

T R A C C E S



N° 4, 1992

Travaux du Centre d'Etudes Georges Simenon

Université de Liège

TRACES

4

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

4

Université de Liège
Centre d'Études Georges Simenon
1992

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 600 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

Jean FABRE nous a soudainement quittés cet été, alors qu'il commençait à profiter d'une juste retraite en son cher Aveyron.

Il s'était fait connaître, depuis un Maigret mémorable publié par l'Université de Montpellier, comme un des connaisseurs les plus avertis et les plus fins de Simenon.

Cet homme chaleureux, élégant et disert, était de tous nos colloques et travaux. Il était des nôtres. C'est avec émotion que l'équipe de Traces lui dédie la présente livraison de la revue.



Lausanne, janvier 1968

Table des matières

| | |
|---|-----|
| Jean FABRE, <i>Le propre de la neige</i> | 11 |
| Michel LEMOINE, <i>Quelques particularités toponymiques dans l'œuvre romanesque de Georges Simenon</i> | 21 |
| Marie-Claire DESMETTE, <i>Les aveux de Madame Maigret</i> (extraits d'un roman en préparation) | 47 |
| Paul MERCIER, <i>Simenon et Freud</i> | 59 |
| Daniel LAROCHE, <i>Dédales et significations du regard dans les romans de Simenon</i> | 97 |
| Michel LEMOINE et Christine SWINGS, <i>Inventaire des textes manuscrits de Simenon (suite)</i> | 109 |
| Michel LEMOINE, <i>Simenoniana</i> | 165 |

Jean FABRE

Le propre de la neige

POUR diverses que soient les manières d'aborder Simenon et son œuvre, l'accord tend à se faire sur un point essentiel : le caractère quasi organique, spontané de cette création. L'anti-cogito « je ne pense pas » commun à Simenon et à Maigret écarte à la fois les démarches intellectuelles chères aux prédécesseurs Holmes ou Poirot et les constructions mécaniques, voire mécanistes, des auteurs de romans-problèmes, et l'idée que la série policière des Maigret pourrait être marquée, sous le sceau du mercantilisme, par la production ou même la reproduction de schémas matriciels efficaces, volontairement systématisés. De fait, à les comparer par exemple aux horlogeries bien montées d'Agatha Christie, on constate dans les *Maigret* un certain flou, quelque chose comme ce « tremblement » auquel on reconnaît d'ordinaire la qualité esthétique, par le biais de la polysémie. Plus littéraire d'être moins soumise aux lois de la mécanique qu'à celles de la biologie, l'œuvre s'avère plus vivante, dit-on, plus nécessaire, comme la poussée d'un arbre, l'épanouissement d'une fleur. On reconnaît là le principe post-romantique de la « création naturelle » de l'œuvre d'art. Mais sans vouloir appeler à la rescousse les écrivains de la lucidité, Poe, Mallarmé, James, Valéry ou Robbe-Grillet dont la conception est aux antipodes ; sans trop insister sur le fait que Maigret est bien obligé, quelle que soit la puissance de son intuition, de recourir à une logique assez rigoureuse ; sans trop faire valoir que Simenon lui-même se considère comme un artisan (statut privilégiant le travail modeste au détriment de l'inspiration), on doit marquer d'un bémol ce consensus ; une vision du monde organiciste court tous les risques de caricaturer Simenon. Les choses ne sont pas si simples.

Certes, en gros, on peut adhérer à une conception d'un art simenonien instinctif, mais ce ne saurait être qu'avec les réserves énoncées ci-dessus — sans préjudice d'autres encore qui demanderaient un long exposé — et celle-ci qui paraît capitale. L'inconscient, d'où qu'il parle et de n'importe quelle manière, se structure de façon complexe sans doute, mais assez rigoureuse. Le naturel n'est pas le n'importe quoi. Prenons pour exemple la

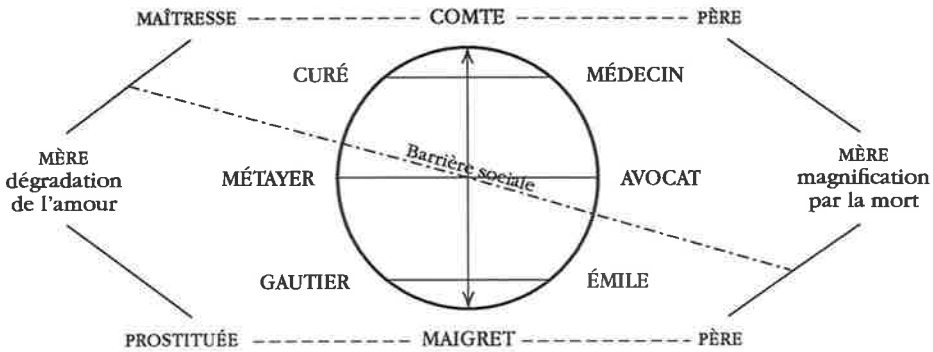
structure familière du cristal de neige. Le propre de la neige est de présenter un ordonnancement impeccable, une parfaite symétrie. Une rationalité souterraine et exigeante (plus exigeante sans doute de demeurer secrète) gouverne cette création, naturelle s'il en est. Une lecture de *L'Affaire Saint-Fiacre* (je me référerai à l'édition de 1964 de Fayard) permettra de légitimer le recours à la métaphore du cristal de neige pour caractériser cette symétrie cachée qui régit en profondeur la maturation de l'organisme romanesque.

On connaît l'argument. À Saint-Fiacre, village natal de Maigret, un crime est commis en sa présence : la vieille châtelaine meurt d'une crise cardiaque causée par un extrait de journal annonçant la mort de son fils Maurice. Maigret enquête et découvre un monde qui a beaucoup évolué depuis son enfance : le domaine a périclité depuis le temps où son père en était le régisseur. Le Comte Maurice dilapide son argent, sa mère a des amants qui la grugent, dont l'un, le secrétaire Métayer, soupçonné, se fait assister par un avocat venu de Bourges. Le régisseur Gautier paraît essayer de « sauver les meubles », son fils Émile travaille à Bourges. Le curé et le médecin complètent la distribution.

La réelle originalité de ce roman est que Maigret, loin de jouer le rôle de meneur de jeu, l'abandonne à Maurice de Saint-Fiacre. Le commissaire assiste moins le maître des lieux, devenu enquêteur et justicier, qu'il n'assiste aux événements, particulièrement lors de l'extraordinaire et quasi Agatha-Christien psychodrame final, qui se déroule autour d'une table. Tous les protagonistes sont là. À la fin d'un repas où la tension devient peu à peu insoutenable, le meurtrier est forcé de se dévoiler : il tire un coup de pistolet sur le Comte, qui feint d'être touché (mais l'arme était bien sûr chargée à blanc). Le Comte malmène le criminel : Émile, fils du régisseur et son complice ; ce dernier rachetait en sous-main les terres vendues par la Comtesse. Surtout Émile était le rival de Métayer sur lequel il voulait faire porter les soupçons. L'affaire n'aura pas de suite judiciaire. Affaire « de famille » en quelque sorte.

C'est au cours de cette séance, dramatique et définitive, que se dessine, dans l'espace lui-même, autour de la table du repas, le système général des personnages, selon le schéma de la page 13.

La première remarque qui s'impose est que cette tablée présente une géométrie variable. En haut de la page 172, il est dit que Jean Métayer est « à un bout de la table ». Ce qui suppose une table rectangulaire ou tout au moins ovale. Or, à la page suivante, au moment où Maigret sent le frôlement d'un pied mystérieux, la table devient « ronde » : chacun pouvant ainsi atteindre le centre, Maigret se trouve dans une perplexité croissante, les petits coups de pied se succédant « à une cadence de plus en plus rapide ».



L'inadvertance textuelle qui transforme en table circulaire une table rectangulaire paraît donc justifiée par cette particularité heuristique : l'incertitude de Maigret. Mais il faut aller plus loin, au-delà de ce vraisemblable narratif : la forme ronde, mieux que le carré (possible avec huit convives) rend compte avec le maximum d'efficacité des rapports multiples entre les personnages.

D'abord l'équateur Métayer-avocat se trouve pour ainsi dire marginalisé. Son rôle sera secondaire, Métayer n'étant qu'un suspect parmi d'autres et l'avocat son double. L'un et l'autre dégradés et inactifs.

L'axe polaire Comte-commissaire, porteur de la justice officielle et de la justice officieuse (le « judiciaire » et le « justicier ») se construit discrètement sous la table, par les coups de pied « occultes » qui se révéleront avoir pour origine Maurice de Saint-Fiacre. Cette complicité constitue le duo maître de maison – policier comme le pivot du drame et du roman.

Cette formation en croix est complétée par un double système de groupements ternaires. Au nord, autour du Comte, le curé et le médecin. Ils sont complices de la supercherie terminale : la fausse mort de Maurice de Saint-Fiacre. Ce sont des familiers, presque la famille. Aux antipodes, Maigret est flanqué du régisseur et de son fils. Le commissaire, hors du territoire où il doit normalement officier, n'a dans ce drame de statut que privé, en tant que natif de Saint-Fiacre et fils de régisseur. Il appartient donc à un triangle subalterne.

Il est notable que ces deux triangles, le haut et le bas, peuvent se compléter et former deux quatuors si l'on y joint le couple marginalisé constitué par le secrétaire Métayer et son avocat. Ou si l'on veut tenir compte de cette marginalité, on dira que chacun d'eux devient — on nous pardonnera la métaphore — la quatrième roue d'un tricycle, comme il y a la cinquième roue du carrosse. Quoi qu'il en soit, une diagonale permet de distinguer d'un côté un quarteron de notables (Comte, médecin, curé, avocat), de l'autre le

quatuor inférieur des serviteurs ou fils de serviteurs. Une remarquable coïncidence onomastique, très signifiante, fait que le secrétaire est doublement accroché à cette constellation d'abord par son métier subalterne, ensuite par son nom. Le secrétaire Métayer ou secrétaire-métayer, le régisseur et les deux fils de régisseur (Émile et Maigret) constituent un groupe symétrique de celui des notables.

Mais revenons aux deux trios. Si nous considérons celui du Nord dans sa dimension fonctionnelle et non point superficiellement sociale, nous constatons qu'il résume et décompose les constituantes normales de Maigret. Enquêteur (le Comte), redresseur de destinées comme confesseur (le curé) et médecin des âmes, Maigret est tout cela et presque consciemment. Ici il délègue ses pouvoirs : l'acte d'allégeance concerne surtout la relation respectueuse au Comte qui concentre en ses mains aristocratiques une puissance justicière que Maigret est ici socialement indigne d'exercer. Les vices mêmes de Maurice lui sont ici vertus ; dilapider, c'est exactement s'opposer à l'âpreté possessive criminelle des deux régisseurs abusifs, les Gautier. Aussi bien Maigret est-il placé en porte-à-faux dans le triangle subalterne parce qu'il ne participe pas de ces valeurs ou plutôt anti-valeurs. L'héritage de son statut ancillaire lui ôte le pouvoir de décision et le marginalise comme témoin plus qu'enquêteur, mais, au plan axiologique, son honnêteté et sa fidélité expliquent sa relative complicité avec le Comte — il n'est pourtant pas au courant du piège final.

Le schéma ne serait pas complet si l'on omettait les absents. La plus importante de ces absences est celle de la Comtesse, la morte, la victime. Dans le roman policier traditionnel, la victime n'est finalement que prétexte. Ici bien sûr on peut broder à l'envi sur la fascination qu'elle a exercée sur le jeune Maigret, comme sur l'amertume et la désillusion qu'il éprouve à voir ce qu'elle est devenue. Mais nous sommes là dans le « mensonge romantique » cher à René Girard. La « vérité romanesque » est liée à des structures plus profondes. Deux combinaisons sollicitent la figure maternelle. La première, positive, se place sous le signe de la mort ; elle relie la vieille Comtesse aux deux pères disparus dont la présence-absence flanque respectivement sur notre schéma Maurice de Saint-Fiacre et Maigret : le vieux Comte et son régisseur, liés comme on le voit dans le roman par la défense du domaine et des mêmes valeurs. Sous le signe de Thanatos ce triangle a valeur axiologique : la récupération du passé, la nostalgie d'une pureté et d'une rigueur perdues prennent les couleurs de l'éthique. De l'autre côté, à l'opposé et moins visible, un triangle totalement féminin se constitue sous le signe de l'absence — ou plutôt de la mise à l'écart — et de l'Éros. Il est notable que cette tablée est exclusivement masculine. Le Comte a

pourtant une maîtresse (Marie Vassilief), mais il lui a donné congé : par sa nationalité comme par son statut social, elle ne saurait être mêlée, non point par simple décence, mais par exigence symbolique, à une affaire de famille dans laquelle les pulsions malsaines, voire sordides, qui ont amené la déchéance de la vieille Comtesse, ne sauraient être représentées. Expulser Marie Vassilief, c'est rendre à la Mère sa pureté perdue. Cette mise à l'écart symbolique et cathartique explique un détail narratif qu'une lecture hâtive pourrait considérer comme un simple effet de réel et dont une attention plus soutenue révèle l'importance : page 148, Maigret est l'objet des avances d'une prostituée. « La femme, peut-être parce qu'il était le plus gros, avait enfin jeté son dévolu sur lui. » « Dévolu » jeté comme un gant, et point relevé. Là, se manifeste moins la chasteté de Maigret qu'une secrète et nécessaire mise à l'écart de la femme comme porteuse de maléfices.

Deux triangles se sont ainsi constitués dont le premier (Comtesse morte — père de Maigret — père de Maurice) est marqué positivement par la nostalgie des valeurs mortes, et le second (Comtesse débauchée — maîtresse chassée par Maurice — prostituée repoussée par Maigret) porte les stigmates négatifs de la répulsion des dégradations érotiques. Éros et Thanatos ne fonctionnent pas ici de façon classique et complémentaire, mais en opposition directe ; l'axe vertical Maigret-Maurice (décidément une génératrice), par l'intermédiaire des pères et des femmes, produit deux formations triangulaires dont le sommet est chaque fois une figure de la mère, avec deux qualifications contraires : du côté de la Mort, la nostalgie d'un passé positif ; du côté de la Vie, la négativité d'une aventure basement érotique. Le refus de cette négativité et la reconnaissance corollaire des valeurs du passé donnent la dimension fondamentale du récit.

Telles sont les symétries sur lesquelles se bâtit une trame romanesque obéissant apparemment aux libertés de l'inspiration et aux hasards de la plume. N'était le risque de dessiner, comme dit Pascal, « de fausses fenêtres pour la symétrie », on pourrait ajouter le couple constitué par le petit enfant de cœur et la « petite fille qui louchait », alias Marie Tatin. On y trouverait sans doute la même dialectique passé/présent marquée de la même opposition de valeurs. Aussi bien restons-en là pour la description de ces structures.

Quelques remarques s'imposent cependant.

- A) La première est que les groupes que nous avons distingués autour de cette table sont préformés, si l'on peut dire, dans le texte, auparavant. Maigret (p. 129) s'interroge : « un camp, deux camps, trois camps ? » Les camps — le mot revient assez souvent ici comme dans nombre de romans simenoniens — se constituent par étapes.

- 1) D'abord *le groupement est duel*. Le Comte et Maigret forment le premier couple, le plus opératoire ; instances de l'enquête, alliance du seigneur et du féal. Deuxième tandem : le curé et le docteur, qui d'ailleurs se rencontrent souvent, sont les auxiliaires institutionnels du pouvoir. Métayer et son double juridique, l'avocat, fournissent le suspect nécessaire au récit policier et la veulerie indispensable à sa coloration morale. Quatrièmement, les Gautier dédoublent l'image du criminel et lui donnent dimension temporelle génétique : trahissant sa fonction sociale de serviteur, le régisseur félon engendre une petite-bourgeoisie urbaine et méprisable (dégradation traduite déjà dans l'ameublement Barbès du régisseur). Dans la même perspective, on peut considérer comme appartenant à une structure binaire les deux quatuors signalés plus haut : celui des « notables » et des « régisseurs ».
- 2) Plus intéressante apparaît la seconde phase, elle aussi dédoublée. On y voit d'abord le couple « équatorial » se constituer et se marginaliser, ce qui permet le groupement, par la suite, des *trios* dégagés ci-dessus : Comte – curé – médecin d'un côté ; de l'autre Maigret – Émile – Gautier père.
- B) Une seconde remarque portera sur le rôle joué par *la séance du Café de Paris* (pp. 142 *sqq.*) où se trouvent réunis presque tous les acteurs du drame comme pour préparer le psychodrame final lors du dîner au Château. Ayant vu la voiture jaune du Comte dans une rue de Moulins, Maigret entre au Café de Paris. Le Comte, sortant de la cabine téléphonique, vient s'asseoir près de lui « naturellement » dit le texte ; le premier couple est constitué. L'arrivée d'un second tandem, Métayer et son avocat, complète la croix maîtresse du système. Émile Gautier entre alors dans le champ de la caméra : il joue dans un coin au billard ; il aperçoit Maigret. « Il salua un peu gêné. Dès lors, il fut tellement absorbé par le jeu qu'il n'eut plus le temps de voir qui que ce fût ». Dira-t-on que selon l'heuristique policière cet embarras est un aveu qui le désigne comme coupable ? Certainement pas, compte tenu de la fréquence des leurres de ce genre. Mais symboliquement cette singularisation spatiale est significative ; Émile se trouve comme en surnombre, hors du coup, présent-absent, son statut étant intermédiaire entre celui des deux couples présents au café et celui des absents : son père dont il est une sorte de double, et le médecin et le curé dont l'absence est moins justiciable de la vraisemblance psychologique que d'une nécessité structurale, leur statut d'auxiliaires dans la scène finale ne leur donnant qu'un rôle secondaire.

Notons en même temps que le récit profite, si l'on peut dire, de la vraisemblance « sociale » pour placer ici la prostituée dont l'importance symbolique a été marquée plus haut.

C) On notera pour finir *l'abondance des chiffres et des nombres* dans le cours du roman, ce qui pose quelques questions. D'abord, s'agit-il d'un phénomène constant chez Simenon, voire dans la série des *Maigret* ? Sinon, qu'est-ce qui motive en tel ou tel texte cette fréquence ? Ensuite et surtout (nous touchons ici à l'épistémologie), quelle explication peut-on en donner ? On peut avancer pour le moins trois de ces explications.

Il s'agirait tout bonnement, en premier lieu, « d'effets de réel », pour parler comme Barthes, normaux et banals pour rendre compte d'une réalité banale et normale. La seconde explication touche à l'ésotérisme : il y a comme des archétypes numériques (répertoriés par exemple dans le bien connu *Dictionnaire des Symboles*). Consciemment parfois, inconsciemment la plupart du temps, l'auteur les écrit ; le spécialiste les décrypte. On peut imaginer qu'un rapprochement entre des données biographiques (dates, heures de naissance par exemple) et les données astrologiques puisse expliquer la présence de tel ou tel nombre dans l'œuvre ou dans un texte particulier d'un écrivain. Une telle hypothèse de travail nous est totalement étrangère et nous préférons de façon moins hasardeuse une troisième proposition.

Dans le récit, le nombre est plus ou moins « motivé ». Chez Agatha Christie, la disparition du sixième ou septième petit nègre intéresse directement la diégèse : motivation maximale. Si un personnage donne un pourboire, le narrateur peut se contenter de dire justement : « il donna un pourboire ». La précision « il laissa dix francs de pourboire » constitue un effet de réel supplémentaire. On remarquera tout de même que cet effet ne saurait être totalement arbitraire ; on ne peut dire par exemple « une pièce de vingt francs » s'il n'en existe pas. La contrainte est beaucoup moins forte et l'effet de réel plus « indiciel » pour parler encore comme Barthes, si, ayant à marquer une grosse somme, j'écris par exemple 200 000 francs. La contrainte du vraisemblable réside essentiellement dans le nombre de zéros. Quant au chiffre initial, qu'il soit 2 ou 3 semble ne pas importer beaucoup dans la logique narrative et au plan sémantique. Or, c'est justement cela qui paraît intéressant : ce faux arbitraire. Au plan du non-conscient, sinon de l'inconscient, l'emploi des chiffres ne paraît pas justiciable de la seule vraisemblance. Ou du moins, plus il paraît arbitraire, indiciel, plus il s'éloigne du fonctionnel et du préformé, plus il apparaît significatif.

L'Affaire Saint-Fiacre nous servira d'exemple démonstratif. Les occurrences du chiffre 2 sont nombreuses (45). Pour un quart au moins, elles

font référence à la présence de deux personnages (le plus souvent Maigret et son interlocuteur) ; d'où « les deux hommes ». Le chiffre est donc, semble-t-il, nettement motivé. On remarquera cependant que lorsqu'une écriture comme celle de Simenon, réputée pour sa sobriété, avance « leurs deux regards » là où « leurs regards » suffisait, ou bien « les deux hommes » là où « eux » ou « ils » auraient amplement fait l'affaire, on est en droit d'interroger le non-conscient, tout comme lorsque l'on trouve au détour d'une phrase « deux cierges », « deux chevaux », « deux linotypes » etc. 2 et pourquoi pas 3 ou 4 ? On rétorquera : pourquoi pas 2 ? En effet, ces « 2 » arbitraires sont en réalité nécessaires. D'autant plus nécessaires en regard de la logique profonde du texte qu'ils sont arbitraires aux yeux du lecteur superficiel et de la vraisemblance.

Un second principe peut être dégagé comme corollaire. Ce nombre, dont la signification va croissant en fonction inverse de la motivation et donc en fonction directe de l'arbitraire, n'est pas isolé. Il ne prend sens que dans son rapport avec les autres nombres et leurs occurrences dans le roman. Ainsi se constitue, dans l'économie particulière de tel ou tel texte, un système qui semble en première analyse autonome. Une comparaison avec un système comparable dans un autre roman fait apparaître des différences notables (accréditant l'idiosyncrasie de chaque texte) et des ressemblances structurales impliquant l'homogénéité des séries (limitées comme les *Fayard* ou plus vastes : les *Maigret*) ou l'œuvre entière (le corpus romanesque simenonien en son entier). S'il y a une constante numérolologique dans l'œuvre de Simenon, il m'est impossible de le dire : un travail immense serait à faire, si tant est que ce modeste aperçu prouve qu'il en vaille la peine, ce qui est loin d'être sûr. Pour en rester à mon expérience très limitée, *L'Affaire Saint-Fiacre* et *Le Pendu de Saint-Pholien* problématisent assez clairement ces propositions.

