importunent. Eh! puis, zut!» (pp. 386-387)

Une affaire qui le tracasse sérieusement puisque le lendemain, il y revient :

«Pensé à ce fameux roman sans queue ni tête... que je n'écrirai jamais. Malgré moi! Parce que, une fois pour toutes, j'ai choisi une certaine voie, qui m'oblige à aller toujours dans un même sens, sans me permettre de fantaisie. J'ai tort de me révolter de temps en temps, — pas souvent — contre cette discipline. Je ne sais pas où je vais mais *je suis le fil*. Tant pis si les autres s'en lassent, si cela paraît monotone ou facile. J'allais écrire que je n'y suis pour rien. En tout cas, il est trop tard pour changer.» (p. 389, lundi 25)

Suivre le fil, ou couper les fils, c'est bien le choix déjà exposé dans *Le Comptier tiède* de 1923, vieux moule s'il en est, dont la symbolique maternelle n'échappe pas à l'observateur. Doux vient cette obsession des règles, dont il est impossible de se débarrasser, comme si les règles de la composition d'un roman entretenaient de mystérieux rapports avec les incantations — est-ce la règle du chapitre XVII de *Je me souviens* —, un lot d'habitudes que l'on est condamné à reproduire sans le vouloir et sans pouvoir faire autre chose que s'en accommoder. Une mère, qui se demandera longtemps si l'argent que gagne son fils est bien gagné honnêtement et qui refusera sa vie durant d'en faire le moindre usage, n'est pas sans avoir quelque incidence sur le sentiment de la réussite de l'œuvre : le scepticisme déclaré de Simenon sur la durée de son audience et son refus proclamé du statut d'écrivain correspondent à ce mélange d'ambition et de modestie maternelles.

Quand il parle de l'évolution du style de ses romans, on ne peut manquer de faire le rapprochement avec le style de vie conservé par sa mère et avec une allusion à la souffrance d'une incompréhension originelle :

«On m'a beaucoup donné, mais peu de ce que j'attendais. [...]

C'est moi qui ai choisi cette voie-là, parce que j'y croyais. Au fond, j'y crois toujours. Mais cette simplicité, ce dépouillement, cette absence voulue d'originalité, de brio, "d'art" apparent, comment m'attendre à ce que les gens la comprennent ? » (p. 386)

Cette image idéalisée d'un style dépouillé, sans recherche d'effet littéraire apparent, entretient une étrange correspondance avec l'image maternelle. Le rôle traditionnel de la femme en France est celui de la mère de famille, domestique et servante dans sa propre maison, humble mais orgueilleusement humble.

« Je ne pense pas que la femme qui agit de la sorte ait le sentiment d'un esclavage. Je serais plutôt enclin à croire qu'elle a l'orgueil de son rôle, parce qu'elle sait que c'est le rôle principal. [...] Mais ce n'est pas une humilité agressive, ni une humilité subie à contre-cœur. C'est ce que j'appellerais une humilité orgueilleuse. »⁷⁹

L'écriture de Simenon ne manque pas de cette humilité orgueilleuse, de cette apparente subordination discrète et effacée mais qui tient en fait le rôle principal dans les romans.

Un sociologue raté mais quel romancier !

TOUS les livres que Simenon aurait aimé écrire et qu'il n'a pas écrits..., il n'était pas question ici d'en faire l'inventaire systématique; d'autres textes présentant quelque intérêt sociologique ont été laissés de côté, *la Femme en France*, par exemple et surtout des reportages sur l'Europe centrale des années 30.

En suivant quelques fils conducteurs à travers la totalité de la production sous patronyme, la représentation du destin, l'invocation de la règle, la capacité limitée de comprendre, j'ai voulu mettre en évidence un arrière-plan de l'inspiration du romancier qui, peut-être, articule l'œuvre elle-même.

La fiction romanesque, dont Simenon fait un usage restrictif pour simuler au maximum la véracité, lui permet de faire des observations comportementales et de pressentir le jeu des mécanismes inconscients : quand il se laisse emporter par « sa folie », par les forces obscures qu'il sent en lui et qu'il ne maîtrise pas complètement, alors le romancier atteint une vérité romanesque, la fiction rend possible l'accès au sens voilé. Dans une préface à *Pedigree* de 1957, il reprend à son compte la formule : « dans mon

⁷⁹ *La Femme en France*, 1958, Presses de la Cité, repris in *À la découverte de la France*, 1976, U.G.É., pp. 414-415.

roman, tout est vrai sans que rien soit exact». Gérard Mendel a deux fois raison quand il voit en lui un paradoxe :

« un homme qui se connaît très mal. C'est d'autant plus surprenant qu'il est, à mon sens le romancier le plus freudien du XX^e siècle. »⁸⁰

Plus que la crainte des procès, ne serait-ce pas un sentiment relatif de méconnaissance qui lui fait écrire de *Pedigree* :