Sans entrer dans les détails et sans moduler comme il le faudrait l'analyse — sans distinguer les occurrences les plus arbitraires et signifiantes des plus motivées —, on peut *grosso modo* poser le tableau suivant :

| Nombres | <i>L'Affaire Saint-Fiacre</i> | <i>Le Pendu de Saint-Pholien</i> |
|---------|-------------------------------|----------------------------------|
| 2 | 75 | 36 |
| 3 | 50 | 70 |
| 4 | 31 | 18 |
| 5 | 18 | 16 |
| 6 | 6 | 31 |
| 7 | 15 | 5 |
| 8 | 4 | 13 |
| 9 | 3 | 10 |

Le « système Saint-Fiacre » fait apparaître une nette prédominance d'un système binaire doublé par le système quaternaire (2^2), le 3 apparaissant un peu moins; d'autant qu'il n'est que faiblement renforcé par ses multiples 6 et 9. L'abondance des notations d'heures (marquées de contraintes, de ressemblances très fortes qui les rendent peu significatives) enlève presque toute importance symbolique aux occurrences déjà restreintes des chiffres 5, 6, 7, 8 et 9. Ne restent donc en lice que les chiffres 2, 3, 4. Ce n'est pas un hasard, nous semble-t-il, s'ils renvoient à la géométrie décrite ci-dessus dans le système des personnages. Couples, trios, quatuors composent le ballet fait, défait et refait des groupements d'acteurs. Ces chiffres « innocents » reproduisent dans le détail de la phrase la structure fondamentale du texte, un peu comme en mathématiques se décalquent mutuellement la représentation géométrique et sa traduction algébrique ou arithmétique. Cette singularité — sinon autonomie — textuelle mise en évidence par la précédente analyse interne se trouve corroborée par la comparaison avec un autre texte, *Le Pendu de Saint-Pholien*.

Déjà, et c'est sans doute là l'origine de la présente réflexion, j'avais été frappé par un détail curieux : le rôle que joue le chiffre 6 aux endroits stratégiques de ce roman : l'*incipit* et la *cauda*. Dans la gare où s'ouvre l'action, il y a comme par hasard 6 voyageurs. À la dernière page, Maigret fait sa traditionnelle libation finale : 6 imitations d'absinthe. La gratuité des notations les rend, nous le savons, éminemment significatives. De fait le 6, à peu près absent de *L'Affaire Saint-Fiacre*, se trouve ici abondamment représenté (31 fois). Le rapport qui le lie au 3 (70 occurrences) est identique à celui qui liait le 4 au 2 dans *L'Affaire Saint-Fiacre* (31/75). C'est que la structure du système actoriel n'est plus la même. On sait que dans *Le Pendu de Saint-Pholien* comme dans *Les Trois crimes de mes amis* les protagonistes sont un groupe de jeunes Liégeois semblable à celui dont Simenon a fait partie (« la Caque »), ici appelé « Compagnons de l'Apocalypse ». Dans un local sordide ils développaient à travers des élucubrations pseudo-philosophiques une mentalité plus décadente que romantique, et des « éperduments » comme disait Flaubert, frôlant le pathologique. Constitué de sept membres, ce groupe se dissout dès lors que l'un d'entre eux, Willy, est tué stupidement dans une séance particulièrement folle. Les six autres personnages se dispersent. L'un, Klein, se suicide, un autre, Lecoq, se sert du costume taché de sang de Willy pour faire chanter les rescapés. Une première structuration est opérée par le meurtre initial : réduit à un vêtement transporté dans une valise, cet absent encombrant, ce septième homme, explique la mise en veilleuse du chiffre 7 dans le roman (moins d'occurrences, 3 fois moins que dans *L'Affaire Saint-Fiacre* où il est pourtant pratiquement sans importance). Mais

son surgissement, pour être bref, n'en est pas moins significatif; par sa place d'abord, au moment épiphannique où la vérité se fait jour et ensuite par le poids de la révélation : « nous étions sept » dit un personnage, « sept surhommes! sept génies! sept gamins! » au 7 de la rue Pot-au-noir, la bien nommée, le drame le plus sombre et le plus stupide a pour acteurs des êtres immatures que Maigret, en souvenir de Simenon et par fidélité à sa vocation justicière, se gardera de poursuivre.

Le vrai drame est celui des 6 survivants. Deux se suicideront, ce qui porte à trois le nombre des victimes. D'autres triades vont partager le groupe, qui se recoupe partiellement. Dans le groupe de 7 il y a, nous dit le texte (p. 154), 3 rapins, les autres étant étudiants. Mais il est remarquable qu'il n'est pas écrit « les quatre autres ». De même (p. 158), 3 personnages, Klein, Lecoq et Lombard sont désignés comme pauvres. « Les riches » ne sont pas comptés. le texte occulte donc le chiffre 7 non seulement directement, mais indirectement, en se gardant de fournir le chiffre complémentaire, le 4, qui, à partir du 3 permettrait de reconstituer la somme. Cette occultation laisse donc en présence le 3 dominant et son double (à tous les sens du terme), le 6, nombres complémentaires comme l'étaient dans *L'Affaire Saint-Fiacre*, nous l'avons vu, le 2 et le 4 et dans les mêmes proportions (75/31 et 70/31). Six personnages pirandelliens en quête d'équilibre. Telle est la donnée essentielle du roman. Elle se traduit dans le jeu des nombres, au plus secret du texte, dans la banalité du détail masquée par la vraisemblance réaliste. Vérité chiffrée au sens strict du terme.

Bien entendu, il convient de rester conscient que ces hypothèses de travail demeurent fragiles et qu'il faudrait les appuyer sur des études plus serrées et rigoureuses de l'ensemble du corpus. Il se peut dès lors que cette vérification aboutisse à une impasse. Du moins, pour les deux romans ici examinés et spécialement pour *L'Affaire Saint-Fiacre*, il semble que l'hypothèse présente une certaine cohérence et une efficacité non négligeable. C'était là le seul but, modeste et précis, de cet article.

Michel LEMOINE

Quelques particularités toponymiques dans l'œuvre romanesque de Georges Simenon*

à Louis Remacle

«Je ne connais pas Furnes. [...] Furnes n'est pour moi que comme un motif musical»¹.

ON aura reconnu là un extrait de l'avertissement qui précède un des romans les plus célèbres de Simenon, *Le Bourgmestre de Furnes*, écrit en 1938. La lecture de cet avertissement a pu laisser croire que l'écrivain pouvait créer de toutes pièces les lieux où il situe l'action de ses romans. Or, en déclarant qu'il ne connaît pas Furnes, Simenon commet un pieux mensonge. En effet, un de ses reportages intitulé *Sa Majesté la Douane*, publié dans l'hebdomadaire *Voilà* du 1^{er} au 28 janvier 1933, montre qu'il a parcouru la région de Furnes. Si le nom de la ville n'y est pas cité, la deuxième partie du reportage, parue dans le numéro du 7 janvier 1933 sous le titre *Front de Flandres, secteur Dunkerque*, mentionne les localités voisines de La Panne, Ghyvelde ou Hondshoote. En outre, quelque quarante ans plus tard, revenant sur cette question, Simenon déclare ce qui suit :

* Le présent article remanie quelque peu le texte d'une communication présentée à Genève le 14 mai 1988 lors du symposium consacré à Simenon dans le cadre du Salon International du Livre et de la presse.

¹ G. SIMENON, *Le Bourgmestre de Furnes*, in *Œuvres complètes*, Lausanne, Rencontre, 1968, t. 12, p. 350.

« C'est faux. Mais, comme le principal personnage est le bourgmestre de la ville, j'aurais risqué un procès, sinon plusieurs. J'en ai eu l'expérience avec *Pedigree* et avec *Le Coup de Lune*.

Je connais très bien Furnes, au contraire, et je l'avais vivant dans ma mémoire lorsque j'ai écrit ce roman »².

Point n'était besoin de cette rectification, certes, pour que le lecteur le moins averti ressentît la fausseté de l'avertissement : « Dès les premières pages, Furnes surgit, nous sommes à Furnes »³. Simenon précise d'ailleurs : « Je n'ai jamais écrit sur des lieux que je ne connaissais pas »⁴. Ceci rejoint le sens d'autres déclarations de l'auteur concernant ses personnages ou le cadre dans lequel ceux-ci évoluent. En voici une qui a *Pedigree* pour objet :

« Pas une fois, je n'ai pris un personnage tel qu'il était dans la réalité pour le mêler à une action romanesque vraie ou fictive.

Je ne crée pas non plus de toutes pièces, ce dont je serais bien incapable. Chaque personnage, le plus souvent, est un composé d'un nombre plus ou moins grand d'êtres réels, empruntant tel trait à celui-ci, tel autre à celui-là, pour recevoir en fin de compte le coup de pouce de l'auteur. [...]

C'est pourquoi je répète que "Pedigree" est un roman, donc une œuvre d'imagination. Reflet du Liège tel que je l'ai vu avec mes yeux d'enfant, soit, mais reflet reconstitué, recomposé »⁵.

Cette dernière remarque me paraît propre à établir les limites du réalisme « à la Simenon », illusion réaliste plutôt que réalisme *stricto sensu*, comme l'a montré Jean-Marie Klinkenberg⁶. C'est précisément dans le cadre

² G. SIMENON, *Des Traces de pas*, Paris, Presses de la Cité, 1975, p. 227. Cette rectification n'a pas empêché certains commentateurs de tomber dans le piège tendu par Simenon dès l'ouverture du roman. Ainsi, Jean-Claude Pirotte s'écrit en 1983 : « Enfin un écrivain qui proclame son ignorance des choses qu'il écrit » (« Je ne connais pas Furnes », préface à G. Simenon. *Le Bourgmestre de Furnes*, Bruxelles, Labor, « Espace Nord », 1, 1983, p. 7). Ainsi encore, Michel Décaudin, qui souligne en 1986 que l'avertissement de Simenon « peut être pris au mot [...] ». La façon même dont sont menées les descriptions le confirme » (« Topographie et imaginaire chez Simenon. Notes pour une enquête », *La Licorne*, Publication de la Faculté des Lettres et des Langues de l'Université de Poitiers, 1986/12, p. 38).

³ J.-Cl. PIROTTE, *art. cit.*, p. 7.

⁴ G. SIMENON, *Des Traces de pas*, *op. cit.*, p. 227.

⁵ G. SIMENON, lettre à la *Gazette de Liège* datée de Tucson, le 23 juin 1949, et publiée dans la *Gazette de Liège* le 5 juillet 1949.

⁶ J.-M. KLINKENBERG, « Réalités d'un discours sur le réel », in *Lire Simenon. Réalité/Fiction/Écriture*, Bruxelles, Labor, 1980, pp. 117-138. Outre Jean-Marie Klinkenberg et Michel Décaudin, la question du réalisme spatial chez Simenon a intéressé Maurice DUBOURG, « Géographie de Simenon », in *Simenon* (sous la direction de F. Lacassin et G. Sigaux), Paris, Plon, 1973, pp. 139-156. On nous permettra de mentionner aussi notre *Liège dans l'œuvre de Simenon*, Liège, Faculté Ouverte, 1989, et divers articles que nous avons consacrés au sujet : « Les

de cette question du réalisme simenonien que s'inscrivent les remarques toponymiques de cet article.

*

* *

SIMENON situe le plus souvent dans des lieux bien connus l'action de ses romans et de ses nouvelles : *La Danseuse du Gai-Moulin* a Liège pour cadre spatial, *Le Voyageur de la Toussaint* se déroule essentiellement à La Rochelle, *Le Confessionnal*, à Cannes et à Nice. Paris sert de décor à des dizaines de romans... Certaines œuvres de fiction sont pourtant localisées dans des endroits plus obscurs, des villages, sinon des lieux-dits, qui peuvent être trouvés sur des cartes assez détaillées; de même, il arrive que de tels lieux soient simplement cités à titre de référence. Parmi ces toponymes, nous citerons par exemple, en France, Aigny, dans le département de la Marne (*Le Charretier de la « Providence »*), Buges, dans le Loiret (*L'Écluse N° 14*), Cézy, dans l'Yonne (*La Sonnette d'alarme*), Les Essarts, en Vendée (*Le Riche Homme*), La Genevraye, en Seine-et-Marne (*L'Écluse N° 14*), Hallencourt, dans la Somme (*L'Outlaw*), Lafrancheville, dans les Ardennes (*Le Train*), la forêt ardennaise de Manise (*Le Train*), Nandy, en Seine-et-Marne (*La Tête d'un homme*), Offranville, en Seine-Maritime (*Les Rescapés du « Télémaque »*), Pogny, dans la Marne (*Le Charretier de la « Providence »*), Raucourt, dans les Ardennes (*Le Train*), Sarry, dans la Marne (*Le Charretier de la « Providence »*), Tancrou, en Seine-et-Marne (*Il y a encore des noisetiers*), l'écluse de l'Uf, dans les Ardennes (*Le Train*), Vésigneul, dans la Marne (*Le Charretier de la « Providence »*) ou Walde, dans le Pas-de-Calais (*Les Pitard*); aux États-Unis, Alinda, dans l'État de Pennsylvanie (*Les Frères Rico*), Copake, dans l'État de New York (*La Main*), Great Barrington, dans le Massachusetts (*La Main*), Hortonville, dans l'État de New York (*L'Horloger d'Everton*), Millerton, dans l'État de New York (*La Main*), Oldbridge, dans le New Jersey (*La Boule noire*), Sharon, dans le Connecticut (*La Mort de*

villes charentaises et vendéennes dans l'œuvre romanesque de Georges Simenon», in *Cabiers Simenon*, n° 2, *Les lieux de la mémoire*, Bruxelles, Les Amis de Georges Simenon, 1988, pp. 23-64; « Simenon et l'Italie », *La Deriva delle francofonie : les avatars d'un regard. L'Italie vue à travers les écrivains belges de langue française*, « Bussola », n° 4, Bologne, Cooperativa Universitaria Editrice Bologna, 1988, pp. 103-139; « Errances parmi les romans populaires de Georges Simenon », in *Simenon Travelling*, Grenoble, 11^e Festival international du roman et du film noirs, 1989, pp. 265-274; « Traces autobiographiques d'origine liégeoise dans l'œuvre romanesque de Georges Simenon », in *Cabiers Simenon*, n° 3, *Des doubles et des miroirs*, Bruxelles, Les Amis de Georges Simenon, 1989, pp. 99-159.

Belle) ou Torrington, dans le Connecticut (*La Mort de Belle* et *La Main*); en Suisse, on pourrait citer Senarclens (*Maigret et le voleur paresseux*); en Lituanie, Strezv (*Le Mystère du Grand-Saint-Georges*). Un cas particulier est constitué, dans *Le Passage de la ligne*, par la succession d'une série de gares de la banlieue londonienne que voit défiler le héros, au départ de Tottenham Corner : Tadworth, Kingswood, Chipstead, Purley Oaks, South Croydon, Norwood Junction, trajet que l'on retrouve, accompagné d'un horaire, dans les notes préparatoires du romancier. On ne manquera pas de signaler, parmi ces toponymes, deux lieux-dits proches de Nieul-sur-Mer et de Marsilly : La Prée aux Bœufs (orthographié La Pré-aux-Bœufs), qui constitue le cadre spatial du début du *Haut Mal*⁷, et Le Coup-de-Vague, qui a donné son titre à un roman et est irrévérencieusement, mais humoristiquement, transformé en Queue-de-Vache dans une nouvelle (*Les Demoiselles de Queue-de-Vache*) dont le roman développe la matière.

Pourtant, Simenon peut aussi inventer des noms de lieux qui paraissent plus vrais que nature. Nous citerons dans cette catégorie, et en nous limitant à la France, Écoin, à cinq kilomètres au nord de Nevers (*Une Femme à crié*), Les Églandes, dans l'Oise (*Maigret et l'indicateur*), Le Farlet, dans le Var, près du Pradet, qui existe réellement (*Cour d'assises*), Jamilly, dans le centre de la France (*Le Destin des Malou*), Marillac, dans le Cantal (*Maigret aux assises*), Mesnil-le-Mont, en Bourgogne (*Maigret à Vichy*), Origny, près de Melun (*Les Anneaux de Bicêtre*), Rancourt, près de Villejuif (*Le Déménagement*), Saint-André-du-Lavion, dans les Vosges (*Maigret à Vichy*), Saint-Justin-du-Loup, bourgade de l'ouest de la France qui offre certaines ressemblances avec Saint-Mesmin⁸ (*La Chambre bleue*), Saint-Martin-des-Champs, situé dans *Le Grand Bob* à six kilomètres de Nevers, et Saint-Martin-des-Prés, situé dans *Maigret et la Grande Perche* près de Nevers, lesquels Saint-Martin pourraient bien transposer Saint-Martin-d'Heuille, localité située dans la réalité à dix kilomètres de Nevers.

Il arrive aussi à Simenon de taire le nom de la ville ou du village qui constitue le cadre spatial de tel roman ou de telle nouvelle. Il nous suffira de citer comme exemples *Faubourg*, *Chez Krull*, *Il pleut, bergère...*, *Le Destin des Malou*, *Un Nouveau dans la ville*, *Les Témoins*, *Les Complices* ou *Les Autres*.

Nous voudrions examiner ici le cas de quelques ouvrages — et nous insistons sur le terme « quelques », car cet examen sera très éloigné de

⁷ Le même lieu-dit est situé près de Bayeux dans *La Marie du Port*.

⁸ La localité fictive et la localité réelle comptent notamment toutes deux 1 600 habitants.

l'exhaustivité — dont certains noms de lieux sont inventés ou manquants. Nous tenterons parfois de montrer comment Simenon s'est inspiré de lieux qu'il a connus pour peindre ces endroits, mais nous éviterons toute tentative d'élucidation concernant les raisons pour lesquelles le romancier a délibérément choisi de transformer ou de taire le nom de telles localités.

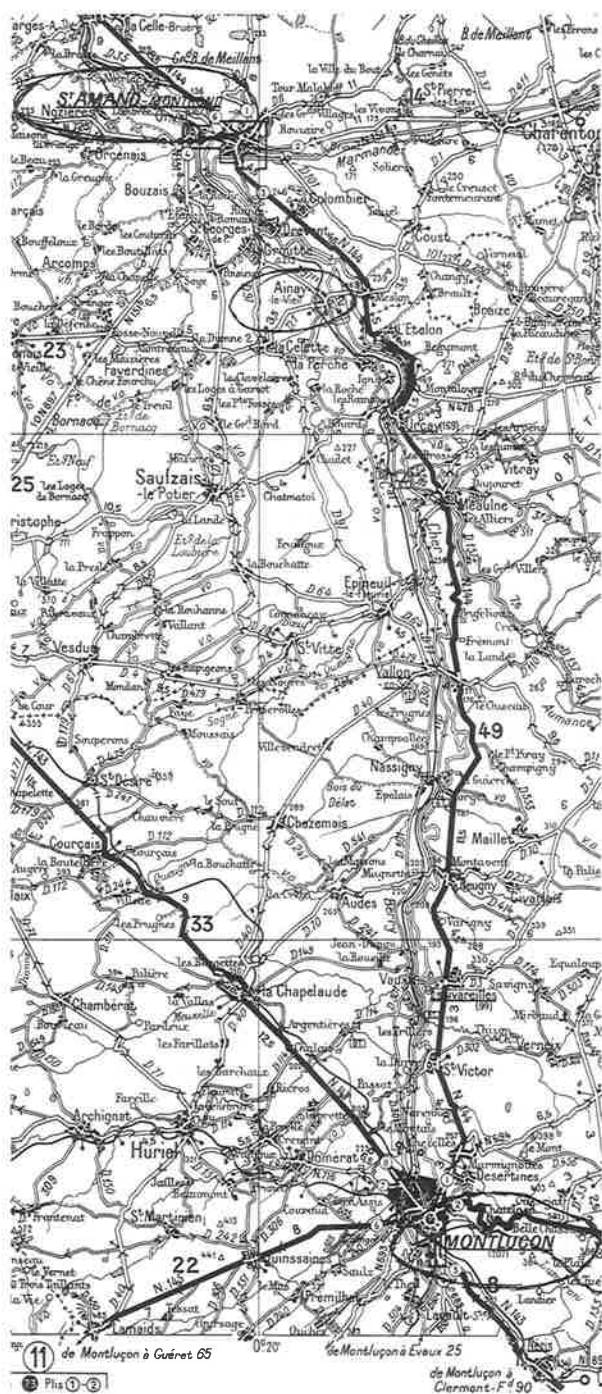
*

* *

L'ACTION de *La Veuve Couderc*, roman écrit en 1940, se déroule principalement au Gué-de-Saulnois, lieu-dit situé entre Saint-Amand-Mont-Rond et Montluçon, quelque part le long du canal du Berry que Simenon a eu l'occasion d'emprunter lors de son tour de France par les rivières et les canaux en 1928. On notera cependant que ce lieu de la vallée du Cher n'est cité qu'une fois dans le roman⁹ et qu'il est particulièrement difficile de déterminer avec exactitude quelle localité il transpose. En effet, la description que le roman donne de l'endroit peut correspondre à plusieurs villages bordant ce tronçon du canal, bien que Le Gué-de-Saulnois soit situé plus près de Saint-Amand que de Montluçon. On peut évidemment penser à une transposition de Drevant, qui répond à cette condition et qui est cité deux fois dans *La Porte* et une fois dans *Maigret et le tueur*, mais Drevant est aussi mentionné une fois dans *La Veuve Couderc*, de sorte que nous nous trouvons dans une impasse si nous voulons déterminer à quel endroit précis correspond ce Gué-de-Saulnois.

Deux romans populaires de Simenon localisent très partiellement leur action, eux aussi, dans des hameaux de cette partie de la vallée du Cher située entre Saint-Amand-Mont-Rond et Montluçon que le romancier venait de découvrir au moment où il les a écrits. Il n'est pas sans intérêt de remarquer que les noms de ces hameaux — où se trouve dans les deux cas un château — ne correspondent pas non plus à des toponymes réels. Dans *L'Inconnue* (1930), Christian Brulls situe La Motte-Ravignan près de Saint-Amand et à deux kilomètres au moins de la route qui conduit de cette ville à Montluçon. *L'Homme qui tremble* (1930), de Georges Sim, localise plus précisément Les Trailles à onze kilomètres de Saint-Amand. Or, la combinaison des distances citées dans les deux romans laisse apparaître qu'il existe une localité répondant à ces critères topographiques : le village d'Ainay-le-Vieil,

⁹ G. SIMENON, *La Veuve Couderc*, in *Œuvres complètes*, Lausanne, Rencontre, 1968, t. 14, p. 548.



*La Veuve Couderc
L'Inconnue
L'Homme qui tremble*

Le canal du Berry entre
Saint-Amand-Mont-Rond
et Montluçon

Carte routière Michelin n° 69

0 10 km

qui s'enorgueillit d'un imposant château d'origine médiévale, se situe en effet très exactement à deux kilomètres de la route menant de Montluçon à Saint-Amand et à onze kilomètres de cette dernière cité. Toutefois, si nous pensons qu'Ainay-le-Vieil a vraisemblablement pu inspirer La Motte-Ravignan et Les Trailles malgré la présence d'autres châteaux qui agrémentent ce tronçon de la vallée du Cher, il n'en va pas de même pour Le Gué-de-Saulnois de *La Veuve Couderc*, localisé avec moins d'exactitude par rapport à Saint-Amand et situé à six cents mètres seulement¹⁰ de la route unissant la capitale du Saint-Amandois à la sous-préfecture bourbonnaise.