« il n'en doit pas moins être considéré comme un roman et je ne voudrais même pas qu'on y rattache l'étiquette de roman autobiographique. »⁸¹

Il préférera toute sa vie, courir après l'illusion de son destin et ne pas renoncer à ses mois imaginaires, surtout en créant des personnages comme cette Tante Jeanne qui finit par avouer :

« On fait ce qu'on peut, c'est ce que je dis. On essaie tant bien que mal de se mettre en paix avec soi-même. [...] Il ne s'agit pas des gens. Il s'agit... »⁸²

Il s'agit de trois points de suspension elliptiques où narrateur, auteur et lecteur investissent sur le personnage, par procuration, quelque chose de leur difficulté de vivre. Simenon passera la ligne du roman avec les *Dictées* et les *Mémoires intimes*.

« Était-ce mon destin de tenter de m'expliquer, non en tant que romancier, mais en tant qu'être humain ? Je vais être franc. Au fond, je le crois. [...] je suis condamné à dicter jusqu'au bout, c'est-à-dire à dicter jusqu'à ma mort, même si cela ne doit être considéré par les lecteurs que comme de vains bavardages de vieillard qui se raconte pour se prouver que son existence n'a pas été vaine. »⁸³

Quelques lignes de Françoise Dolto, se confiant au magnétophone de sa fille en 1986, sont peut-être déplacées ici, puisqu'il n'y est pas question de roman mais de son analyse avec Lafforgue :

« J'ai fait mon analyse en n'y comprenant rien. Je disais toujours à mon analyste que je n'y comprenais rien. Je comprenais tout au-delà de mon analyse, de mieux en mieux, mais je ne comprenais pas pourquoi. Et lui m'a dit avec son accent alsacien : "Vous comprenez très bien, vous ne comprenez peut-être pas avec ça (montrant ma tête), mais vous comprenez avec ça (montrant mon cœur)." En tout cas je lui suis reconnaissante de n'avoir rien voulu normaliser en moi. »⁸⁴

⁸⁰ *Lire*, n° 77, janvier 1982, p. 54.

⁸¹ O.C., p. 15.

⁸² *Tante Jeanne*, pp. 216-217.

⁸³ *Vent du Nord, Vent du Sud*, pp. 22-23, lundi 30 décembre 1974.

⁸⁴ F. DOLTO, *Enfances*, Seuil, 1986, p. 119.

Se comprendre est décidément une opération difficile, surtout par le canal d'une communication littéraire où les ruses du narcissisme deviennent très subtiles. Simenon a rêvé d'être un médecin, comme son célèbre mais ignoré cousin germain, il a aussi rêvé d'être un savant pour accéder à une objectivité idéale, épurée de toute identification transférentielle et transcendante à tout désir humain.

Dans un court article de janvier 1979, Rafaël Pividal dénonçait avec justesse deux idées reçues : l'identification au milieu de Maigret et l'objectivité transparente de l'ethnologue.

« Maigret, le gros policier, accomplit, tout comme l'anthropologue, le rêve immobile de l'enfant qui fuit sa famille pour être aimé. Maigret est une négation de l'écrivain, il regarde et renifle au lieu d'écrire. L'ethnologue est aussi une négation de l'écrivain : il veut faire vrai sans fiction, il veut être objectif et neutre. Retrouver papa et maman, sans mythe pour lui et avec mythe pour les autres. »⁸⁵

Simenon a essayé, avec des accents de sincérité, de se faire passer pour un romancier sans imagination, incapable d'inventer un événement ou un trait de comportement qu'il n'ait observés à l'improviste, se limitant à reproduire des observations enregistrées par sa mémoire photographique; les annuaires téléphoniques et les cartes d'état-major auraient été des accessoires indispensables à la gestation romanesque, accréditant la thèse de l'auteur réaliste. D'autres images, le cliché du collectionneur de destinées, la métaphore de l'éponge s'imbibant du milieu ambiant, visent à masquer la subjectivité et la filiation reliant l'auteur à ses personnages. Romancier, Simenon sait arranger subrepticement les faits dont il s'inspire et les mêler à sa réalité intérieure, y dissimuler en la mettant à compte d'autrui, sa dynamique identitaire et sa souffrance originelle, avec une élaboration intense du sentiment de culpabilité et de solitude à la base de toute communication interpersonnelle. Pour le plaisir du lecteur, qui fera la différence entre un mauvais et un bon roman : celui qui donne l'illusion de la vie.

⁸⁵ *Les Nouvelles littéraires*, 25 janvier 1979, p. 20.

Composition : C.I.P.L., Étienne RIGA, T_EX

Achévé d'imprimer le 25 janvier 1992
pour le compte du Centre d'Études Georges Siméon
sur la presse offset d'Étienne RIGA, imprimeur-éditeur,
à La Salle, B-4120 ROTHEUX-RIMIÈRE
Téléphone/télécopie : + 32 4171 58 10

ISSN 0778-0702

D/1991/0480/26