*

* *

LA MÊME impasse attend celui qui voudrait percer les secrets toponymiques de *La Vérité sur Bébé Donge*, roman rédigé en 1940. Les Donge habitent à Ornaie, dans une propriété baptisée La Châtaigneraie, non loin d'une ville non nommée du département de l'Aube. Curieuse exception dans l'œuvre de Simenon : *La Vérité sur Bébé Donge* est le seul roman qui mentionne ce département éloigné des lieux simenoniens connus. Si l'on veut bien admettre que Simenon ne crée pas ses lieux de toutes pièces, ceux de cet ouvrage constituent à coup sûr une énigme, bien que la ville non nommée offre une certaine ressemblance avec Fontenay-le-Comte et qu'une localité voisine appelée Maufrand puisse faire penser de loin à Vouvant, par phonétique interposée, La Châtaigneraie éveillant d'autres échos vendéens.

*

* *

NOUS retrouvons le monde des canaux dans *Le Baron de l'écluse*, nouvelle écrite en 1940 et popularisée par un film de Jean Delannoy (1959) où Jean Gabin prêtait ses traits à Jo Dossin, dit le Baron. Simenon situe l'action de cette nouvelle à proximité de l'écluse n° 68 du canal de la Marne à la Saône — qu'il connaît pour l'avoir parcouru en 1928 à bord du « Ginette » —, à deux kilomètres d'un village qu'il nomme Bissancourt, entre Châlons-sur-Marne et Vitry-le-François¹¹. Or, dans la réalité, l'écluse

¹⁰ *Id.*, p. 460.

¹¹ Si l'on veut à tout prix retrouver la réalité sous la fiction, on se heurte ici à une impossibilité résultant d'une confusion de dénominations : entre Châlons-sur-Marne et Vitry-le-François, le canal est appelé canal latéral à la Marne ; c'est seulement entre Vitry-le-François et la Saône qu'il s'appelle canal de la Marne à la Saône.

n° 68 du canal de la Marne à la Saône est celle d'Écriennes, située huit kilomètres au-delà de Vitry-le-François en venant de Châlons-sur-Marne; de là, nul Bissancourt ne s'aperçoit à l'horizon malgré la présence de plusieurs toponymes en *-court* à proximité. Nous devons cependant signaler qu'à huit kilomètres de Vitry-le-François aussi, l'écluse de Brusson, sur un autre canal, celui de la Marne au Rhin, porte le même n° 68 et est située à deux kilomètres de ... Plichancourt. Pour être complet, il faut remarquer qu'un café dénommé Le Cheval Blanc a existé à proximité de l'écluse n° 68 d'Écriennes, ce qui offre une similitude avec la nouvelle qui nous occupe.

On connaît les circonstances autobiographiques qui ont donné naissance à la situation servant de point de départ à la nouvelle. En effet, tout comme le Baron est obligé de s'arrêter longuement auprès de l'écluse n° 68 faute d'un mandat qui tarde à lui parvenir, Simenon a dû lui aussi s'imposer une halte forcée pour le même motif en 1928 lors de sa découverte de la France des rivières et canaux. Écoutons plutôt le romancier raconter lui-même cette aventure dans une interview peu connue¹² donnée en 1938 à Ghislaine Marsien :

« Nous rentrions d'un tour de France par canaux et rivières, nous nous arrêtrâmes à Ozouer-sur-Trézée (*sic*), non loin de Briare, près du canal du Berry. C'est probablement un endroit délicieux, mais je n'y suis jamais retourné et, dans mon souvenir, il demeure ce qu'on peut imaginer de plus sinistre. Car c'est là que j'ai appris ce que c'est de se trouver sans un franc, sans un sou, sans un centime. Deux éditeurs de journaux¹³ devaient m'envoyer des mandats poste restante, et quand nous arrivâmes à Ozouer (*sic*) ... les mandats n'étaient pas arrivés et il nous restait six francs ...

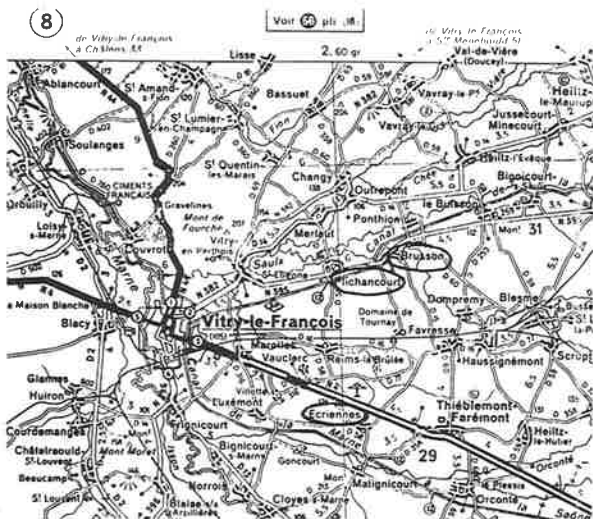
Six francs et un énorme panier de tomates que nous avions embarqué à l'escale précédente. Les six francs se transformèrent en lettres, en télégrammes, en tabac et en pommes de terre. Ma femme, la cuisinière, et moi, l'énorme chien danois, Olaf, vécûmes de soupe aux tomates dans laquelle, dès le second jour, il n'y avait plus de pommes de terre... Cela dura cinq jours et puis il n'y eut plus de tomates. Rien que de l'eau de la rivière. Pour trois personnes et un chien, c'était insuffisant : il fallait aviser car les mandats n'arrivaient pas ...

Je pris sous le bras ma machine à écrire et je m'en fus à l'hôtel du village où je pris une chambre : « Il m'est impossible de travailler convenablement à bord », dis-je. Et nous prîmes enfin

¹² Nous devons ce texte à l'amicale obligeance de Claude Menguy que nous remercions de son amabilité.

¹³ Dans une autre déclaration plus tardive, Simenon affirme que « le mandat » lui était dû par son « éditeur de romans populaires » : voir « La France souriante », *L'Humanité*, 4 juillet 1977.

Le Baron de l'écluse

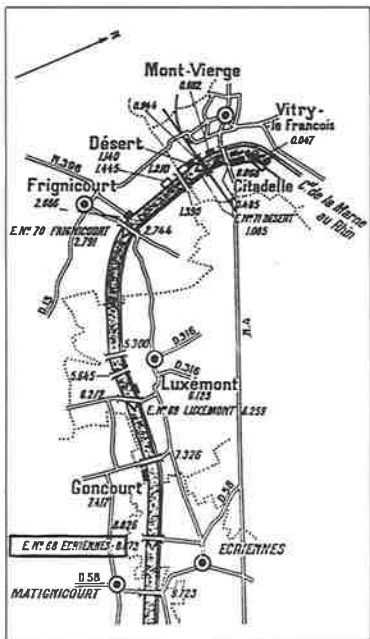


Les écluses n° 68 du canal de la Marne à la Saône et du canal de la Marne au Rhin

Carte routière Michelin n° 61

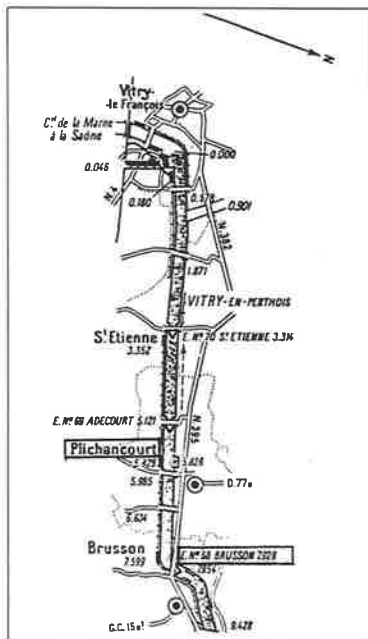
0 10 km

Marne à la Saône



0 5 km

Marne au Rhin



Plans schématiques des canaux de la région de Vitry-le-François. Ministère des Transports; service de la navigation de la Seine.

de vrais repas à l'hôtel. Ma machine à écrire était notre gage, le jour. La nuit, notre cuisinière-femme de chambre logeait à l'hôtel, enchantée d'ailleurs d'avoir un lit et un toit au lieu de la tente, et elle renforçait notre gage...

Cela dura une semaine. Et puis ce fut le premier du mois, le jour où le caissier se réveille : un mandat parvint enfin, le plus petit naturellement, cent cinquante francs. Notre premier soin fut d'acheter du tabac, puis d'écrire des lettres et d'envoyer des télégrammes, et des amis nous dépannèrent aussitôt. Le second mandat n'arriva jamais, je n'en touchai le montant qu'à notre retour à Paris. L'hôtel réglé, nous quittâmes Ozouer (*sic*) sans désir de retour»¹⁴.

Que Simenon ait laissé Boule en gage, quoi de plus normal? Mais sa machine à écrire : quelle inconscience!... Trêve de plaisanterie. Pour en revenir au sujet qui nous occupe, on aura remarqué qu'Ouzouer-sur-Trézée, village traversé par le canal de Briare, dans l'est du département du Loiret, a bien peu de rapports géographiques avec les écluses du département de la Marne que nous mentionnons ci-dessus. Certes, mais on nous permettra un dernier rapprochement assez curieux pour qu'il écarte l'hypothèse d'une coïncidence pure et simple. Lorsque, dans *Maigret et le corps sans tête*, roman écrit en 1955, Simenon situe entre Gien et Montargis le village où est née l'héroïne, il l'appelle ... Boissancourt, nom tout aussi inventé que le Bissancourt du *Baron de l'écluse*. Or, nous sommes là aussi dans la partie orientale du département du Loiret, bien près sans doute d'Ouzouer-sur-Trézée. Curieuse permanence onomastique dans l'esprit du romancier, car on nous accordera qu'entre Bissancourt et Boissancourt, la différence orthographique et phonétique est minime.

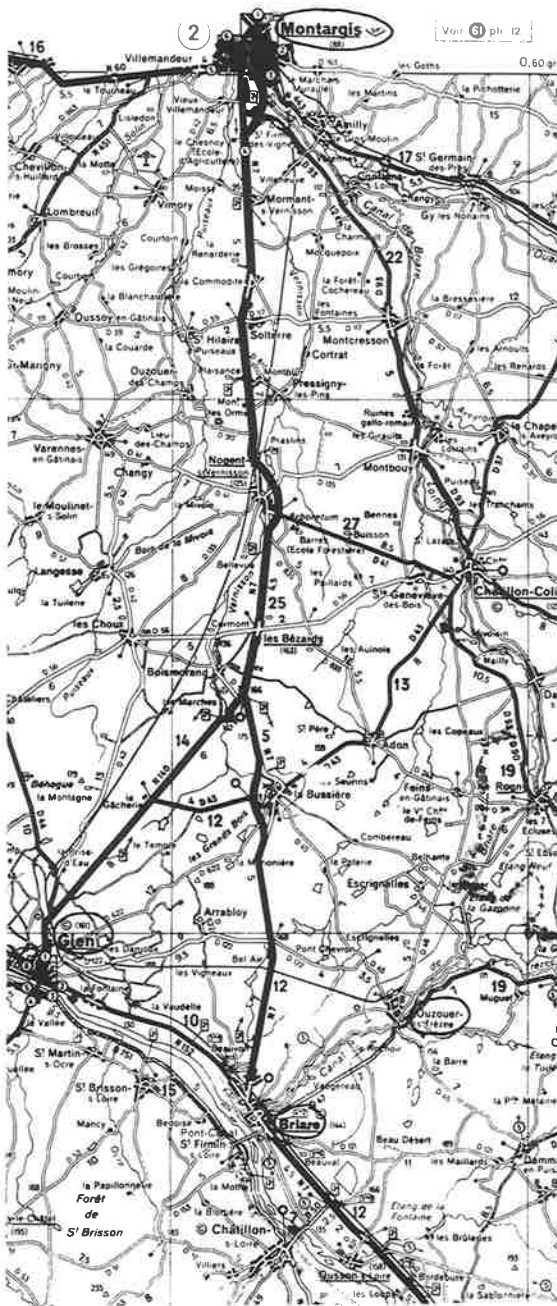
*

* *

Le Rapport du gendarme, dont le premier titre envisagé fut *Le Mystère du Gros-Noyer*, est un roman rédigé en 1941, lorsque Simenon habitait à Fontenay-le-Comte. Le cadre spatial de cet ouvrage est constitué principalement par une ferme, dite ferme du Gros-Noyer, située un peu à l'écart d'un village nommé Sainte-Odile, entre Fontenay-le-Comte et Maillezaïs. Alors que les nombreux villages ou hameaux vendéens cités dans *Le Rapport du gendarme* existent réellement, qu'il s'agisse de Damvix, de Velluire, de

¹⁴ « Mon pire coup dur », *Votre Bonheur*, n° 3, 27 février 1938, p. 13.

*Le Baron de l'écluse
Maigret et le corps sans tête*



Le canal de Briare entre
Montargis et Briare

Carte routière Michelin n° 65

0 10 km

Le Rapport du gendarme

Essai d'identification de Sainte-Odile et de la ferme du Gros-Noyer



Institut Géographique National, carte touristique n° 39

Fontaines, de Montreuil, du Pont-aux-Chèvres, de La Grange ou du marais de Langlée — dit aussi marais de l'Anglée — (orthographié Lenglé par Simenon), les cartes les plus détaillées ne nous montrent aucun Sainte-Odile entre Fontenay-le-Comte et Maillezais. En examinant de plus près la toponymie locale, on constate l'existence de deux villages entre ces deux villes : Saint-Pierre-le-Vieux et Souil. Saint pour saint — si l'on ose dire, s'agissant de toponymie —, Simenon aurait-il transformé Saint-Pierre-le-Vieux en Sainte-Odile ? C'est peu probable, étant donné que Saint-Pierre-le-Vieux est cité par ailleurs dans le roman et que nulle ferme correspondant à celle qui est décrite dans l'œuvre ne se situe à proximité du village. Reste Souil, toponyme dont le début et la fin ont l'avantage phonétique de reproduire

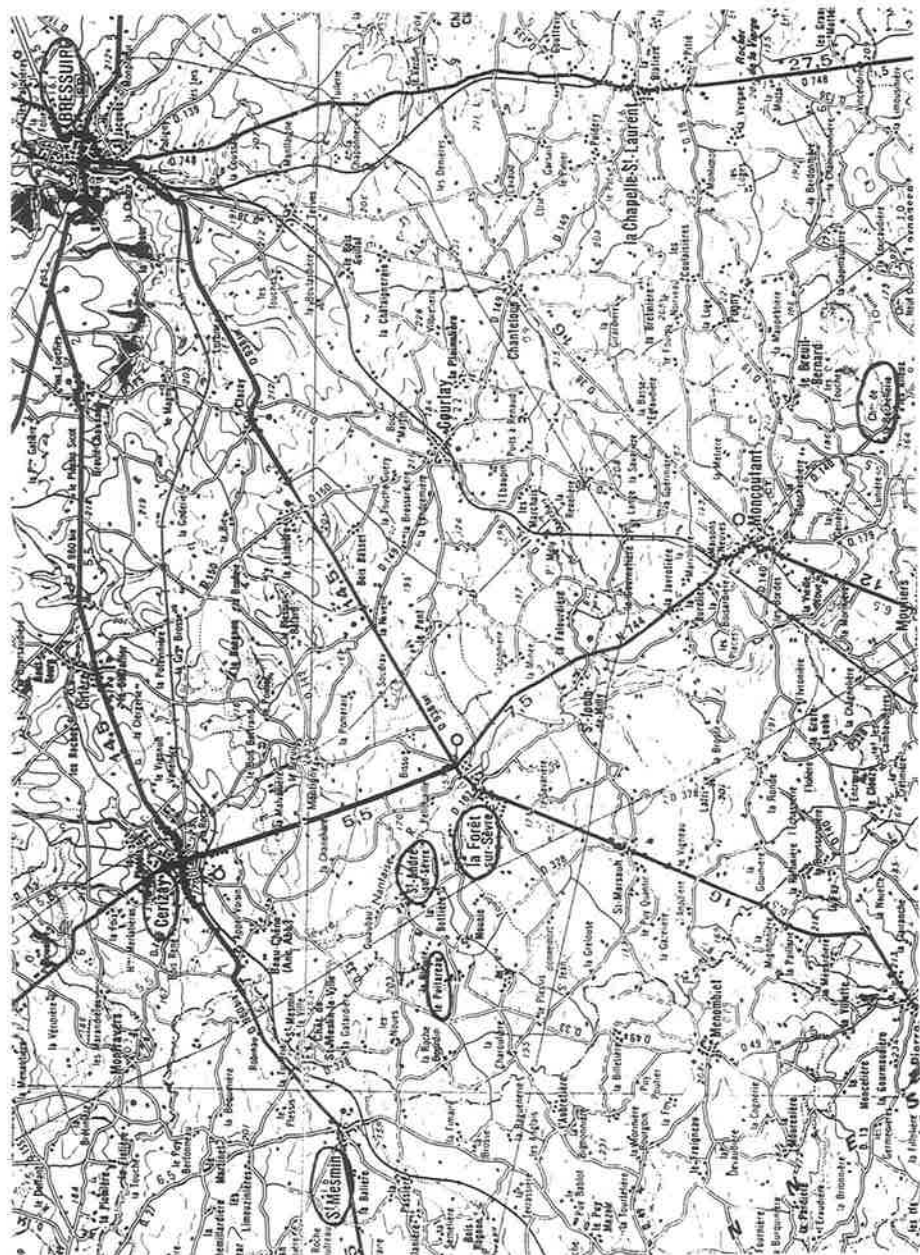
le début et la fin de Sainte-Odile; en outre, non loin de Souil, le long de la route qui mène à Fontenay-le-Comte, on peut découvrir, isolée, une ferme dont l'entrée s'orne d'un splendide ... châtaignier. La présence d'un noyer eût davantage comblé l'attente de l'enquêteur, réconforté pourtant dans sa recherche par un lieu-dit le Gros Noyer proche de Fontenay-le-Comte et mentionné d'ailleurs dans *Maigret a peur*.

*

* *

Le Cercle des Mahé est le dernier roman écrit par Simenon en Vendée, en 1945. Son action se déroule essentiellement dans deux endroits bien distincts : l'île de Porquerolles, où le héros passe ses vacances, et Saint-Hilaire, la bourgade où il habite, à quinze kilomètres de Bressuire et à proximité de la Sèvre-Nantaise. Aucun Saint-Hilaire ne correspondant réellement à ces caractéristiques, nous entrons dans le domaine conjectural. Les deux localités les plus susceptibles de répondre géographiquement aux conditions d'emplacement de Saint-Hilaire se trouvent dans le département des Deux-Sèvres. Il s'agit de la Forêt-sur-Sèvre et Cerizay, cette dernière ville étant située à trois kilomètres de la Sèvre-Nantaise et étant en outre mentionnée dans *Le Train*. Cependant, Saint-Hilaire pourrait aussi représenter Saint-Mesmin, où Simenon habitait lorsqu'il a rédigé *Le Cercle des Mahé*, cette localité se trouvant à trois kilomètres de la Sèvre-Nantaise, comme Cerizay, mais à vingt kilomètres de Bressuire et dans le département de la Vendée. Cette solution paraît d'autant plus séduisante que le roman est dédié à la première épouse de Simenon, Régine Renchon, dite Tigy (qu'une malencontreuse coquille a transformée en Cigy dans toutes les éditions de l'œuvre à l'exception de la collection «Tout Simenon»), «en souvenir de Saint-Mesmin»¹⁵. Pour être complet, on signalera que l'enveloppe jaune du roman situe Saint-Hilaire dans le département des Deux-Sèvres et que Simenon, avant d'adopter définitivement son toponyme, a d'abord essayé ceux de Pibarre (ou Pibarse) et Piboireau. Or, il existe dans le département des Deux-Sèvres un lieu-dit le Puitareau situé à deux kilomètres de la Sèvre-Nantaise, à trois kilomètres de Saint-Mesmin et de la Forêt-sur-Sèvre, à six kilomètres de Cerizay et à dix-sept kilomètres de Bressuire. Saint-Hilaire transposerait-il donc le Puitareau ? Il ne le semble pas, car ce modeste hameau ne possède

¹⁵ G. SIMENON, *Le Cercle des Mahé*, in *Œuvres complètes*, Lausanne, Rencontre, 1969, t. 21, p. 151.



0 5 km

pas les caractéristiques topographiques attribuées à Saint-Hilaire. Enfin, le roman cite une localité nommée Saint-André, proche de Saint-Hilaire, qui pourrait désigner le village de Saint-André-sur-Sèvre, situé à l'intérieur du triangle formé par la Forêt-sur-Sèvre, Cerizay et Saint-Mesmin, et un lieu-dit la Béchellerie que nous n'avons pas pu trouver; un toponyme la Buchellerie existe pourtant à une dizaine de kilomètre au sud-est de la Forêt-sur-Sèvre et à une vingtaine de kilomètre au sud-est de Cerizay et Saint-Mesmin. Sans doute est-ce le moment de remarquer que Simenon procédait parfois, dans l'élaboration de ses lieux romanesques, par amalgame de divers endroits connus, tout comme il procédait, selon son propre aveu, pour créer ses personnages.

*
* *

Maigret se fâche a été écrit à Saint-Fargeau en 1945. Dans ce roman aussi, Simenon semble s'être ingénié à brouiller les pistes puisqu'il situe l'action à « Orsenne, un hameau au bord de la Seine entre Corbeil et la forêt de Fontainebleau »¹⁶. Orsenne n'existant pas dans la réalité, on est d'abord tenté de voir dans ce nom la transposition de Seine-Port, toponyme proche phonétiquement d'Orsenne : l'inversion des deux parties du nom et la suppression du *P* initial donne en effet [P]ort-Seine = Orsenne. Le fait que Maigret soit descendu à l'auberge de l'Ange, tenue autrefois par un certain Marius, incline d'autant plus à nous conforter dans cette opinion qu'à Seine-Port se trouvait jadis une auberge appelée Chez Marius. Pourtant, le roman précise qu'Orsenne est situé à cinq kilomètres de Seine-Port¹⁷. Ceci nous oblige à abandonner cette piste et à nous rabattre sur Morsang-sur-Seine¹⁸, autre localité baignée par le fleuve et située à cinq kilomètres

¹⁶ G. SIMENON, *Maigret se fâche*, in *Œuvres complètes*, Lausanne, Rencontre, 1968, t. XII, p. 18.

¹⁷ Seine-Port est en outre cité dans *La Guinguette à deux sous*, *La Péniche aux deux pendus*, *Signé Picpus*, *Les Quatre Jours du pauvre homme*, *Maigret chez le ministre* et *Maigret s'amuse*.

¹⁸ Morsang est cité dans *La Tête d'un homme*, *La Guinguette à deux sous*, *45° à l'ombre*, *La Péniche aux deux pendus*, *Signé Picpus*, *Les Petits Cochons sans queue*, *Maigret s'amuse* et *La Colère de Maigret*.

Ci-contre :

Le Cercle des Mabé

Essai d'identification de Saint-Hilaire

Institut Géographique National, carte touristique n° 33



0 1 km

en aval de Seine-Port, localité que Simenon connaissait en outre fort bien puisqu'il y écrivit, en 1930 et 1931, à bord de l'« Ostrogoth », quelques-uns de ses premiers romans de Maigret. La phonétique vient une fois encore à notre rescousse si nous voulons prouver qu'Orsenne représente Morsang : en effet, la suppression de l' *M* initiale du toponyme réel laisse apparaître une forme Orsang bien proche du toponyme fictif Orsenne. Satisfait de ces découvertes basées sur la proximité phonétique et géographique de Seine-Port et Morsang, le lecteur cherchant des éléments de transposition doit cependant aussitôt déchanter, car Seine-Port et Morsang sont situés sur la rive droite de la Seine, tandis qu'Orsenne se situe manifestement sur la rive gauche du fleuve. Par conséquent, si nous pouvons croire le nom Orsenne inspiré par celui de Morsang et/ou celui de Seine-Port, la transposition géographique nous incite plutôt à chercher une inspiration parmi les localités de la rive gauche, à savoir le Coudray-Montceaux, cité sous la forme simplifiée Le Coudray, dans *La Péniche aux deux pendus* et *Menaces de mort*, Saint-Fargeau-Ponthierry, cité, sous la forme simplifiée Saint-Fargeau, dans *M. Gallet, décédé* et *Maigret et le fantôme*, voire même Tilly, cité dans *Le Grand Bob*, notre préférence se portant, pour des raisons topographiques, vers le Coudray-Montceaux; on remarquera d'ailleurs que Montceaux n'est pas tellement éloigné phonétiquement d'Orsenne.

*

* *

RÉDIGÉ au Canada en 1946, *Au Bout du rouleau* a pour cadre spatial une sous-préfecture française appelée Chantournais, située non loin de La Rochelle et Niort. La topographie de cette ville au nom imaginaire fait immanquablement penser à Fontenay-le-Comte, où Simenon a vécu en 1940, 1941 et 1942. On y retrouve des éléments caractéristiques de la ville telle que l'écrivain se la rappelle dans ses *Mémoires intimes*¹⁹ et l'évoque sous son véritable nom dans d'autres romans comme *Maigret a peur*. Même

¹⁹ G. SIMENON, *Mémoires intimes suivis du Livre de Marie-Jo*, Paris, Presses de la Cité, 1981, pp. 85-86.

Ci-contre :

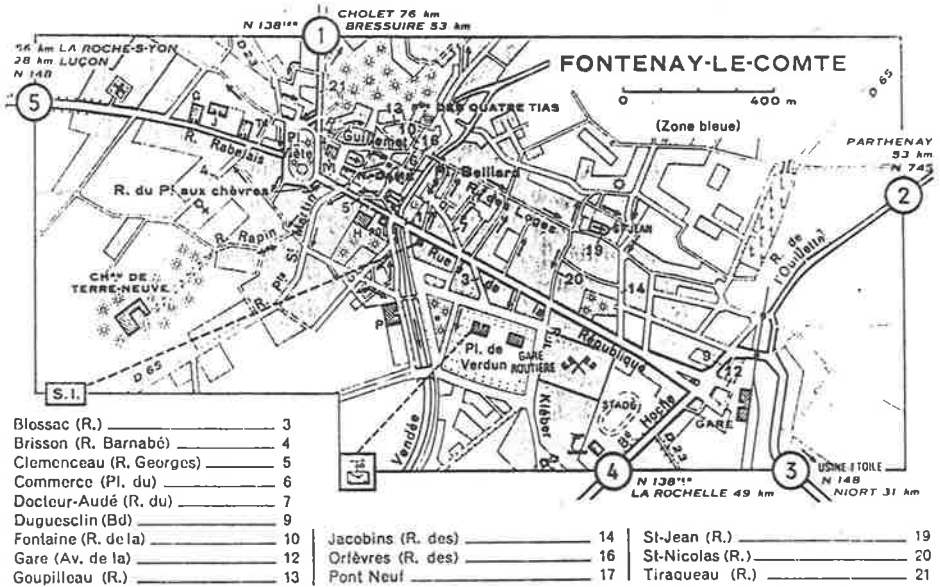
Maigret se fâche

Tentative d'identification d'Orsenne

Institut Géographique National, cartes topographiques 23/16 est (Menecy) et 24/16 ouest (Melun ouest)

Au Bout du rouleau et Tante Jeanne

Essai d'identification de Chantournais et de Pont-Saint-Jean



Guide vert *Michelin* de la Côte de l'Atlantique

si la rue de la République et son prolongement, la rue Georges-Clemenceau, deviennent la rue Gambetta, il s'agit bien de l'« immense rue droite et vide »²⁰ qui relie la gare à la place du Marché, nom populaire de la place Viète, et

²⁰ G. SIMENON, *Au Bout du rouleau*, in *Œuvres complètes*, Lausanne, Rencontre, 1969, t. 22, p. 118. Voir aussi *Le Rapport du gendarme*, in *Œuvres complètes*, Lausanne, Rencontre, 1968, t. 15, p. 523 : « Depuis la gare, la rue de la République descendait, dessinée par deux guirlandes de becs de gaz. En bas, elle formait une sorte de cuvette avant de remonter en pente plus raide vers la place Viète ». *Maigret a peur* (in *Œuvres complètes*, Lausanne, Rencontre, 1968, t. XVII, p. 257) évoque aussi « la longue perspective de la rue de la République ». Dans *Le Voyageur de la Toussaint* (in *Œuvres complètes*, Lausanne, Rencontre, 1968, t. 15, p. 413), c'est une « grande artère toute droite ». On notera encore qu'au début du deuxième chapitre d'*Au Bout du rouleau*, nous voyons le héros contempler la rue Gambetta, « debout sur un perron de quatre marches » (G. Simenon, *Au Bout du rouleau*, *op. cit.*, p. 132); or, dans *Maigret a peur*, le commissaire, entrant chez son ami Chabot, rue Georges-Clemenceau, constate que la maison a « un perron de quatre marches » (G. Simenon, *Maigret a peur*, *op. cit.*, p. 117). Claude Menguy, dont l'érudition en matière simenonienne est presque légendaire, nous fait remarquer à propos de cette curieuse coïncidence que la maison de Fontenay occupée par Simenon, quai Victor-Hugo, avait un perron de quatre marches (lettre de Claude Menguy à l'auteur, datée du 28 mai 1988). Voir au sujet de ce détail G. SIMENON, *Je me souviens...*, in *Œuvres complètes*, Lausanne, Rencontre, 1968, t. 17, p. 63.

franchit la Vendée — baptisée ici le Loup — en passant le pont Neuf qui garde son nom dans le roman. À proximité du pont se trouvent le café des Tilleuls, dit café du Pont dans les *Mémoires intimes*, et, presque en face, le café du Centre, plus populaire²¹, que les *Mémoires intimes* mentionnent sans le dénommer. Quant à la rue des Loges, on retrouve son nom inchangé dans le roman. On ajoutera que Chantournais et Fontenay ont une certaine ressemblance phonétique : même nombre de syllabes et dernière syllabe commune. Enfin, le roman mentionne une ville appelée Saint-Jean-la-Foi, située à moins de cent kilomètres de Chantournais. Il s'agit peut-être là d'une transposition de Saint-Jean-d'Angély, cité dans *Malempin* et *Vente à la bougie*.

*

* *

CONSIDÉRÉ à juste titre comme « un des ouvrages les plus fouillés de Simenon »²², *La Neige était sale* est un de ses romans les plus célèbres. Composé à Tucson, en Arizona, en 1948, il situe son action dans une ville non nommée d'un pays occupé par une armée étrangère. « De quelle guerre, se demande Denis Tillinac, de quelle Occupation est-il question dans *La neige était sale*, extraordinaire mise en scène du Mal absolu, et de la rédemption ? N'importe laquelle ! La guerre est une situation ! Peu importe si l'occupant parle allemand ou français. À Liège, entre 1914 et 1918, il se trouve qu'il parlait allemand. En Saintonge aussi, entre 1940 et 1944 »²³. Bien que l'occupant ne soit jamais nommé, bien que les seuls patronymes cités soient ceux du peuple occupé et appartiennent au domaine allemand ou slave — Friedmaier, Holst, Kromer, Berg, Mohr, Kopotski, Blang, Hamling, Kamp,

²¹ Un de ces deux cafés, probablement le premier, devient dans *Maigret a peur* le café de la Poste. *Le Voyageur de la Toussaint* évoque un café du Pont-Neuf. L'enveloppe jaune d'*Au Bout du rouleau* montre que Simenon a hésité avant de choisir définitivement les dénominations des deux cafés : le café des Tilleuls aurait pu s'appeler café du Négoce et le café du Centre, café de la République. Ces notes préparatoires indiquent aussi que le premier titre prévu était *Le Bout du rouleau* ; elles précisent en outre que Sylvie, la maîtresse du héros, a pour patronyme Noirhomme et est originaire de Paray-le-Frésil, près de Chevagnes, précisions non retenues dans le roman, mais qui raviront les connaisseurs de Saint-Fiacre... Sur l'inspiratrice possible de cette Sylvie Noirhomme, on consultera notre article sur les « Traces autobiographiques d'origine liégeoise dans l'œuvre romanesque de Georges Simenon », in *Cahiers Simenon*, n° 3, *Des doubles et des miroirs*, Bruxelles, Les Amis de Georges Simenon, 1989, pp. 134 et 151.

²² J. FABRE, *Enquête sur un enquêteur. Maigret. Un essai de sociocritique*, Montpellier, Centre d'Études et de Recherches sociocritiques, 1981, p. 99.

²³ D. TILLINAC, *Le Mystère Simenon*, Paris, Calmann-Lévy, 1980, p. 72.

Wimmer, Vilmos, Taste, Adler, Ressler, Pruster, Schonberg, Porse, Kropetzki ou Loeb —, plusieurs commentateurs n'ont pas hésité à voir dans cette occupation l'occupation allemande durant la deuxième guerre mondiale²⁴, tant est forte, sans doute, la tentation du réalisme quand il s'agit de l'œuvre de Simenon. Partant du même principe, on a cru que la ville occupée était belge²⁵, flamande, hollandaise ou alsacienne²⁶. Une lecture attentive du roman permet cependant de se rendre compte que la ville où se situe l'action se trouve en Europe centrale : outre les noms des personnages, on peut faire remarquer, par exemple, que le vin de Hongrie n'est courant ni en Flandre, ni en Hollande, ni en Alsace²⁷. À notre connaissance, seule, parmi les exégètes simenoniens, Lucille Becker, qui accrédite pourtant la version d'une occupation allemande, voit la ville de *La Neige était sale* en Europe centrale²⁸. Il est néanmoins fort difficile de déterminer avec précision de quelle ville il s'agit. Simenon déclare certes dans les *Mémoires intimes* que *La Neige était sale* « ne se passe pas dans le nord ou l'est de la France, comme l'ont cru les critiques, mais dans une petite ville d'Autriche que je connais bien »²⁹. Cependant, interrogé à ce sujet, pour plus de précisions, dans une lettre du 17 janvier 1988 qui lui demandait si cette ville ne serait pas Innsbruck (puisque l'on connaît un séjour de Simenon à Igls, près d'Innsbruck, en 1936), le romancier a fait répondre ce qui suit par son secrétariat :

« La petite ville d'Autriche, ce n'est pas Innsbruck. Cela aurait pu l'être, mais en réalité ce n'est pas le cas, l'action pouvait se passer partout à cette époque-là et il [Simenon] refusait de préciser la ville parce qu'il n'en savait rien lui-même. Il [Simenon] connaît beaucoup de localités où l'action aurait pu se dérouler »³⁰.

²⁴ Voir notamment T. NARCEJAC, *Le Cas Simenon*, Paris, Presses de la Cité, 1950, p. 64; J. MAMBRINO, « Le Mot du coffre », in *Simenon* (sous la direction de F. Lacassin et G. Sigaux), Paris, Plon, 1973, p. 41; J. DUPERRAY, « Au Nom du père », *id.*, p. 107; H. VELDMAN, *La Tentation de l'inaccessible. Structures narratives chez Simenon*, Amsterdam, Rodopi, 1981, pp. 21, 57 et 233.

²⁵ H. VELDMAN, *op. cit.*, p. 233, assortit cette hypothèse d'un point d'interrogation pour le moins bienvenu.

²⁶ M. RUTTEN, *Simenon. Ses origines. Sa vie. Son œuvre*, Nandrin, Wahle, 1986, pp. 21 et 333, qui propose ces trois dernières hypothèses, y ajoute l'Allemagne, ce qui ne manque pas de perspicacité, mais le spécialiste de la généalogie fait preuve d'une précision autrement louable lorsqu'il s'agit de l'ascendance de Simenon.

²⁷ G. SIMENON, *La Neige était sale*, in *Œuvres complètes*, Lausanne, Rencontre, 1969, t. 24, p. 267.

²⁸ L.-F. BECKER, *Georges Simenon*, Boston, Twayne, 1977, p. 71.

²⁹ G. SIMENON, *Mémoires intimes suivis du Livre de Marie-Jo*, *op. cit.*, p. 202. S.-G. ESKIN, *Simenon: a critical biography*, Jefferson, McFarland & Company, 1987, p. 168, n'a pas manqué de mentionner cette confidence.

³⁰ Lettre de J. Aitken à l'auteur datée du 28 février 1988.

Voilà qui constitue un net recul — et une sérieuse contradiction — par rapport au texte des *Mémoires intimes*. En outre, les rarissimes lieux de la ville mentionnés ne nous étant d'aucun secours (une rue Verte, une rue du Pont, un Vieux-Pont, une ville haute, un bassin, un barrage), force nous est de croire à la ville autrichienne inconnue.

Un dernier élément à verser au dossier de *La Neige était sale* conforte notre opinion. Dans son importante biographie consacrée à Simenon, biographie non encore publiée au moment où nous terminons notre article, Pierre Assouline — que nous remercions pour ce renseignement et son autorisation à le révéler ici — cite une lettre adressée à Frédéric Dard le 7 janvier 1949 où Simenon livre quelques précisions rédigées peu après que le roman ait paru :

«À vrai dire, dans mon esprit, l'action se passe en Europe Centrale, et plutôt sous l'occupation russe. Les décors, comme les noms, sont ceux d'une ville autrichienne ou tchèque».

Sans apporter de lumières propres à relancer le débat, ce témoignage confirme ce qui précède en élargissant pourtant le champ des investigations vers des territoires plus septentrionaux.

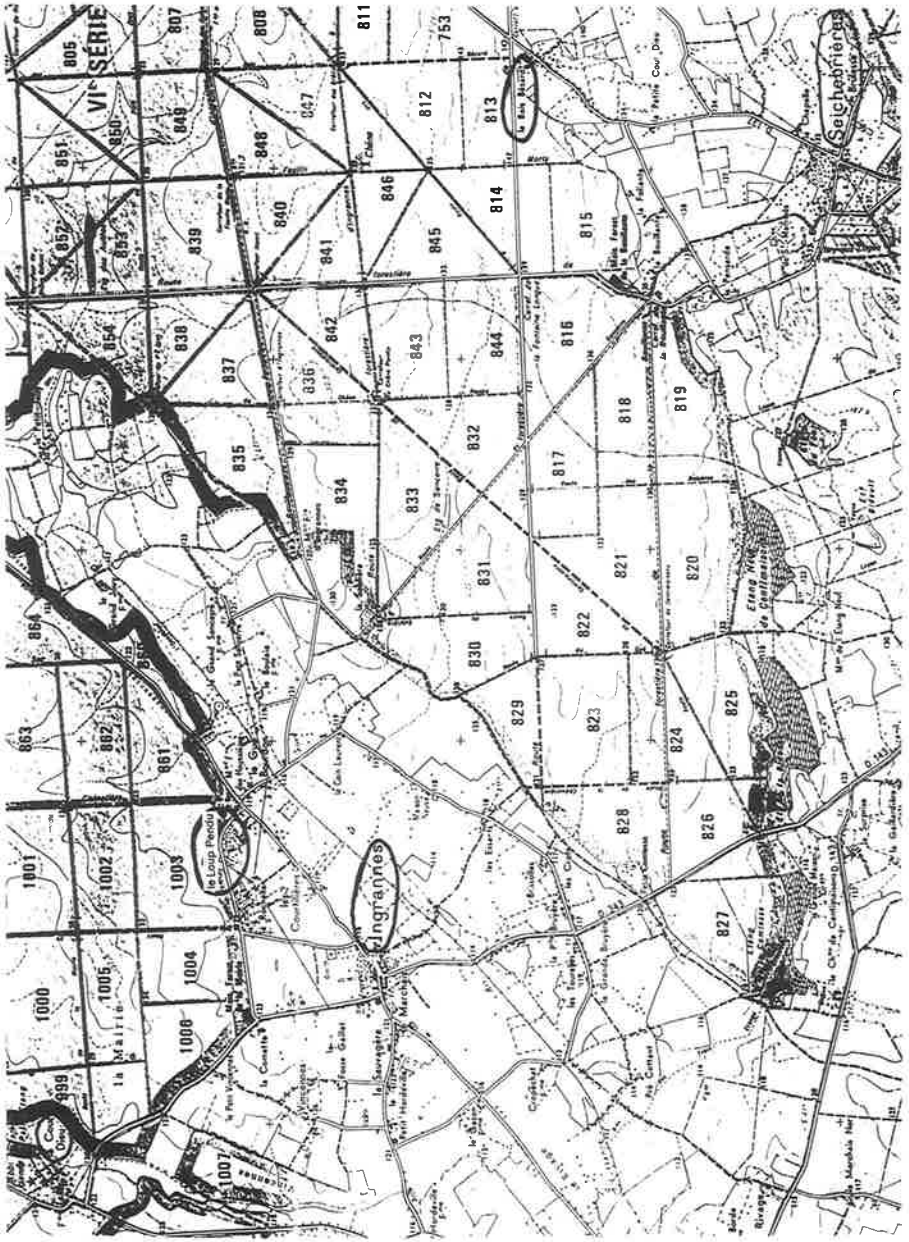
*

* *

Tante Jeanne est le premier roman écrit par Simenon à Lakeville en 1950. La petite ville où se déroule l'action est située dans l'ouest de la France et s'appelle Pont-Saint-Jean. Bien qu'aucune artère de cette ville ne soit mentionnée, il n'est pas malaisé d'identifier ici une nouvelle transposition de Fontenay-le-Comte. En effet, la rue principale est «longue, en pente assez douce»³¹ et sa perspective est bouchée, tout en haut, par la gare³², tandis qu'elle aboutit, vers le bas, à un pont souvent cité qui franchit une rivière non nommée : on reconnaît la rue de la République et le pont Neuf sur la Vendée. Au-delà du pont habitent les Martineau, à peu près au même endroit que le juge Chabot dans *Maigret a peur*, rue Georges-Clemenceau. Plus loin se trouve la place du marché ; ainsi est dénommée la place Viète dans *Le Train* et dans *Au Bout du rouleau*, si l'on veut bien admettre que Chantournais transpose aussi Fontenay, comme nous avons tenté de le montrer. Comme Fontenay, la ville possède en outre une église Saint-Jean à

³¹ G. SIMENON, *Tante Jeanne*, in *Œuvres complètes*, Lausanne, Rencontre, 1969, t. 28, p. 114.

³² *Id.*, p. 115.



0 1 km

laquelle Simenon a peut-être pensé lorsqu'il a baptisé Pont-Saint-Jean cette nouvelle version de Fontenay-le-Comte, la première partie du nom (Pont) se référant probablement au pont Neuf.

Autre curiosité toponymique, un lieu-dit proche de la ville est appelé le Loup-Pendu ; le roman précise qu'il s'agit d'un virage du Loup-Pendu. Simenon a pu connaître ce toponyme lorsqu'il habitait le domaine de la Cour-Dieu, près d'Ingrannes, au cœur de la forêt d'Orléans, en 1935. Le Loup-Pendu est d'ailleurs rendu à son emplacement originel dans *La Cabane en bois*, *Cour d'assises* et *Les Larmes de bougie*, qui mentionnent respectivement un bois, une ferme et un étang du Loup-Pendu³³.

³³ Ce n'est pas là le seul toponyme originaire de la forêt d'Orléans utilisé par Simenon dans son œuvre. Ainsi, dans *Une Femme a crié*, nouvelle parue dans le recueil intitulé *Le Petit Docteur*, écrit en 1938, un marais situé à dix kilomètres au nord de Nevers porte le nom de Bois-Bezard, toponyme que l'on chercherait vainement à cet endroit. En revanche, il existe dans la forêt d'Orléans, au nord de Seichebrières, un lieu-dit le Bois Bézard désignant en outre une propriété qui avait séduit Simenon (voir BABBITT, « M. Maigret aux champs », *France du Centre*, 31 juillet 1935, et R. DESMAUVES, « Histoire littéraire de la Forêt d'Orléans », *République du Centre*, 5 septembre 1956) au point que l'écrivain acheta cette propriété le 22 ou le 23 novembre 1934 avant de la revendre le 1^{er} décembre 1938 (dates fournies par Claude Menguy dans une lettre à l'auteur du 7 octobre 1988). Achat et vente furent effectués chez un notaire de Châteauneuf-sur-Loire qui inspira vraisemblablement le héros de la nouvelle intitulée *Le Notaire de Châteauneuf*. Simenon évoque cette acquisition préfigurant celle du terrain d'Épalinges dans des textes à caractère autobiographique : « J'avais acheté une clairière [...] en pleine forêt, avec une ferme délabrée, dans l'idée d'y faire bâtir la maison de mes rêves, une vaste maison sans étage, avec une grande cour intérieure, écuries, chenils, etc. [...] J'ai lâché la Cour-Dieu, mais j'ai gardé la clairière, où les travaux n'ont pourtant pas commencé » (*Quand j'étais vieux*, in *Œuvres complètes*, Lausanne, Rencontre, 1973, t. 43, pp. 242-243). Dans sa « dictée » du 23 mars 1978, le romancier se retrouve à nouveau en pensée « en pleine forêt d'Orléans » : « À l'époque, j'y ai acheté une clairière et une vieille ferme à côté de laquelle je voulais faire bâtir une grande maison, une maison de rêve » (*On dit que j'ai soixante-quinze ans*, Paris, Presses de la Cité, 1980, p. 16). D'autre part, un plan de la propriété du Bois Bézard établi par le géomètre-expert d'Orléans P. Liévois et conservé au Fonds Simenon de l'Université de Liège assure que le domaine comptait 27 hectares 96 ares. Le même Fonds a aussi recueilli les plans de la maison et des nombreuses dépendances que Simenon envisageait de faire construire à cet endroit, projet qui ne vit jamais le jour. L'architecte ayant réalisé ces plans n'est autre qu'Ivan Renchon, celui-là même grâce auquel Simenon fit la connaissance de sa première épouse, Régine Renchon, sœur de l'architecte, si l'on se fie au témoignage livré dans *Un Homme comme un autre* (Paris, Presses de la Cité, 1975, p. 18; voir aussi d'autres allusions à Ivan Renchon pp. 19, 26 et 27). Né à Liège le 20 janvier 1896, l'architecte Ivan Renchon était domicilié à Woluwe-Saint-Lambert lorsqu'il dressa ces plans de la seule maison de Simenon qui n'a jamais existé...

Ci-contre :

Les toponymes de la forêt d'Orléans

Institut Géographique National. Forêt d'Orléans, massif d'Ingrannes

*

* *

LES ROMANS américains de Simenon présentent un curieux mélange de noms de lieux réels et de noms de lieux fictifs. Avant de nous attacher à ceux de *Feux rouges*, nous voudrions examiner brièvement le cas de *La Jument-Perdue* et celui de Lakeville.

Dans *La Jument-Perdue*, roman écrit en 1947 et dont l'action est située dans l'État de l'Arizona, si des villes connues comme Tucson, Nogales ou Bisbee et même des localités minuscules comme Jaynes Station conservent leur appellation, d'autres voient leur nom réel modifié. Ainsi, plusieurs scènes se passent dans une ville appelée Sunburn que l'on chercherait inutilement sur une carte, mais dont les caractéristiques font rapidement découvrir que Sunburn cache la ville réelle de Toombstone, ce que confirment les *Mémoires intimes*³⁴. Entre Tucson et Sunburn, le héros traverse une autre ville que Simenon nomme Narda, nouveau nom inventé qui ne peut transposer que Benson ou Fairbank.

On sait que Lakeville a été une des habitations stables de Simenon, puisqu'il a résidé dans cette localité du Connecticut de 1950 à 1955. On pourrait dès lors s'étonner de ne voir figurer dans l'œuvre romanesque qu'une seule mention du lieu³⁵. En réalité, plusieurs romans ont Lakeville pour cadre spatial principal, mais ne le disent pas : le village non nommé de *La Mort de Belle*, le Williamson de *La Boule noire* et le Brentwood de *La Main* s'inspirent en fait de Lakeville³⁶; dans *La Main*, l'habitation du héros porte même le nom de « Yellow Rock Farm », ce qui fait indéniablement penser à celle que possédait Simenon à Lakeville, « Shadow Rock Farm ».

Feux rouges, écrit en 1953, est un autre de ces romans américains. Le lieu de l'action est loin d'être unique puisque nous est raconté le voyage singulièrement mouvementé d'un couple qui se rend en voiture de New York dans l'État du Maine. Il est donc question dans le roman des localités traversées, tandis que d'autres sont citées à divers titres référentiels. Parmi elles, certaines existent réellement, comme Darien (orthographié Darrien), Norwich et Putnam (orthographié Putman), dans le Connecticut; Providence, dans le Rhode Island; Exeter, Littleton et Woodsville (orthographié Woodville) dans le New Hampshire; Groveton, dans le Vermont ou Popham Beach, dans le Maine.

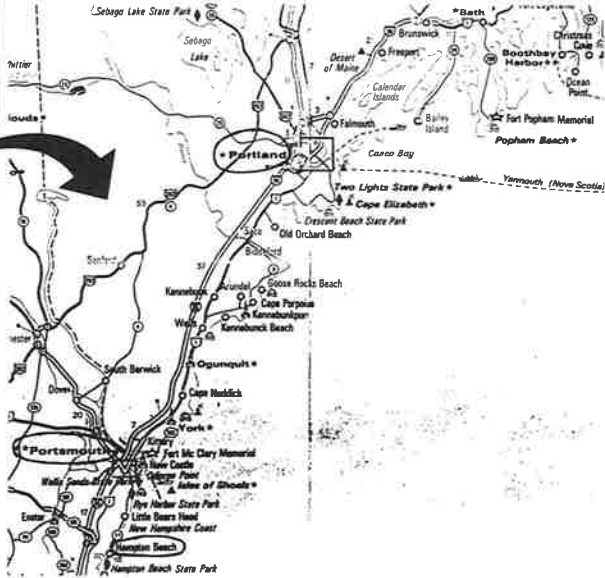
³⁴ G. SIMENON, *Mémoires intimes suivis du Livre de Marie-Jo*, op. cit., p. 221.

³⁵ G. SIMENON, *La Main*, in *Œuvres complètes*, Lausanne, Rencontre, 1970, t. 41, p. 291.

³⁶ G. SIMENON, *Mémoires intimes suivis du Livre de Marie-Jo*, op. cit., pp. 341 et 553.



Carte routière de l'Amérique du Nord, Ravenstein Verlag



Guide vert Michelin de la Nouvelle-Angleterre



Guide vert Michelin de la Nouvelle-Angleterre



U.S. Geological Survey. Hope Valley

Les noms de six d'entre elles sont au contraire inventés : Hampton, dans le Maine, Pennichuck, Waterly, Limestone, Lakefield et Hayward, dans le Rhode Island. C'est ici que la consultation du manuscrit du roman s'avère intéressante. On y voit en effet que ces six noms ont remplacé d'autres toponymes. Ainsi, au lieu de Hampton, le manuscrit laisse apparaître dans le chapitre III la version Portland et dans le chapitre IV, la version Porthmouth, localités qui existent bel et bien, Portland dans l'État du Maine et Porthmouth, dont l'orthographe correcte est Porthsmouth, dans l'État du New Hampshire, un Hampton Beach existant cependant dans le New Hampshire, non loin de Porthsmouth. De la même manière, le manuscrit offre, au lieu de Pennichuck, les versions Hope Valley, localité bien réelle du Rhode Island, et Farmerville, nom que nous n'avons pu identifier dans la réalité (mais Barberville se trouve à quatre kilomètres au nord de Hope Valley). Ainsi encore, le manuscrit fait état de Westerly et non de Waterly, de Wyoming et non de Limestone, de Wakefield et non de Lakefield, de Narragansett et non de Hayward, ces quatre localités existant dans l'État de Rhode Island et étant conformes à la « logique » topographique du roman. On constate que Simenon n'a transformé les noms de lieux réels que dans la version dactylographiée de l'œuvre. À noter encore que quelques-uns, parmi ces noms réels, figurent déjà sur l'enveloppe jaune du roman : Hope Valley, Westerly, Wakefield, Narragansett et ce Farmerville, orthographié Farmersville dans son état embryonnaire, partiellement énigmatique.

Marie-Claire DESMETTE

Les aveux de Madame Maigret

(extraits d'un roman en préparation)

Meung-sur-Loire, le 17 avril 19..

Mon cher Sim,

Que pensez-vous des *Mémoires de Maigret*, de ce vieux bonhomme qui va sur vos brisées ?

J'ai presque tout aimé. Moins que Jules s'y moque gentiment de moi parce que j'ai tenu à rectifier votre confusion entre la prunelle et la framboise...

J'aurais eu envie de mettre au point d'autres choses, soit dit sans vous offenser. Par exemple : vous dites que je suis empâtée et que j'ai des doigts boudinés ! Non, Monsieur, je suis douillettement enveloppée, d'un embonpoint confortable ou toute autre expression qu'un romancier de votre talent n'est pas en peine de trouver. Attention, l'ami Sim, l'empâtée va vous pincer de ses doigts boudinés et je vous jure que vous le sentirez.

Il y a aussi que je ne suis pas courageuse, que Jules ne m'appelle pas toujours Madame Maigret et que je ne lui dis pas toujours Maigret, que..., que... Ma lettre devient kilométrique et je ne me retrouve pas moi-même dans mes pensées. (Va tourner dans ton fricot, ma vieille, et laisse la littérature aux littérateurs.)

Mon cher Sim, je viens de tourner dans mon fricot et j'abandonne la littérature. Nous vous attendons comme prévu mardi prochain. Une blanquette à l'ancienne, ça vous va ? Jules aura peut-être pêché quelque chose de mangeable, cela nous fera un premier plat. Sinon..., sinon, je ne sais pas. Ce sera une surprise. Amicalement,

Louise Maigret.

P.S. N'ayez pas peur, je ne vous pincerai pas.

Journal de Madame Maigret.

En allant poster la lettre pour Sim, je suis entrée au bazar de Madame Sertout — c'est son vrai nom, je vous jure — et je me suis acheté un cahier d'écolier dont je suis en train de noircir la première page.

Parce que mon besoin de vérité est plus fort que mes (bonnes) résolutions.

Rien écrit pendant presque deux semaines. Il me suffisait de savoir le cahier dans le tiroir aux recettes. Ce matin, reçu une lettre de Sim, je la colle :

Noland, le ...

Chère Madame Maigret,

Merci de la bonne journée passée chez vous. Vous ne m'avez pas pincé mais vous nous avez, au contraire, incroyablement gâtés, ce dont nous ne nous plaindrons pas, vous vous en doutez.

Après avoir dégusté votre tarte aux pommes, je peux vous assurer que le mot « pâte » n'a aucune signification péjorative. D'ailleurs, je n'ai pas dit que vous étiez empâtée. La citation exacte est, je l'ai retrouvée : « Maigret préférerait les femmes qui s'empâtent à celles qui se dessèchent. » Vous n'aimeriez pas être desséchée, n'est-ce pas ? Mais, pour rien au monde, je ne voudrais vous causer du déplaisir. Je vais donc solliciter mon imagination, à qui vous faites trop d'honneur. La prochaine fois que vous viendrez à Noland, bientôt j'espère, je vous ferai quelques propositions concrètes. Vous choisirez celle qui aura l'heur de vous plaire.

Encore merci de nous avoir prêté votre appartement, notre séjour à Paris a été agréable, en grande partie grâce à vous.

Votre toujours

SIM.

P.S. Je n'ai pas amené LE SUJET sur le tapis. C'est un petit secret entre nous, n'est-ce pas, et je sais que cette lettre vous trouvera seule à la maison.

En voilà une que je ne montrerai pas à Jules, il se moquerait trop de moi.

Je ne lui cache pas souvent quelque chose et j'ai des remords.

Tu devrais ... Eh bien, non ! C'est une petite revanche. Il est trop sûr de savoir toujours tout de tout. Particulièrement de moi.

Aujourd'hui, j'ai envie de me lancer sur la voie des aveux.

Première vérité : je ne suis pas courageuse.

D'après Sim, je supporte stoïquement une rage de dents pour ne pas déranger mon mari. Voici la vérité : j'ai abominablement peur de la fraise, je remets toujours d'aller me faire soigner et résultat ? Une rage de dents. Quand on en est là, inutile de geindre. Cela explique aussi pourquoi, quand j'ai plus mal que peur, je me décide à consulter le dentiste le plus doux que je puisse trouver et le traitement dure longtemps. Parce qu'il y a beaucoup à faire.

Ce n'est pas non plus par stoïcisme que j'ai défendu au Dr Pardon de parler à Jules de mes petits problèmes de circulation. C'est par peur. Peur de devenir une sorte de Mme Lognon et Jules ne supporte pas les Madame Lognon. J'ai, quelque part, peur que mon mari ne me supporte plus. Pusillanimité. (Ici, je hausse les épaules). En réalité, c'est moi qui ne me supporte pas, malade. Je bisque de l'être et moins on parlera de mes maladies, mieux cela vaudra.

Dans cette histoire-là, je ne m'étais pas rendu compte que je mettais mon commissaire en échec. Sim me donne trop d'astuce quand il écrit que j'avais si bien caché les comprimés que mon mari ne les a jamais trouvés. Il est vrai qu'il les cherchait sans montrer qu'il le faisait, pour que je ne sache pas que le Dr Pardon avait vendu la mèche, ce qui restreignait sa perquisition. En réalité, je n'avais rien caché du tout. Comme ce médicament est à prendre un quart d'heure avant les repas, j'avais avalé deux comprimés avec une gorgée d'eau, dans la salle de bain. J'ai remis le flacon dans la poche de mon tablier, en compagnie de plusieurs choses ramassées en rangeant l'appartement. Quand Jules est rentré, je n'y pensais plus. J'ai bien vu qu'il tripotait à gauche et à droite, mais je croyais qu'il avait perdu quelque chose et ne voulait pas l'avouer. J'étais à cent lieues de penser qu'il cherchait les comprimés dont le docteur lui avait parlé (il ne tient pas parole, le bandit!). Comme, par extraordinaire, j'avais négligé d'ôter mon tablier pour passer à table, mon fin limier a déjeuné en face de son gibier.

Le flacon est resté dans ma poche de tablier, le meilleur endroit pour penser à prendre le médicament au bon moment. Toujours sans intention de dissimulation de ma part. Non, ce n'est pas tout à fait vrai. J'avais aussi envie que Jules ignore mon état de « malade ». Puis un jour, il est rentré plus tôt et plus silencieusement que d'habitude. Il a ouvert la porte de la cuisine au moment où j'avalais le comprimé. Un peu ennuyée, j'ai mis la bouteille en poche. Il a grogné. J'ai eu peur de le voir manifester de l'humeur contre drogue et compagnie. Et surtout qu'il se tracasse pour ma santé. En lisant *Les Scrupules de Maigret*, j'ai su qu'il grognait contre lui-même et son manque de perspicacité.

Une autre fois, j'ai surclassé mon commissaire, mais je ne sais pas si j'en parlerai parce que, cette fois-là, je l'ai fait exprès et j'en ai encore des remords.

Deuxième vérité : notre entente n'est pas sans nuages.

Hier, nous nous sommes presque disputés. Je reprochais à Jules... Connaissant mon homme comme je le connais, mes reproches étaient prudents et enveloppés. Peut-être ma voix m'a-t-elle un peu échappé, il arrive qu'elle en dise plus que je ne voudrais. Je lui disais donc avec circonspection qu'il aurait peut-être mieux valu rectifier un détail de plus dans ses *Mémoires* : « pour me dire au revoir, Maigret me tapoterait le derrière! »

Jules s'est écrié que Simenon n'avait jamais écrit cela et moi, je mainte-
nais que oui.

— Dans quel livre ?

Me voilà le bec cloué. C'était un souvenir comme ça, impossible à préciser.

— Ce n'est pas possible, continuait mon mari. Est-ce que je t'ai jamais tapoté le derrière ?

— Il pouvait l'inventer.

— Mais il ne l'a pas fait.

Sec et définitif. Moi, j'étais sûre de ne pas l'imaginer. Que me reste-t-il à faire ? Relire soigneusement *Les Enquêtes du commissaire Maigret*.

Je suis loin d'avoir terminé ma relecture mais j'ai envie de noter sans tarder quelque chose. Jules est parti jouer aux cartes, j'ai mon après-midi.

Troisième vérité : j'ai l'accent alsacien.

Je me demande pourquoi il n'en est jamais question. Pourtant Sim s'intéresse aux accents. Il les relève souvent et même une fois (il m'a bien fait rire), il écrit : « un tel personnage avait un accent belge ou suisse ». Comme si on pouvait les confondre ! Comme s'il y avait UN accent suisse ! Je ne m'y connais pas en parler belge, mais je peux vous l'assurer, l'accent de Monsieur Simenon n'est pas du tout pareil à celui du papa de Mlle Beulemans. Il y a donc plus d'un accent belge. Cela m'étonnerait qu'il n'y en ait pas beaucoup.

Les habitants de Pantin ne connaissent rien au reste de la France et du monde, soit. Mais pas toi, mon petit Sim.

Ne les imite pas, continue à repérer les accents. Ceux des autres Alsaciens, par exemple, même si tu ne le fais pas pour moi.

Donc, j'ai gardé mon accent alsacien. — Avoue, tu n'as rien fait pour le perdre. J'en parle, c'est qu'il est important. Il est une des raisons pourquoi

nous n'avons pas quitté notre appartement du boulevard Richard-Lenoir. C'est toute une affaire, pas simple à expliquer.

En 1871, une partie de ma famille s'est établie en France. Nous nous sommes rencontrés chez eux, Jules et moi. Mon grand-père paternel n'a pas voulu « émigrer », proclamant que cela n'en valait pas la peine, les Français reviendraient avant que les transfuges soient installés ailleurs. Il se sentait surtout alsacien et membre de l'Internationale des Ponts et Chaussées. Son optimisme n'était pas fondé et Colmar était toujours allemande quand je suis née.

Nous parlions le français et l'alsacien à la maison. Le français avec les parents, l'alsacien, surtout avec les bonnes et les commerçants. (En ce temps-là, même les pas riches du tout avaient une bonne et une femme venait de l'extérieur pour les gros travaux — c'était la plus amusante !). Mais mon père adorait raconter des blagues en « notre sabir national », comme il l'appelait avec fierté. Maman faisait la fine bouche, puis chantait une berceuse dans « cette langue si douce ». Elle nous a aussi initiées à la cuisine traditionnelle. Impossible de le faire en français, voyons !

À l'école élémentaire, nous avons appris l'allemand, le vrai, le pur, le seul. Mais nous avons un horrible accent qui faisait le désespoir de la Fräulein. Quel bonheur de faire le désespoir de la Fräulein ! À douze ans, je suis allée en pension à Épinal, en Lorraine restée française. Et mon accent faisait le désespoir de la bonne dame chargée de nous instruire des subtilités de la langue de Voltaire. J'ai donc toujours eu « un mauvais accent ».

Quand je me suis mariée, j'étais techniquement allemande. J'ai tenu à faire savoir à tous ceux que je côtoyais dans le quartier que j'étais alsacienne, cela faisait toute la différence. J'ai été accueillie avec sympathie. Sympathie qui ne s'est pas démentie le 4 août 1914.

Pendant la guerre, Paris était plein comme un œuf, il n'était pas question de quitter notre logement et notre quartier peu reluisant. Même si nous avions eu une occasion, nous ne l'aurions pas saisie. Dans un autre quartier, mon accent « étranger » aurait été remarqué et ... suspecté. Les réfugiés alsaciens en ont parfois vu, les pauvres.

Je suis devenue membre du Comité de Secours aux Réfugiés alsaciens et je leur ai donné des cours de français pour leur faciliter la vie et les aider à s'intégrer. La mairie du onzième nous avait prêté une salle. J'avais objecté mon incompetence et puis ... mon accent. L'adjoint m'a répondu : « À la guerre comme à la guerre ». (Il aurait pu trouver autre chose !) Souvent aussi, je suis allée donner un coup de main à l'hôpital Saint-Antoine et personne ne m'a jamais rejetée.

Voilà pourquoi, en plus de l'ennui qu'un déménagement représente, nous n'avons pas voulu quitter le quartier. Par fidélité et par reconnaissance.

J'ai parlé de la guerre 14-18. Sim y a souvent fait allusion mais il n'a jamais parlé de Jules dans la guerre. Je crois que, s'il avait eu envie de le faire, mon mari s'y serait opposé. La guerre est un mauvais souvenir pour lui. Il était ce qu'on appelait « mobilisé sur place ». Il a souvent demandé à aller au front et sa demande a toujours été repoussée. Comme à ce moment il faisait les gares, surtout la gare de l'Est, celle des mobilisations, il avait beaucoup d'occasions d'être honteux. Il m'a avoué cette honte après la guerre. Il lisait dans les yeux des hommes : « Encore un planqué ! Qu'est-ce qu'il doit avoir comme piston ! » D'autres cherchaient la tare qui justifiait de le laisser à l'arrière. Pauvre Jules !

Pauvre moi aussi ! Mes parents sont morts en 17. Je crois qu'ils ont été tués par le chagrin de vivre cette guerre du côté allemand. La victoire a eu un goût de larmes.

Sim m'a privée de mon accent, il ne m'a pas non plus donné d'enfance. Pourtant, Dieu sait s'il s'y intéresse. Un homme sans passé n'est pas un homme, dit-il. Et une femme ? Moi, je suis arrivée dans ses histoires, toute faite, comme si je n'avais pas existé avant d'avoir rencontré Maigret. Ou presque pas.

Tout de suite, pendant que j'y pense. En lisant les *Maigret*, j'ai souvent entendu la voix de notre maîtresse de français : « Les virgules, Louise, vos virgules ! » J'en mettais, paraît-il, quasi entre tous les mots. Simenon n'en est pas là mais il approche. Sans faire la pédante, en faisant la pédante, je me demande pourquoi il en met après « et », par exemple. « Un signe de séparation à côté d'une conjonction de coordination, voyons, chère ! » Bah ! Ce n'est pas grave. Je le dis parce que je continue à mettre beaucoup de virgules. Tu pourrais faire attention, ma vieille. Si je dois faire attention en me parlant... ! Continue comme tu veux, va, avec les virgules, les « ! », les MAJUSCULES, les ..., les « que » en cascade.

Quand ma sœur vient, j'essaie de parler le français avec elle, de faire allusion à des choses connues de Jules, mais il arrive toujours un moment où nous retrouvons notre enfance, les fous rires incompréhensibles pour les autres, notre langue de tribu. Mon mari est aussi heureux de la voir partir que de la voir arriver. C'est qu'il n'aime pas ne pas être maître du jeu, mon mari.

Il en va autrement quand nous sommes en Alsace. D'abord, il ne vient pas tellement souvent. Ensuite, il est en territoire étranger, alors, il peut accepter d'être l'étranger. Mais pas dans son propre appartement.

Jusqu'à présent, je n'ai pas trouvé trace de la phrase qui me chipote.

Vérité numéro quatre : je m'appelle Louise.

Je n'aime pas particulièrement mon prénom, mais je ne le déteste pas autant que Jules exècre le sien. Pour lui faire plaisir, Sim a tenté de remplacer Jules par Joseph. C'est pire, a dit l'intéressé. Depuis, Sim s'en tient à Maigret. Dans la vie et les livres.

Dans la vie, il m'appelle toujours poliment « Madame Maigret » et c'est ce nom qu'il a mis dans les livres. Sauf une fois, il m'a donné le prénom de sa mère, « Henriette », dans cette enquête (décidément, il faudra que j'en parle) où j'arrive à la vérité avant mon commissaire de mari. Si j'avais le courage de lire les livres et les revues de psy de Jules, et si j'y comprenais quelque chose, je pourrais sans doute tirer d'intéressantes conclusions de ce lapsus.

Je suis Louise pour ma sœur, je suis Louise pour Jules et Tante Louise pour Colette.

Nous nous appelons parfois Maigret et Madame Maigret. Surtout dans les moments de taquinerie. En voici la raison.

Tout jeunes mariés et fort timides, nous étions à une soirée du commissaire Guichard. Devant un vieux monsieur à barbiche et décorations, Jules s'est incliné et s'est présenté : Maigret. Au moment de me présenter, moi, j'ai lu la panique dans son regard. Il a fini par dire : « Madame Maigret ». Nous sommes rentrés à pied et j'ai ri de sa façon de faire. Il m'a avoué qu'il répugnait à dire : « Ma femme ». Cela lui paraissait trop intime pour des étrangers et comme impoli envers moi. Depuis, quand je veux le taquiner, je l'appelle Maigret et il me répond : Mme Maigret. Je dis parfois « Monsieur Maigret » ou « Commissaire » quand il fait un peu trop son divisionnaire avec moi.

Sinon, c'est Jules et Louise. Pas souvent. Nous n'avons pas souvent besoin de nous interpellier et nous n'éprouvons pas la nécessité, comme certains, de mêler nos noms à notre conversation. Même au téléphone, j'entends : « Allo, c'est toi ? » Ce qui est gentiment idiot. Je suis forcée d'avouer que je fais exactement de même.

Je n'écrirai pas le nom que nous nous donnons dans l'intimité.

J'ai relu ces dernières pages et il est temps de reprendre mes esprits, de remettre Maigret au milieu des livres et de me contenter de l'humble place de sacristine ! On pourrait croire que je revendique une importance indue.

Toujours pas trouvé la phrase litigieuse. J'ai presque tout relu des livres que nous avons à la maison. Il en manque, sans doute en avons-nous prêté.

Eurêka. Dans mon cahier où je colle les articles de presse. À un acteur chargé d'incarner Maigret, Simenon aurait conseillé de tapoter le derrière de l'actrice qui me représentait, pour lui dire au revoir. J'espère que l'acteur ne l'a pas fait.

Donc j'ai tort et raison et Jules a raison et tort.

Je n'ai pas trouvé la phrase que je cherchais, j'ai trouvé d'autres choses. Simenon a parlé une fois de moi enfant ou plutôt adolescente. Je me souviens lui avoir raconté qu'à treize ans environ, j'avais mis une belle robe de ma mère (j'étais aussi grande qu'elle), avec ses souliers à hauts talons. Je me suis regardée dans le miroir de la garde-robe et je me trouvais très jolie. Toutes les filles ont fait cela.

Une fois, il nous a même donné des souvenirs communs, ces tartes au riz que nous mangions quand nous allions chez les tantes. Peut-être a-t-il voulu dire que Jules mangeait de la tarte au riz quand il allait chez ses tantes et que je faisais de même de mon côté. Je préfère penser que Sim a oublié que nous n'étions pas de la même famille et que nous n'avons pas été élevés ensemble. C'est plus vrai que la vérité.

J'ai trouvé aussi une foule de robes de chambre. Dans tous les livres. De toutes les formes, de toutes les matières, de toutes les couleurs. Et plus ou moins fermées. Il y aurait matière à faire une étude bien féminine sur Maigret et les robes de Chambre. Et même d'une robe de chambre absente, celle qui ne se trouvait pas dans sa valise quand il est allé faire je ne sais plus quelle enquête à Porquerolles. Je me défends d'avoir été négligente. Sa robe de chambre d'été avait été découpée en chiffons à poussières, c'est tout le sort qu'elle méritait, et il était question d'en acheter une nouvelle.

— On verra ça au début de l'été.

Mon héros n'est jamais pressé d'entrer dans un magasin, les vendeuses le terrorisent quand il est acheteur. Il a l'impression d'avoir affaire à plus compétent que lui et comme il déteste ne pas être maître du jeu ...

Quant à sa robe de chambre d'hiver, elle le faisait ressembler à un moine, elle aurait été tout à fait déplacée sur la Côte et, d'ailleurs, elle ne serait pas entrée dans sa valise.

Plus sérieusement, j'ai rencontré une Madame Maigret sur laquelle je veux réfléchir.

Si je devais me présenter, que dirais-je? Je suis une femme sans enfant.

J'ai été longtemps sans espoir de maternité. Nous en souffrions tous les deux, pour l'autre et pour nous-mêmes. Après plusieurs années, enfin! Tant d'espoir, pour en arriver à une petite fille qui n'était pas faite pour vivre.

Je suis rentrée les bras vides de la maternité. L'amour et l'affection de Jules à ce moment, et la tendresse et la douceur et son chagrin à lui... Nous ne nous sommes rien dit, ce n'était pas nécessaire. Nous n'en avons plus jamais parlé. Sauf par des regards, parfois.

Je n'ai pas consulté de médecins. Je voulais éviter tout ce qui aurait pu sembler une recherche de responsabilité. Nous avons accepté d'être un couple sans enfant. Il faut toujours recommencer à accepter d'être sans enfant.

Quand on tricote pour les bébés des autres, quand on reçoit des faire-part de naissance, quand on va visiter une accouchée, quand les collègues vous parlent de leurs problèmes avec leurs enfants, quand on rencontre un garçon tellement bien qu'on voudrait qu'il soit votre fils, quand une grand-mère montre fièrement les photos de ses petits-enfants, quand... Tellement souvent! Quand les bras se referment tout seuls sur un bébé qui n'y sera jamais...

Le temps n'est plus d'écarter les rêves de maternité, il faut maintenant ne pas se voir grands-parents... Si tu pleures, je te... Tu me quoi? Qu'est-ce que cela peut faire que je pleure, personne ne me voit.

Nous aurions pu en adopter un? Jules était peu partisan de l'adoption. Il avait vu trop de cas où elle avait mal tourné. Puis est venu le cadeau de la vie, Colette. Autre chose que notre fille, un cadeau de la vie, je ne peux mieux dire.

Je suis aussi une femme au foyer. Mon époux est mon patron. Quand nous nous sommes mariés, cela allait de soi. Et j'ai continué. Si j'avais voulu travailler à l'extérieur, qu'aurais-je fait? Je n'ai pas de diplôme. Je ne cuisine pas trop mal. Aurais-je dû cuisiner pour des indifférents, alors que je peux le faire pour un amateur gourmand. Trop gourmand, oui, je le sais. C'est comme ça, c'est comme ça!

Reste que je n'ai pas un traître sou à moi. (J'avais une petite dot, de bons fonds russes...) Donc, je n'ai pas un sou à moi. Si jamais... Il m'arrive d'avoir un peu peur...

Mon mari est parfois insupportable. Je lui donnerais volontiers des calottes si sa tête ne culminait pas si haut. Mon patron aussi est parfois insupportable et à lui aussi, je lui donnerais volontiers des calottes. Mais on ne donne pas de calottes à son patron, n'est-ce pas, surtout quand il est préoccupé. Alors, je lui apporte son repas, une tasse de café, un verre de FRAMBOISE, je lui propose une promenade. Et je l'écoute. Eh oui! je suis le repos du commissaire! D'un homme qui a exercé et exerce encore un métier absorbant, auquel il a tout subordonné, y compris nos vacances

et mes projets. Parfois, il a dû avoir un peu de patience avant que je sois d'accord. Parce que d'accord, je l'ai été et le serai toujours et il le sait.

Caricature : je suis toujours en train de courir derrière Maigret avec un thermomètre, une tisane, une écharpe, un chapeau, une valise. De bondir de mon lit pour lui ouvrir la porte.

Jules s'enrhume facilement. Peut-être parce qu'il fume trop. Il oublie de s'habiller chaudement. Alors, je lui conseille de mettre son gros pardessus, je lui apporte une écharpe, son chapeau ... qu'il oublie régulièrement au bureau. Alors, il s'enrhume. Alors, je lui apporte de la tisane, je lui apporte le thermomètre. Parce que je veux bien câliner mon gros bébé, mais je ne veux pas me tracasser pour rien ou pas grand-chose. La vie nous donne suffisamment de bonnes raisons de nous en faire. Surtout sa vie à lui. Les arrestations mouvementées, les adversaires dangereux, les risques qu'il prend pour ne pas en faire courir aux autres, les vraies blessures. Alors, un bon petit rhume ... Juste de quoi jouer au malade, se faire chouchouter, ne plus être le plus fort ...

La tasse de café, un de ces actes pour faire plaisir, qui devient un rite.

Je me lève facilement le matin. Jules émerge du sommeil et reste hagard un bon moment. Surtout, soyons juste, quand il s'est couché tard. Encore faut-il qu'il s'éveille. La sonnerie ne l'atteint pas, l'odeur du café, oui. Voilà pourquoi je lui apporte une tasse de café fraîchement passé, avant qu'il se lève. Pas tous les jours mais souvent. Parfois, il se lève aux aurores, en pleine forme. Tout est vrai et le contraire aussi!

L'habitude, la mort des couples, dit-on. Pourquoi, si c'est une bonne habitude? Ces bonnes habitudes, affectueuses comme un vieux fauteuil devenu confortable ou un vieux vêtement qui a pris votre mesure. Ces bonnes habitudes qui font qu'on se comprend d'un simple regard ...

Je ne dors pas bien quand la place à côté de moi est vide. L'habitude de le sentir en étendant le bras. Je guette les bruits qui annoncent sa venue, je suis heureuse d'entendre son pas dans l'escalier. Il n'a rien d'une libellule, même quand il s'efforce de ne pas faire de bruit. Je ne peux pas l'empêcher de faire craquer les marches, mais en lui ouvrant la porte, je peux l'empêcher de tripoter bruyamment la serrure. Comment un homme aussi malin peut-il être aussi maladroit? Tout cela pour expliquer pourquoi je sors de mon lit et lui ouvre la porte avant qu'il ait le temps de sortir sa clef. Pour lui éviter une accusation de tapage nocturne! Et aussi pour l'accueillir.

Je suis en train de me défendre, comme si j'en faisais trop. Je déteste l'idée d'être servile. Je veux faire bien mon métier et, en plus, plaisir à

l'homme que j'aime. Cela me plaît de vivre ainsi et s'il y en a qui voient en moi une caricature, grand bien leur fasse, les occasions de rire sont trop rares pour en négliger une.

Je le répète, j'aime mon métier. Je revendique ce mot. J'aime cuisiner, je crois l'avoir déjà écrit. Particulièrement les petits plats mijotés. Ils permettent la fantaisie, l'improvisation dans le choix des ingrédients, des aromates, des herbes. Et puis, ils sont encore meilleurs réchauffés. Comme je ne savais jamais à quelle heure Jules rentrait, ni s'il rentrerait... Dans ce cas, j'en avais pour trois jours. J'ai béni deux inventions : le frigo et le téléphone. Toutes les deux m'ont permis une meilleure organisation, m'ont évité de manger ces fameux restes plusieurs jours de suite ou de jeter de la nourriture, péché mortel.

Maintenant, nous avons une vie plus régulière, jamais à l'abri des surprises quand même.

Il y a aussi la mise en ordre et le nettoyage. Un peu moins agréables. Mais on est si content quand l'ordre et la propreté remplacent le chaos. Il faut avouer que la cuisine et le nettoyage sont des activités dont le résultat n'est pas durable. C'est comme avec les récidivistes ! Coudre et tricoter sont plus consolants.

Je n'ai jamais supporté qu'on coure dans mes jambes quand je suis occupée à quelque chose. Ni qu'on fasse le travail à ma place. Parce qu'on ne respecte pas mes prérogatives ? Pourquoi mettre les choses sur le plan du pouvoir et des privilèges ? Je ne suis pas contente de ne plus être capable de faire tout mon travail, de constater que je vieillis. D'ailleurs, la femme qui vient pour les gros travaux ne travaille pas toujours comme je voudrais. Est-ce que, quand même, je ne supporte pas de ne pas être maîtresse ? J'ai une tendance à l'autocratie dans ma sphère de compétence ? Que c'est bien dit, Louise. On ne peut pas être et avoir été, ma pauvre Louise. Ta sagesse désabusée m'ennuie, ma pauvre Louise.

Il est en train de bêcher le potager, je le surveille par la fenêtre. Quand j'entendrai le bruit de ses sabots sur le dallage de la cour, je cacherais soigneusement ce cahier au milieu de mes cahiers de recettes. J'ai peur qu'il rie de moi. Pourtant, je n'ai jamais eu envie de rire de lui quand il prenait des notes et écrivait ses *Mémoires*. Pourquoi penser qu'il va se moquer de moi ? Je ne sais pas, c'est plus fort que moi. Je me demande ce que je ferais s'il me surprenait.

Pourquoi ai-je si peur qu'il rie de moi ? Il se moque souvent, gentiment. Plus justement, il me taquine... et je lui rends la pareille, dira-t-il. S'il se moquait vraiment de moi, je crois que j'en mourrais. Alors, je dis : « Tu vas

te moquer de moi», pour qu'il ne le fasse pas. Et il le fait quand même! Il sera toujours le plus fort de nous deux. Je devrais profiter des moments où il se met au lit presque malade, je suis la plus forte alors. La prochaine fois..., la prochaine fois, hélas! je lui ferai de la crème caramel, comme sa mère. Il sera toujours le plus fort.

Ceci dit, je déteste qu'on se moque de moi et j'ai toujours peur qu'on le fasse avec raison. J'ai l'air d'étaler mon humilité en écrivant cela, et c'est mon orgueil qui parle. Je ne sais pas très bien exprimer ce que je ressens mais parler au papier me fait du bien. Lui dire, lui avouer ce que je cache aux autres, même sans le faire exprès.

Paul MERCIER

Simenon et Freud¹

J'habite ma propre demeure
Jamais je n'ai imité personne
Et je me ris de tous mes maîtres
Qui ne se moquent pas d'eux-mêmes.
F. Nietzsche, *Le gai savoir*

SIMENON et Freud : la confrontation de ces deux hommes peut encore surprendre, et pourtant ce titre ne se veut aucunement provocateur. Sans le retentissement des travaux de Freud, on peut se demander si l'œuvre de Simenon aurait connu un tel succès, tant ses personnages paraissent abouliques et traversés par des pulsions difficilement reconnues comme siennes. La hantise de la folie, l'anxiété, la honte et le sentiment de culpabilité se diffusent au long d'une interminable quête de soi, la sexualité apportant plus de tourments que d'apaisement à des héros hantés par la solitude et le sentiment du vide.

Déjà en janvier 1982, voici près de dix ans, à la parution de *Mémoires intimes*², Gérard Mendel attribuait à Simenon une distinction élogieuse :

« Simenon est le romancier le plus freudien du 20^{ème} siècle. »

Pour lui, et pour un nombre important de lecteurs, d'universitaires aussi, pour A. Gide, M. Aymé, F. Mauriac et quelques autres, Simenon est l'un des plus grands romanciers de ce siècle, malgré l'opinion reçue, très ambivalente, attribuée à « l'institution littéraire ». Et cette influence énorme qu'il exerce sur le public, il la doit en partie à sa découverte personnelle des travaux de Freud. L'idéal proclamé par le romancier — comprendre les hommes et chercher comment certains d'entre eux pourraient changer le destin de leurs semblables —, cet idéal le conduit à porter un regard oblique sur le monde de la thérapie.

¹ Conférence donnée à l'Ufr de Lettres de l'Université de Franche-Comté, le 10 avril 1991.

² Sous ce titre : *Gérard Mendel*, in *Lire*, n° 77, janvier 1982, pp. 51-55.

Simenon et la psychanalyse : le sujet est trop vaste. S'il n'a, semble-t-il, pas lu Lacan, le romancier a lu quantité d'ouvrages et d'articles de psychologie, Freud, Adler, Jung, Hélène Deutsch au moins, mémoires et correspondance compris. Mathieu Rutten³ donne un recensement minutieux des évocations de Freud, Jung, Adler et également d'Henry Ey dont il rappelle le combat pour démarquer la psychiatrie de la neurologie et pour l'humanisation des hôpitaux psychiatriques. On ne peut que renvoyer le lecteur aux longues notes de Rutten qui, par des citations croisées, souligne la convergence entre Simenon et ces auteurs.

Thérèse de Saint-Phalle⁴, alors en visite à Épalinges, vérifie que la bibliothèque de Simenon ne se limite pas à la Pléiade : on y trouve des ouvrages triturés, marqués, aux coins écornés, qui sont des ouvrages de haute psychologie : Freud, Jung, Hélène Deutsch⁵. Quand elle interroge Simenon sur l'influence de la psychanalyse, celui-ci minimise l'impact de ses lectures, avec une attitude proche du déni :

« Du tout, du tout. Je hais d'avance tout livre basé sur des ouvrages de psychanalyse. Si je sens la moindre influence dans les trois premières pages d'un livre, je le ferme tant il m'exaspère. Une certaine prétention... Il faut avoir absorbé cet enseignement depuis longtemps pour qu'il ne laisse pas trop de traces. Il en est de même pour les lectures. »

Le romancier avait pris soin auparavant de faire savoir que, s'il cache sa culture de Freud, elle ne date pas d'hier :

« Les Freud que vous voyez là ont été achetés en 1926 dès leur parution. »

Voilà donc datée une estimation probable de la rencontre par les livres entre Freud et Simenon vers 1926, quarante ans avant l'interview. Simenon avance quelquefois, dans d'autres entretiens, sa fréquentation de Freud à 1923, l'année de ses 20 ans à Paris, mais il anticipe probablement de quelques années. C'est, à mon avis, vers 23 ans et en 1926 que Freud et la psychanalyse comme fait culturel commencent à exercer une influence considérable sur Simenon.

Les livres ne sont pas la seule source de diffusion des idées psychanalytiques à l'époque, vers 1925, comme le montre ce témoignage de Simenon paru dans le quotidien *Paris-Soir* dix ans plus tard (1935) :

³ *Simenon, ses origines, sa vie, son œuvre*, Nandrin, Wahle, pp. 288-289, 294-955 et 419-422, 425-431.

⁴ « Simenon explique Simenon », *Le Spectacle du monde*, juin 1966, pp. 81-84.

⁵ Pour un examen plus soutenu des ouvrages de sa bibliothèque, se reporter à l'article de Claire COURTENAY, *Le Monde*, 18 mai 1967.

« Il y avait de la folie dans l'air. [...] Dans les cabarets, le champagne coulait à pleins bords et les nuits se terminaient souvent dans une note d'orgie assez soulignée. [...] On y parlait toutes les langues, car il y avait au surplus des Russes, une Sud-Américaine, des esthètes parisiens ou allemands, qu'unissait un même culte pour l'orgie.

Un monde mêlé, certes, mais élégant. [...]. Des aventuriers et d'autres qui ne l'étaient pas. À l'occasion, on mettait la main sur un riche étranger que l'on initiait à la grande vie et aux théories freudiennes alors en vogue à Berlin. »⁶

Cette initiation polyvalente, liée à un nomadisme grégaire et mondain, rend aussi compte de la liberté d'esprit avec laquelle Simenon se confronte au maître viennois.

Le plan que je me propose de suivre écarte délibérément toute comparaison entre la « méthode » des enquêtes de Maigret et les techniques de la cure analytique : écoute flottante, identification⁷ et contre-transfert sont parfois explicitement mimés par Maigret et paraphrasés par son narrateur. Je laisserai cet aspect de côté pour m'attarder sur les points suivants :

- 1.- Simenon parle de Freud et de la psychanalyse.
- 2.- L'inconscient dans la conception du roman par Simenon.
- 3.- Genèse de cette conception : la cure de libido de M. Oward (*Un Monsieur libidineux*, 1927).
- 4.- L'écriture du roman et le rêve.
- 5.- L'entrée et la sortie de l'espace romanesque.

1.- Simenon parle de Freud.

SIMENON cache sa culture. Les allusions à Freud et à la psychanalyse sont des notations sèches, rapides et disséminées plutôt dans les interviews, résultant alors de la sollicitation directe de l'interviewer : Simenon ne se dérobe pas mais n'aborde pas spontanément le registre des « influences subies » et marquantes.

⁶ *Le drame mystérieux des îles Galapagos*, *Paris-Soir* 1935 et les Amis de Georges Simenon, Bruxelles, 1991, p. 22.

⁷ Voir Margret REICHWEIN, *Perspektivität im Detektivroman Georges Simenons*, Duisburg, 1984, ch. 10.

À l'exception de certaines allusions romanesques utilisant Freud et la psychanalyse comme des références prestigieuses, tout semble indiquer que Simenon émet de fortes réserves envers les écrits de Freud, qu'il n'adhère pas intellectuellement aux concepts centraux de la psychanalyse, qu'il se défend farouchement même à l'égard du complexe d'Œdipe conçu comme l'obligation de renoncer à un attachement infantile incestueux; on pourrait en conclure que, finalement, Freud et lui sont étrangers l'un à l'autre. Dans ce jeu du dépit, adlériens et jungiens, — utilisés par Simenon pour se dégager de l'influence freudienne — ne manqueront pas de célébrer en Simenon un des leurs. Voici une rapide revue de cette littérature psychanalytique sur Simenon :

- 1968 *Simenon sur le gril*, Simenon interviewé par un collectif de 5 médecins. Presses de la Cité, (psychiatres, plutôt freudiens).
- 1970 Richard Austin, *Maigret et Adler*, in *Adam* et Sigaux-Lacassin, Plon, 1973 (adlérien).
- 1971 P. Rom, *Simenon et les psychiatres*, in *Médecine et Hygiène*, n° 985, nov. 1971 (adlérien).
- 1973 Gilberte Aigrisse, *Le commissaire Maigret et le psychanalyste*, in *La Revue nouvelle*, 1973 (jungienne).
- 1982 Georges Mendel, article cité in *Lire*, n° 77, (socioanalyste mendélien).
- 1983 H. Ch. Tauxe, *G. Simenon, de l'humain au vide*, Buchet-Chastel (micropsychanalyste fantien).
- 1990 Ch. Neys, *L'autre de Maigret ou «Simenon et la culpabilité»*, in *Traces*, n° 2, (lacanien).

Des adversaires farouches de la psychanalyse, Pierre Debray-Ritzen par exemple, revendiquent également Simenon comme l'un des partisans de leurs théories, malgré les commentaires freudiens de Simenon. Aucun de ces auteurs n'a pourtant souligné la place royale du rêve dans la création romanesque.

Et voici quelques évocations rapides de ces allusions freudiennes par Simenon. Les citer toutes demanderait un livre entier, un choix s'impose pour éviter les redites et mettre en valeur la diversité des usages de ces références.

- La plus étonnante de ces évocations rappelle l'attitude de Gide envers la psychanalyse — mais tout ça, je l'avais déjà trouvé tout seul, avant de lire Freud —, avec une petite dose d'humour : le souvenir de l'anxiété de l'adolescent qu'il fut et les productions idéalisantes d'un monde meilleur à cet âge sont mis sur le même plan qu'une théorie conceptuellement élaborée, si on ne donne aucun crédit à la revendication de penser d'abord par soi-même, à son propre compte :

«À l'âge de quatorze ans [en 1917], j'ai pour ainsi dire inventé la psychanalyse, tout en ignorant à ce moment Freud qui n'était pas encore traduit en français. Mon idée était celle-ci [...]. Je me disais : pourquoi n'existe-t-il pas une sorte de médecin qui soit en même temps médecin du corps et médecin de l'intelligence, autrement dit une sorte de médecin connaissant un individu, son âge, son physique, ses possibilités, qui puisse lui dire qu'il doit s'engager dans telle voie ou dans telle autre ? C'était presque de la médecine psychosomatique que je formulais. C'était en 1917, et c'est dans cet esprit-là que j'ai créé le personnage de Maigret [...] un raccommodeur de destinées. C'était l'équivalent des types qui passent dans la rue pour réparer les chaises ou la vaisselle [...] Voilà ce que j'avais dans la tête à l'âge de quatorze ans.»⁸

- La plus précoce évocation se trouve dans les romans sous patronyme, après l'abandon des pseudonymes (Georges Sim et les autres) : le nom de Freud est cité dans un des tout premiers Maigret [*Un Crime en Hollande*, (Morsang, 1931), Fayard, 1931]. Un conférencier, universitaire français, fait des conférences à travers l'Europe sur l'éthologie sociale du crime et l'innocence des coupables. Maigret, qui n'y a pas assisté, lui résume ses propos :

«Bref, vous avez dit en trois quarts d'heure, avec quelques exemples frappants... Vous avez cité Lombroso, Freud et compagnie...»

Beaucoup de condescendance à l'égard de thèses connues et rabâchées, dont la nouveauté n'est pas récente⁹. Freud est depuis les années 20 «tombé» dans l'opinion publique... Le plus intéressant est le rapport de force et de prestige entre un universitaire instruit et le commissaire qui, malgré son handicap culturel, fait la lumière sur les rivalités de couple et les mobiles secrets bien dissimulés d'une bourgeoise rusée.

⁸ *Simenon sur le gril*, Presses de la Cité, 1968, publié initialement sous le titre : *Les confidences de Simenon ou le génie de la création subconsciente*, in *Médecine et hygiène*, juin 1968 et reproduit aussi in A. BERTRAND, *Georges Simenon*, Lyon, La Manufacture, 1988.

⁹ Le professeur Toulouse écrit dans la revue *Je sais tout* (avril 1932) : «Le crime n'est donc plus l'obscur drame moral où se jouaient des entités mystérieuses : liberté, responsabilité, devoir. Il ne fait que traduire l'incapacité de l'individu de s'adapter à des conditions sociales dont d'ailleurs beaucoup sont arbitraires... Ainsi le délinquant, comme le mauvais travailleur, comme le malade, sont des délinquants biologiques. Plus particulièrement, un délinquant est dans l'ordre moral, ce que le malade est dans l'ordre de la santé.»

• L'évocation la plus sadique d'un psychanalyste est représentée dans *La maison du juge* (Nieul, 1939)¹⁰, Gallimard, 1942.

Le cadavre d'un inconnu trouvé sur la plage, emballé dans un sac de charbon, oublié par moments pendant qu'on discute, est malmené pendant une moitié du roman, comme si un complot se liguait contre son identification. Ce n'est qu'après 57 pages du roman qu'on apprend enfin quelque chose sur ce cadavre encombrant, par un rapport de police venu de loin :

«Émile Janin... [...] Un détail intéressant... deux années à Sainte-Anne... Donc calé en psychiatrie... Ho! Ho!... Caractère assez indépendant... S'engage comme médecin de marine... Quel bateau?... Le Vengeur... [...] S'installe à Nantes où il se spécialise dans la psychanalyse...»

Il a été liquidé physiquement parce qu'il a diagnostiqué la démence de la fille du juge et celle du juge. Son pouvoir de **dire la folie** est perçu comme une menace que, seul, le meurtre peut annuler. La « parole » de l'analyste condamnerait-elle le fou à l'internement? On se rappellera que dans le premier Maigret, encore signé Georges Sim, *La maison de l'inquiétude*, le psychiatre, venu incognito à la demande de Maigret faire le diagnostic d'un malade au commissariat, « tue » son client qui, reconnaissant en lui un psychiatre, meurt aussitôt d'une crise cardiaque à l'idée qu'on le prend pour un fou.

• La plus humoristique évocation esquisse à peine les déboires de l'inspecteur Complexe dans *Les scrupules de Maigret* (Noland, 1957), Presses de la Cité, 1958, p. 83. Maigret se torture l'esprit à essayer de comprendre la névrose selon Adler, le complexe d'infériorité, et de façon générale, les traités de psychiatrie :

«Il avait d'abord écrit : *frustration*.

Puis, en dessous : *complexe d'infériorité*.

C'était des termes qu'il n'employait pas d'habitude et dont il se méfiait. Il avait eu quelques années plus tôt, un inspecteur qui sortait de l'Université et qui n'était resté que quelques mois au Quai. Il devait travailler maintenant dans un bureau de contentieux. Il avait lu Freud, Adler, et quelques autres et en avait été tellement marqué qu'il prétendait expliquer toutes les affaires par la psychanalyse. Durant son bref passage à la P.J., il s'était trompé à tout coup et ses collègues l'avaient surnommé l'inspecteur Complexe.»

¹⁰ Entre parenthèses, la date de rédaction supposée, selon l'état des travaux actuels.

Le jeu visant ici à disqualifier l'amateur passionné de spéculations psychanalytiques vise surtout à souligner la difficulté de l'effort à réaliser pour Maigret, plongé dans les traités de psychopathologie. Mais quand Simenon lui-même, opposant Dostoïevski et Freud, tranche en faveur d'une supériorité incontestable du Russe¹¹, il semble bien que le regard du psychanalyste sur la création littéraire soit ressenti comme une menace dangereuse et mutilante pour le libre usage du registre de l'imaginaire.

- L'évocation la plus riche met en scène un couple autrichien, exilé à Paris vers 1938; bien qu'il ne s'agisse pas d'un psychanalyste, le docteur Storm n'est pas sans rappeler une figure de Freud, tant ce personnage produit un effet saisissant sur tous ceux qui l'abordent... sauf sur le héros qui, lui, sombre dans la folie criminelle¹². En effet, *L'Outlaw* [(Nieul, 1939) Gallimard, 1941] présente un stomatologue autrichien exilé qui a toutes les compétences d'un analyste pour soigner les troubles psychosexuels, mais qui ne pourra rien pour Stan qui tue son amie Nouchi (ou la féminité en lui?) [Se reporter, pour une analyse plus développée, à mon article de 1990 sur ce livre¹³.]

IMPOSSIBLE de ne pas évoquer la rivalité avec Freud sur le lieu-même où Freud l'a placée : sur le lieu de la création romanesque autant que sur le « secret des hommes ».

Maigret et les vieillards (Noland, 1960), Presses de la Cité, 1960, traite de la réalisation des rêves de jeunesse. Au début du livre (pp. 8-9), Pardon lit à Maigret un passage de la revue médicale anglaise *The Lancet*¹⁴ :

« Un psychiatre avisé, s'appuyant sur ses connaissances scientifiques et sur l'expérience de son cabinet, est assez bien placé pour comprendre les hommes. Cependant, il est possible, surtout s'il se laisse influencer par la théorie, qu'il les comprenne moins bien qu'un maître d'école exceptionnel, qu'un romancier, ou même qu'un policier. »

¹¹ Entretiens avec M. Agafonova, 1969, non publiés; consulter aussi *Simenon sur le gril* sur l'opinion réservée sur Freud.

¹² Le crime de Louis Althusser, étranglant sa femme pourtant aimée et protectrice, rappelle le drame de Stan.

¹³ À paraître en juin 1992, *Recherches en linguistique étrangère de l'Université de Franche-Comté*, volume n° 16.

¹⁴ Cette phrase du docteur Richard Fox (dont j'ai trouvé d'autres articles, sur l'alcoolisme, mais pas celui-là), est bien sûr directement inspirée d'un propos célèbre de Freud, rendant hommage à Jensen, l'auteur de la Gradiva.

Cette ritournelle qui rythme l'ensemble du livre, joue de subtiles variations à chaque fois qu'elle fait retour, transformant le palmarès des professions méritantes, avec cette réserve que Maigret ne cesse d'avoir envie de faire un autre métier (pp. 8, 9, 34, 89, 121, 176).

| Pagination | 8 | 34 | 89 | 121 | 176 |
|--------------|----------------|----|----|-----|-----|
| Fréquence | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
| psychiatre | 1 avisé | 4 | 0 | | * |
| policier | 4 | 3 | 0 | 2? | 0 |
| instituteur | 2 exceptionnel | 1 | 0 | 1? | 0 |
| romancier | 3 | 2 | 0 | | 0 |
| autre (abbé) | | | | | 1 |

À la deuxième apparition (p. 34), le classement est inversé pour le corps médical, rétrogradé :

«Quels étaient les termes employés par le médecin anglais dans l'article du *Lancet* ? Il ne les retrouvait pas. En gros, cela signifiait qu'un maître d'école exceptionnel, un romancier, un policier, sont mieux placés qu'un médecin ou un psychiatre pour aller au fond des hommes. Pourquoi le policier venait-il en dernier, après le maître d'école et surtout le romancier?»

Au troisième round, la mêlée est confuse (p. 89) : le classement est impossible, et donc supprimé :

«Il s'était rarement trouvé aussi dérouteré devant des êtres humains. Est-ce qu'un psychiatre, un instituteur ou un romancier, selon la nomenclature du *Lancet* aurait été mieux à même de comprendre des personnages surgis d'un autre siècle?»

À la quatrième reprise (p. 121), la concurrence est limitée à un seul instituteur qui n'est même pas de classe exceptionnelle de surcroît :

«Était-ce de la simplicité ? Un défi ? Pour en revenir à la théorie du médecin anglais, un instituteur aurait-il été plus à même de démêler la vérité que Maigret?»

Au poteau ils sont tous coiffés par un outsider sorti du chapeau du magicien (p. 176) : les paris sont faux, le bookmaker s'est trompé :

«Le collaborateur du *Lancet* s'était trompé. Ce n'était ni un instituteur, en fin de compte, ni un romancier, ni enfin un policier, qui allait résoudre le problème de Jaquette, mais un abbé octogénaire.»

Avec le docteur Ourgaud, (Urgo, maman bobo, le choix des patronymes n'est pas dû au hasard), voici l'abbé Barraud qui seul perce le mystère de ce

cadavre aux mutilations étranges : il reçoit les aveux de la vieille gouvernante qui a (re-)tué le cadavre par charité chrétienne pour éviter le déshonneur de son suicide. La fantaisie a tous les droits sur le réel, mais le lecteur est-il capable de donner un nom à cette crypte d'où des cadavres sans sépulture ou des morts insolites ne cessent d'obséder les vivants ? Deuil inaccompli d'un père, obsession d'un ancêtre lointain laissé sans sépulture au nom de la loi ou les deux probablement. Le hasard par deux fois vient de nous mettre en présence d'un corps mort tenant lieu d'énigme, cadavre problématique maltraité, dont la mémoire attend réparation et faisant tant symptôme que l'explication donnée dans le roman semble elle-même « torturée »¹⁵.

Simenon, fasciné par la psychanalyse, se refuse à écrire des romans psychologiques, se met dans une rage folle quand on appelle ainsi ses romans durs, appelés aussi par lui romans-romans.

Simenon ne manque pas une occasion de dire à la fois son attirance et son adhésion à contre-cœur et du bout des lèvres à la théorie analytique : l'aveu lui en coûte et il s'en défend.

À Roger Stéphane qui lui demande si les lectures ont des effets sur le besoin d'écrire, il répond, presque gêné :

« Vous savez, c'est très difficile... En toute sincérité, c'est presque de la psychanalyse... Or je ne crois pas beaucoup à la psychanalyse..., en tout cas à une certaine psychanalyse »¹⁶

D'où lui vient cette sorte de **réluctance**¹⁷ à l'égard de la psychanalyse ? Cette méfiance peut aussi bien être mise au crédit du personnage, comme dans *Le Passage de la ligne*¹⁸ :

« Si j'essaie de m'expliquer, j'en sais qui ont lu Freud, ou qui en ont entendu parler, et qui vont parler du complexe d'Œdipe. Cela fait savant, subtil, et en fin de compte cela remplace un point d'interrogation par un autre, un malaise par un autre malaise. »

¹⁵ Une hypothèse à vérifier sur l'œuvre entière, que l'on peut considérer aussi comme une vaste morgue, tant les cadavres encombrants (pendus, noyés, etc.) et leurs variantes, les fantômes et les revenants sont légion : le cadavre fonctionne-t-il comme un signifiant sans signifié explicite, mettant au défi le psychiatre avisé et le policier — et d'abord le lecteur — de percer un secret familial, dont toutes les histoires sont des copies codées et cryptées, muettes sur l'essentiel d'une autre scène : l'infamie publique de l'exécution capitale de Gabriel Brull en 1743.

¹⁶ *Georges Simenon, Portrait souvenir*, 1963, R.T.F. et Lib. Tallandier.

¹⁷ Un mot employé par Simenon dans *Maigret se défend* en 1964. Mot d'origine latine qui signifie la répugnance (pour), la résistance et un acquiescement à contre-cœur ou un geste accompli à son corps défendant.

¹⁸ Presses de la Cité, 1958, p. 37.

Nommer la chose équivaut à un déplacement du symptôme, ne permet pas de se libérer des chaînes d'un destin inconnaissable.

Dix ans plus tard, en 1967, le jugement de l'auteur ne diffère pas de celui du personnage du roman précédent; un passage de l'interview, non publiée, de juillet 67 avec Éléonora Schraiber en témoigne :

«QUESTION : inceste, complexe d'Œdipe ...

RÉPONSE : Je crois que Freud a donné beaucoup trop d'importance à la question. [...]

QUESTION : influence de Freud sur vos œuvres. Influence intuitive.

RÉPONSE : Je ne crois pas. Comme je vous l'ai dit, Freud a puisé beaucoup de ses idées dans Dostoïevski. Si j'ai subi une influence, c'est bien plutôt celle de celui-ci que de Freud.

QUESTION : Critiques occidentaux : freudisme dans *L'homme qui regardait passer les trains, La fenêtre des Rouet*.

RÉPONSE : Si on devait suivre ces critiques, on pourrait prendre n'importe quel roman du siècle dernier et y découvrir du freudisme. »

Une quantité de passages des *Dictées* sont du même tonneau. Ce n'est pas sur le plan de l'adhésion intellectuelle ou d'un culte enthousiaste à Freud qu'il faut lire l'influence exercée sur Simenon par la théorie analytique, mais ailleurs : dans sa conception du roman comme « cure d'inconscient » selon le mot de G. Mendel.

2.- D'où vient la pulsion d'écrire chez Simenon. Comment conçoit-il l'écriture d'un roman, la pratique de l'écriture romanesque ?

POURQUOI Simenon est-il un grand créateur ? Gérard Mendel assimile la production du roman simenonien à une cure d'inconscient :

«Je crois qu'il a dû écrire chacun de ses livres, créer chacun de ses personnages, en ayant la conviction que ce n'était pas lui. C'est un mécanisme inconscient de transposition qui est fréquent dans la création littéraire [...].

Simenon a un inconscient comme tout le monde. Mais il a aussi cette capacité de pouvoir, à intervalles réguliers, projeter le trop-plein de son inconscient dans un roman. Six fois par an, il opérait une sorte de **cure d'inconscient**. C'est d'autant plus évident que tous les romans de Simenon ont la même structure psychologique : ce sont des romans de la culpabilité [...]. Il s'agit en réalité du drame intérieur de Simenon, non perçu par lui, qu'il arrive à projeter dans des scénarios imaginaires.

Un homme obsédé par l'image de sa mère, c'est peut-être, me semble-t-il, l'inconscient de Simenon. Ou si vous voulez, il me semble que le scénario inconscient de Simenon, c'est un petit

garçon qui tient par la main une mère toujours mécontente de lui.»

Tout est justement dit ici par Mendel, dans une synthèse interprétative éclairante. Il semble cependant qu'on doive distinguer chez Simenon deux types de discours sur l'inconscient : un premier niveau, proche d'une croyance idéalisée formulant des critères possibles et fortement investis affectivement de l'idéal du roman pur, un roman où l'inconscient serait exhibé sans déguisement et sans voile, le roman de l'homme nu. Ce discours-là est celui des interviews et des essais théoriques.

Un autre discours, plus profond et plus riche est mis dans la bouche des personnages et du narrateur des romans ; celui-là fait moins de concessions et montre davantage, dégagé qu'il est de l'effort moral de sincérité et d'authenticité, qui entretient aussi l'illusion de la confession. C'est l'opposition de ces deux discours sur l'inconscient dans l'écriture que vont illustrer les paragraphes suivants.

Comment Simenon parle-t-il de la création romanesque ? Comment parle-t-il de l'inconscient ?

SIMENON, faut-il le rappeler, a quitté l'école en cours de 3^e, une scolarité brève, sanctionnant de mauvais résultats au printemps 1918. Cette rupture précoce avec le système scolaire représente à la fois un handicap (humiliant et nécessitant des compensations imaginaires, quand il faut s'expliquer devant des diplômés) et, par ailleurs, un atout important pour réinventer sa propre culture en dehors du savoir intellectuel dispensé par les clercs. Ne pas être imbu de son savoir et de son omniscience oblige à se tenir disponible à l'insolite de ce qui est en train de s'actualiser dans le moment présent, que l'on ne connaîtra surtout que dans l'après-coup et le souvenir. Les extraits suivants, tirés de *Simenon sur le gril*¹⁹, sont représentatifs d'une foule d'entretiens. Le début de l'interview, menée au printemps 1968 par cinq médecins²⁰, démarre *ex abrupto* :

M. et H. — « Êtes-vous **un romancier de l'inconscient** ?
— Oui certainement, je dois saisir des bouffées d'inconscient et si je laisse passer « le » moment, il y a risque que cet inconscient s'évapore. Par exemple, si je tombe malade au cours de l'élaboration

¹⁹ La pagination des citations de l'interview est celle du livre d'A. BERTRAND, *Georges Simenon*, La Manufacture, Lyon, 1988.

²⁰ « M. et H. », pour *Médecine et Hygiène*, la revue genevoise ayant délégué pour la circonstance une escouade formée par les docteurs Durand, Cruchaud, Kaech, Burgenmeister et Rentchnick.

d'un roman, et que je doive reporter la fin de la rédaction à une dizaine de jours, il est fort possible que je doive l'abandonner car il m'est devenu totalement étranger. Il ne me touche plus. [...] Je peux rester « en roman » pendant quatre ou cinq jours. Ce travail doit être constant, et je ne peux sauter un jour dans sa rédaction car le fil est alors coupé.

Quand je commence un roman, je deviens le personnage principal et toute ma vie, du matin au soir et du soir au matin, est conditionnée par ce personnage : je suis vraiment dans la peau de ce personnage. Par conséquent, si pendant vingt-quatre heures, je redeviens moi-même, je ne retrouve plus le personnage, ou, si je le retrouve, il me paraît un peu fabriqué. Avant d'écrire un roman, au moment où je dois me mettre dans ce que j'appelle l'état de grâce, je dois en somme me vider de moi-même, me vider de tout ce qui fait ma personnalité pour être purement réceptif, c'est-à-dire pour pouvoir absorber d'autres personnages, d'autres impressions.

Voilà à peu près, grosso modo, en quoi cela consiste : pendant l'écriture du livre, il s'agit que j'écrive aussi rapidement que possible, de façon à laisser travailler au maximum l'inconscient. *Au fond un roman que j'écrirais consciemment serait très mauvais.* Il ne faut pas que l'intelligence intervienne dans l'écriture d'un roman. » (pp. 181-182)

Ce texte laisse rêveur. L'affirmation : « Je suis un romancier de l'inconscient » paraît comporter quelque chose d'excessif ; jusqu'où un écrivain peut-il juger lucidement de son écriture ?

Le développement se poursuit par des précisions sur les conditions « techniques » de l'écriture :

- le choix du moment et l'état de disponibilité à ce qui vient.
- la neuvaine : une séquence d'une semaine environ sans interruption d'écriture paraît une addiction inversée ; s'y adonner, c'est entretenir des liens fragiles et éphémères, un fil « coupable » au moindre incident.
- une alternative : la non-interruption ou l'abandon du roman ; le fil peut être coupé prématurément, avant terme, en lieu et place du vrai *fil coupé*, par la proximité du mot fin au dernier chapitre.
- l'identification au personnage et l'aliénation de l'auteur : une sorte de dissociation contrôlée de la personnalité avec le renoncement au moi habituel ; un processus assimilable au clivage du moi freudien. « Créer chacun de ses personnages en ayant la conviction que ce n'était pas lui » dit Mendel, cité plus haut. Chez Simenon, cela semble tenir du dogme et le « Madame Bovary, c'est moi » le persécute autrement que Flaubert.
- le vidage de soi : être purement réceptif, n'être qu'une éponge qui absorbe... et y croire. {On est ici au cœur de l'identification selon Ferenczi,

une expansion sur l'objet de la libido narcissique, qui, se vidant, en fait se remplit des parties des autres qu'elle incorpore.]

– écrire rapidement sans penser, sans réfléchir et sans rature, selon une cadence quasi mécanique.

L'ensemble de ces conditions prend la forme d'un programme assez proche de l'illusion de l'écriture automatique, annoncé avec une assurance presque surfaite, cependant éprouvée par l'expérience répétée et réussie.

Laisser travailler au maximum l'inconscient pour donner l'illusion de la vie à la fiction romanesque, et cela jusqu'à passer pour un auteur réaliste!

L'écriture découlerait d'une sorte de « **pulsion d'écrire** » : j'emploie cette expression dans un sens différent de l'usage qu'en fait Debray-Ritzen, moins connu comme romancier que comme membre du corps médical; se démarquant de la psychanalyse, il veut chercher dans la création littéraire essentiellement le jeu de structures nerveuses archaïques. Je veux souligner par ce terme « pulsion d'écrire », combien cette envie d'écrire remplit une fonction de restauration narcissique et de jouissance corporelle, de jeu à manipuler sans trop de risques les fantasmes originaires, tout cela camouflé derrière les plaintes d'une souffrance et d'une transpiration d'un auteur qui confie plus volontiers ses aspects dépressifs que son éloge de la luxure.

Comme Bukowski, Duras et tant d'autres (tous les écrivains ne relèvent pas d'une seule et unique forme de névrose d'écriture), impossible pour Simenon de rester longtemps sans produire un texte.

La pulsion d'écriture est assortie d'un rituel de protection :

« Dans ma jeunesse, j'étais plutôt destiné au désordre, mais j'avais en même temps la nostalgie de l'ordre, d'une certaine solidité et au fond toute ma vie je me suis raccroché à ça...

J'ai toujours été tenté par le désordre total. »

(*ibid.*, p. 184)

Le retour à la sécurité se fait par l'aménagement de trois zones de protection, énumérées dans le texte :

- les rêves de maison et leur aménagement,
- la dynamique du couple/famille et la solitude,
- la production régulière de romans et autres textes.

Les propos sur les effets thérapeutiques (ou sédatifs, comme on voudra) attribués au roman nous intéressent particulièrement dans cette interview :

« J'irai plus loin, je crois que le roman, c'est un peu la même chose [ils me sauvent de la folie]. Si je me discipline, si j'écris tant de romans par an, c'est également parce qu'il y a un signal d'alarme qui a fonctionné. Quand je ne me sens pas bien, je dis à mon médecin que je ne me sens pas bien, que j'ai telle ou telle

chose. Mon médecin répond « Quand commencez-vous à écrire un prochain roman ? » Je lui dis : « Dans huit jours. » Il me répond : « Alors, ça va. »

C'est un peu comme s'il me prescrivait une ordonnance : « Faire un roman le plus tôt possible ». C'est ma thérapeutique, celle qui me convient le mieux. » (*ibid.*, pp. 185–186)

Une série de références identiques répètent à l'envi que le romancier, comme Maigret et comme tout créateur, s'accommode ordinairement de sa névrose²¹, n'a pas besoin de consulter psychiatre ou psychanalyste, et qu'en plus, on le paye pour ça²² !

Sur ce palimpseste, plusieurs remarques. Simenon se plagie d'année en année. Comme pour la ritournelle de *Maigret et les vieillards*, on peut observer la lente transformation du texte de 1958, dans la conférence faite à Bruxelles : *Le Roman de l'homme*, chap. 2, qui est déjà une réélaboration des chapitres 3 et 4 des *Scrupules de Maigret* (décembre 1957).

En résumé : nous, les créateurs, sommes tous des psychopathes (certes pas plus que les autres), mais nous avons trouvé notre remède personnel : créer. Nous n'avons nul besoin ni du psychiatre ni du psychanalyste. En plus, le coût est inversé, c'est tout bénéfice, on nous paie pour ça !

Simenon fait endosser cette boutade à un otage bien utile, Charlie Chaplin (en présence de Miller, donc vers 1960, si toutefois les faits sont historiques), mais on connaît les ruses de Simenon prenant à l'occasion Balzac pour porte-parole de ses idées personnelles.

S'il répète avec insistance cette boutade, c'est qu'il établit lui-même que la névrose du client de Maigret est un peu celle de Maigret et en même temps, elle résonne avec celle du romancier, ou ce qui en tient lieu, la névrose d'écriture ; **aussi faut-il lire toutes les histoires policières comme le procès de l'écriture**, les hantises du romancier ou du créateur sont la matière de sa création, l'intrigue ne relève que de l'anecdote, quand il s'agit d'atteindre l'universel.

Sur cette vision de l'inspiration inconsciente, Simenon revient de multiples fois sous des expressions variées :

- se délivrer de ses anxiétés
- se délivrer de ses fantômes

²¹ Avec plusieurs citations empruntées à Adler.

²² Cf. 1957, *Les Scrupules de Maigret*, chap. 3 et 4 ; 1958, *Le Roman de l'homme*, chap. 2 ; 1958, *Préface pour la radio* ; 1963, *Portrait-souvenir*, pp. 140–141 ; 1968, *Simenon sur le gril*, p. 186.

– se débarrasser de ses hantises, etc.

Ce qui revient à croire qu'on se **vide de sa personnalité**.

Ici, l'illusion nécessaire est une triple croyance, paradoxale à première vue :

- **se vider de soi** = de ses fantasmes et de ses anxiétés profondes, **sans les saisir comme siennes** pour lever la censure ;
- être totalement un autre, que l'on ressent dans son corps et ses tripes ;
- traiter son corps comme une machine, comme le corps d'un autre, dont on décrit les émotions « à distance » ;

d'où un compromis très particulier qui n'est possible que par la distance instituée par l'écriture. Encore n'est-elle pas suffisante, puisqu'elle est accompagnée de tout un rituel de protection, profondément obsessionnel, pour effectuer le passage de la ligne d'abord, le passage du roman ensuite.

En d'autres termes, la création romanesque suppose pour Simenon l'état de grâce ; c'est-à-dire une utilisation tout à fait originale de la défense maniaque.

« Je passe ma vie à me battre entre l'inconscient et la raison, car je ne crois à mon métier que fait par l'inconscient. Je dois donc ne pas me connaître pour écrire des romans. Si je me connaissais trop bien, je ne pourrais plus écrire. [...] Le jour où je deviendrai un être raisonnable, je perdrai la précision de mon subconscient.

[...] C'est presque comique, car je finis réellement par vivre avec mes personnages comme s'ils existaient, qu'ils sont plus réels que les gens que je rencontre dans la rue. C'est pour cela que je parle d'eux en vrai et en faux. C'est un peu comme un fabricant d'automates qui finirait par croire qu'ils sont vivants. Je me rends compte que je vis en quelque sorte un mensonge perpétuel, une fiction. »²³.

Il donne ensuite une approche de l'humain et de l'authenticité de ses personnages :

« [...] c'est le qualificatif humain qui est juste, par ce que cela signifie sur le plan corporel, psychologique, instinctif, social. C'est-à-dire tout ce qui fait qu'un être est un être, c'est-à-dire aussi bien la partie ombre que la partie lumière, aussi bien la partie instinctive que la partie raisonnée et voulue.

Je crois que c'est là la marque de l'authenticité sans masque. »

La contrepartie de cette authenticité associe la création romanesque à une menace imaginaire mal localisée mais inquiétante, le « vertige » de la folie (p. 194) :

²³ *Simenon sur le gril*, in A. BERTRAND, *op. cit.*, p. 192.

[Vers la fin de 1936] «... je me suis senti entraîné à fouiller et à utiliser au maximum ce que j'appelle mon inconscient et mon subconscient. J'avais l'impression que c'était une manière d'arriver à une certaine connaissance de l'humanité. Mais j'ai été pris de vertige et je me suis dit que si je continuais dans cette voie, je finirais comme Nietzsche ou Lautréamont, et alors j'ai décidé de faire très attention, de faire en quelque sorte de la chute contrôlée. Il y a des murs qu'il est dangereux de franchir : il suffit de penser à Gauguin, par exemple. [...]»

M. et H. : «Votre œuvre est un fantasme de désir de libération du clochard; mais en même temps, vous ne voulez pas entraîner l'autre dans la chute, de même vous ne voulez pas entraîner le lecteur dans cette chute. Le socius est présent. Donc, il y a un engagement qui va très loin dans la responsabilité de l'écriture.»

Dès lors, la question se pose en d'autres termes : se libérer ou s'aliéner par l'écriture romanesque ici définie comme un péril couru par l'auteur qui irait jusqu'au bout de ses rêveries...

Quel va être le test de cette lutte contre la folie, la lutte de soi contre soi ? L'authenticité du personnage, la réussite du roman, alors que bien d'autres « objets » peuvent théoriquement être le signe d'une conquête personnelle :

« Ma véritable ambition, c'est de saisir la vérité, ou même les vérités camouflées : sinon je n'existe pas, je ne sers à rien. Étant donné que mes livres ne sont pas des exercices de style ni de merveilleuses constructions de psychologie, mon seul souci reste l'approche de la vérité. C'est exactement le cas du médecin ou du psychiatre : peu importe le style et la manière, il doit trouver la vérité de son patient, sinon il a raté la cure. Et si ça vous arrive plusieurs fois par mois, vous ne serez pas très fier de vous et vous ferez aussi une crise de dépression. »
(*ibid.*, p. 198)

Noter le contexte : ces propos sont enregistrés vers le 1^{er} semestre de 1968, alors que les critiques du *Monde* laissent entendre que Simenon se répète, qu'il ne se renouvelle plus. La légende de l'« usine Simenon », produite par Simenon lui-même, commence aussi à faire quelques ravages après le renoncement à la candidature au prix Nobel, sur proposition d'Axel Springer.

Sous cette élaboration secondaire, bien rôdée par l'absorption — comme une éponge, là-aussi — des remarques pertinentes des grands critiques simenoniens et l'intérêt attentif des Gide, Keyserling et autres Brasillach, grands médecins littéraires, il arrive à Simenon d'avouer plus humble-

ment l'une des sources de son inspiration : le défi à sa mère. « Écrire a été pour moi une sorte de défi à ma mère »²⁴.

Didier Anzieu²⁵ ne laisse pas de doute sur la nature de ce défi :

« Créer, c'est toujours tuer, imaginairement ou symboliquement quelqu'un, le processus étant facilité si ce quelqu'un vient de mourir car on peut le tuer avec de moindres sentiments de culpabilité : ceux-ci restent en effet un des plus grands obstacles intérieurs au travail créateur. »

Entre tuer et voler, la distance n'est pas si grande : le défi des voleurs de bijoux, ces aristocrates de la fauche, entretient quelque rapport secret avec la perte de l'amour maternel de la prime enfance. Si on donne quelque crédit à ces spéculations, alors on entend d'une autre façon ces confidences de Simenon, associant sa mère à l'ensemble de toutes les femmes qu'on lui aurait volées dans sa jeunesse :

« ... quand j'étais jeune, je trouvais injuste de ne pas pouvoir coucher avec toutes les femmes, c'est comme si on me volait une partie du monde. »²⁶

Les histoires de voleurs de bijoux ne manquent pas dans Simenon. Deux exemples sur lesquels nous ne nous attarderons pas :

- *Le Passage de la ligne*, (pp. 157-158) : la rencontre d'un jeune homme sans expérience avec un gentleman anglais logeant au Grand Saint-Georges, un escroc international trahissant ses complices naïfs et manipulés qui paient le prix de leur « initiation ».
- Autre histoire de vol de bijoux dans *Maigret se défend* : Maigret n'avance pas dans une histoire de recel de bijouterie, de cambriolages ; par de fausses déductions et sans l'avoir vraiment voulu, il se trouve obligé, avec le soutien moral du docteur Pardon, d'enquêter sur les mœurs de Mélan, un dentiste impuissant qui anesthésie ses victimes ...

« À la faculté, les condisciples de Mélan l'appelaient le Puceau ... Le bruit courait même qu'il avait des tendances homosexuelles ...

L'histoire qu'il a confiée à Vivier explique son comportement. Il avait 14 ans, si je ne me trompe, lors de l'invasion allemande ... Sa famille était trop pauvre pour fuir comme tant d'autres le long des routes ...

²⁴ *Playboy*, 1975, p. 114.

²⁵ Didier ANZIEU, *Le corps de l'œuvre*, Paris, Gallimard, 1980.

²⁶ Entretien à *Playboy*, 1975.

Un soir, Mélan et sa sœur se tenaient au bord du chemin quand deux motocyclistes sont apparus... C'étaient les premiers soldats allemands qu'il voyait... Ils se sont arrêtés pour lui demander où se trouvait je ne sais quel village... Puis ils ont parlé entre eux en riant...

Enfin ils ont fait signe à la jeune fille de se coucher sur le talus et comme elle hésitait, ils l'y ont étendue de force... Tous les deux en ont abusé avant de repartir en se moquant du gamin qui n'avait pas bougé...

Cette révélation de l'acte sexuel dans de telles conditions peut fort bien avoir produit un traumatisme chez un enfant sensible... — C'est à cause de ce souvenir qu'on ne vous voit jamais avec des jeunes filles ? a questionné Vivier.

Et [Mélan] a répondu avec embarras :

— Je ne sais pas... Peut-être qu'un jour, je me marierai comme tout le monde... Je me demande si j'oserai, si je suis capable de rendre une femme heureuse...²⁷

Si rendre une femme heureuse est une tâche surhumaine, si espérer l'amitié d'un homme plus âgé est un leurre, alors quelle place trouver pour le héros, inquiet comme tout adolescent sur la réussite de sa vie ? Viol, vol de bijoux ou vol de pipe, il est difficile d'échapper à la scène primitive : qui agresse... ? qui survit... et à qui s'identifier... ? qui jouit... ? Sans perdre de vue qu'il s'agit ici de fiction romanesque, on n'oubliera pas que chaque lecteur et chaque romancier garde la nostalgie de son roman familial.

Pour en finir avec le discours de Simenon sur l'inconscient dans la création romanesque, deux traits se dégagent de cette conception :

- Une conception « opératoire » originale du roman qui n'explique pas la création romanesque, se contente d'en décrire quelques points importants et essentiels.
- Une conception existentielle : la santé mentale de l'auteur du roman a partie liée avec la réussite de l'œuvre : le public joue moins le rôle de thérapeute consulté que celui de miroir, témoin : il n'a pas comme l'aliéniste le redoutable privilège de **dire la santé mentale**.

L'esthétique, la psychologie ou le culte du texte « littéraire » sont des leures : le roman n'a pas de message, sinon celui d'un secret à peine voilé, à peine dévoilé, le manque, le bonheur impossible, la désillusion des idéaux narcissiques.

Simenon se pose en concurrent de Freud et oppose, sur le terrain qui est le sien, un défi au psychanalyste. Avec la fiction romanesque, le

²⁷ *Maigret se défend*, Presses de la Cité, 1964.

romancier est maître du jeu et échappe à la consultation. Au final, Simenon adopte une conception « freudienne » du roman, mais cette qualification sera systématiquement récusée : la déférence à Freud serait pour lui une démission à être soi-même, un créateur authentique.

3.- Genèse de cette conception : la cure de libido de M. Oward.

UN POINT décisif de cette conception du roman est resté jusqu'ici ignoré de la critique : la rencontre avec l'œuvre de Freud.

Elle se situe autour des années 1926-1927. La rencontre de la psychanalyse par Simenon s'est opérée par les traductions disponibles en France, celle de Marie Bonaparte entre autres, achetées très tôt par Simenon²⁸. Michel Lemoine²⁹ indique la date de la signature du contrat d'*Un Monsieur libidineux* : 30 octobre 1926 ; ce roman est notoirement placé sous l'étoile de Freud. Certes, ce n'est pas la seule influence avouée, le romancier lira beaucoup de « bons » auteurs, et il relativisera cette influence par d'autres mises au point :

« Mes premiers contacts avec la psychanalyse datent de 1923 (?), quand Gallimard publia les *Trois Essais sur la sexualité* et je devais ensuite acheter entre 1927 et 1928, le *Journal psychanalytique d'une petite fille* puis *Un Souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*. J'avais donc 20 ans quand j'ai découvert Freud. Depuis, j'ai lu Adler, Jung, d'autres encore, mais je pense ne m'être jamais laissé influencer par leurs théories lorsque j'écrivais mes romans comme, par exemple, les écrivains américains d'aujourd'hui. »³⁰

« J'ai beaucoup lu Jung, il m'a beaucoup marqué, peut-être à mon insu, autant que Freud. »³¹

« Bien entendu, dès les années trente, j'ai lu Freud, Jung, Adler et la plupart de leurs disciples. J'ai lu aussi tous les traités de psychiatrie que j'ai pu me procurer, y compris ceux de Henri Ey. C'est peut-être lui qui m'a le plus impressionné. Or, sans le vouloir, je ne me sers jamais de ces connaissances acquises. [...] Je

²⁸ Simenon prétend quelque part (*Quand j'étais vieux*) avoir lu Freud à 20 ans. Il faut entendre ici dans les années 20, un peu avant la fin 1926, semble-t-il.

²⁹ Michel LEMOINE, *L'autre univers de Simenon. Guide complet des romans populaires publiés sous pseudonymes*, Liège, éd. C.L.P.C.F., 1991.

³⁰ *Quand j'étais vieux*, 14 mars 1961.

³¹ *Simenon sur le gril*, printemps 1968.

redeviens en quelque sorte une page blanche que je noircis petit à petit sans aucun plan.»³²

À un moment précis, la lecture de Freud a produit une réaction émotionnelle directement observable dans l'écriture romanesque, avec *Un Monsieur libidineux*. Sous le choc de cette lecture de Freud, et probablement aussi à la suite de quelques conversations mondaines, Simenon écrit un curieux roman. Il le signe de son pseudonyme officiel, Georges Sim, un pseudonyme qui, en fait, à Paris est la seule identité qu'on lui connaisse. Le titre retenu est on-ne-peut-plus freudien : *Un Monsieur libidineux* ; l'adjectif fait même à cette époque l'objet d'une querelle dans le petit cercle proche de Sainte-Anne : alors que Laforgue essayait d'influencer Freud pour trouver une traduction française moins « allemande » à « libidineux », il se fit sévèrement réprimander par Freud en personne, avec le reproche de commencer à faire des concessions sur la théorie.

Un roman grivois, d'apparence humoristique, avec sur la couverture trois petites femmes nues prenant des poses sur le chapeau melon d'un bonhomme au visage rubicond : rien n'indique à première vue que ce roman populaire tranche curieusement avec la production de Simenon à cette période.

Un industriel petit-bourgeois — J. Oward³³ — obsédé par les fantasmes sexuels, développe une technique d'entraînement mental à base d'associations d'idées pour soutenir un désir défaillant, par des gauloiseries dérisoires, plus juvéniles³⁴ que lestes ou spirituelles. À vrai dire, le lecteur se demande pour qui on le prend ; le narrateur dans un premier temps prend les manières d'un aboyeur de boîte de strip-tease racolant le chaland, mais, heureusement, cette attitude change au fil des chapitres.

L'impuissance sexuelle ou la peur des femmes rend Oward infantile, entendons par là qu'il se fait toute une théorie sexuelle imaginaire, la libido devenant le mythe central organisateur du récit ; la lecture du roman tient alors de la parodie d'une « cure de libido », au fil des délires de J. Oward.

Avec ce récit, on assiste, en fait, à une ré-interprétation de la libido et de la culpabilité inconsciente. La « libération de la libido » devient la quête

³² *Au-delà de ma porte-fenêtre*, 19 février 1977.

³³ Simenon n'utilisera que plus tard le patronyme (aux résonances identitaires anglophones) d'Owen, équivalent du Swann proustien : moi, en tant que moi-même, me prenant pour un personnage, c'est-à-dire un autre que je tiens à distance respectable et qui sert d'écran pour projeter mes souvenirs et mes fantasmes.

³⁴ Ici proches d'une imagination pré-adolescente, perverse et bête à la fois.

du héros, après la tentative de viol sur un garde républicain déguisé en soubrette, le jour du mardi-gras.

Cela le conduit à consulter un aliéniste, M. Goldenstein, la consultation s'étalant sur plus de 10 pages enlevées, faisant grand cas des travaux de Freud dont la lecture est chaudement recommandée à maintes reprises ; la mise en scène de la libido et le vocabulaire de base de la psychanalyse défilent au cabinet sans divan : on peut ici effectivement parler de cure de libido avec cette consultation ; le mot et la chose sont montrés sous toutes les coutures :

« Son propre individu l'impressionnait, à cause de la libido qui s'y cachait. »,

« Vous faites mauvais ménage avec votre libido. »

Inceste, sadisme, masochisme, exhibitionnisme, pédérastie, tout y passe (sauf le pervers polymorphe) et finalement tombe le diagnostic :

« vous êtes hystérique, vous avez tous les vices et vous voulez supprimer les instincts au lieu de les satisfaire, mais, ajoute le médecin, puisque tout le monde l'est plus ou moins... »

et page 69 :

« Comment voudriez-vous qu'on s'y reconnaisse, dans les fous et les pas fous ! Ils se ressemblent comme des frères ! Et c'est toujours la libido qui... »

Le docteur Goldenstein est un aliéniste suffisamment attentif pour ne se pas se tromper sur le désir secret qui hante son client, désir qui sera aussi plus loin diagnostiqué sans hésitation par l'épouse, la tentation du viol sadique (page 68) :

« — Alors, vous me conseillez de... »

— Je ne vous conseille rien du tout ! Je ne tiens pas à ce que, en sortant de chez moi, vous violiez la première gamine venue et que vous prétendiez que c'est indiqué... »

On ne peut que conseiller la lecture intégrale de la consultation, plaisante. Le récit, qui se voulait humoristique, bafouille entre des registres discordants, alternant des phases maniaques, quasi délirantes, voire hystériques, avec des phases dépressives où la détresse et la honte dominant. L'ensemble du récit peut alors se lire comme une offre de symptôme, où certes, la demande thérapeutique, celle du narrateur — pour Oward, c'est net — ne se dit pas ouvertement.

Comme Simenon le dira plus tard, « je redeviens en quelque sorte une page blanche que je noircis petit à petit sans aucun plan » ; dans ce texte il donne au lecteur l'impression d'être emporté par un cheval emballé, un texte dont l'écriture devient transe au second degré et prend figure, à certains

passages, de passage à l'acte. C'est précisément cette écriture et la tension qui la traverse qui marquent une étape dans l'œuvre de Simenon : une mise en scène non conventionnelle de la crise personnelle, où les défenses narcissiques et surmoïques contre la libido sont en rapport direct avec la pulsion d'écrire.

Quelques phrases et épisodes notables :

- Une ritournelle lancinante : « Ils n'ont pas lu Freud ! Ils ne peuvent pas comprendre. »
- Des récits de fantasmes presque délirants.
- Un safari à la campagne, où s'accumulent des scènes amORALES, le viol d'une malade mentale et un inceste imaginaire aux confins du délire, camouflant une masturbation solitaire grotesque aux accents d'une jouissance magnifiée : on s'interroge sur la portée d'un « Exulte ma libido », qui n'a qu'un rapport lointain avec ce que sera plus tard *l'éloge de la luxure*.

L'aventure se termine en deux phases. Première étape, l'apparente déculpabilisation de la scène primitive se solde par un échec cuisant : une gifle de l'épouse malencontreusement encouragée à coucher avec son amant en présence du mari voyeur. Deuxième phase, vingt ans après, le signe patent de l'évolution de la cure est de têter le biberon dans la salle d'attente de l'aliéniste : l'échec de la libération sexuelle espérée est marqué par la régression et l'écrasement du sentiment de culpabilité. Les biberons de la salle d'attente soulagent les patients d'une culpabilité devenue écrasante et soulignent que la névrose infantile est le fond de la névrose : l'épilogue final montrant un aliéniste inchangé et imperturbable et des patients toujours plus enfoncés dans la régression psychique se garde de toute conclusion. Il ne s'agissait que d'exhiber la libido pour une comédie bouffonne et, chemin faisant, l'aventure s'est révélée être moins facile que prévu, plus proche de la débandade du narrateur que de son indifférence amusée.

Le diagnostic psychiatrique de l'industriel ne présente pas le moindre intérêt, celui du narrateur pas plus d'ailleurs. Je reviens sur ce point : c'est la nouveauté de l'écriture qu'il faut ici remarquer, son caractère d'instabilité et le déséquilibre constant qui la menace, l'équilibre mental de Simenon n'étant pas la cible à atteindre. De plus, le contre-transfert du lecteur³⁵ est

³⁵ La prise en compte de ses propres tendances inconscientes étant souvent mise au compte d'autrui, l'analyse du contre-transfert n'étant pas une opération simple et toujours réussie facilement sans un concours extérieur.

mis à l'épreuve par ce texte moins insignifiant et plus scabreux qu'il n'y paraît, malgré le silence dans lequel ce roman est tombé dès sa publication³⁶.

La nouveauté de ce roman ne tient pas à un thème, central ou pas, de la libido et de la culpabilité, mais à l'influence freudienne qui se fait sentir sur l'idée même de l'œuvre et sur le sens de la pulsion d'écriture : ce texte amorce, à l'insu de Sim, qui n'en dira rien, une écriture de la transe qui surgit et qui, à un endroit au moins, donne l'apparence d'une confusion mentale proche d'un délire hallucinatoire, d'un blocage de l'idéation mentale, d'un investissement massif de l'auteur dans un texte dont il ne maîtrise pas la charge fantasmatique. C'est là, à mon sens, que cette expérience intrigue et dissuade en même temps de s'appesantir sur « le cas » d'un roman, soit raté, soit visité par une inquiétante étrangeté.

Le roman est, d'un certain point de vue, l'équivalent pour Simenon d'une sorte d'entrée en analyse, dont il n'est jamais sorti : écrire devient alors la seule issue à ses « démons » intérieurs et à l'expression de ses rêves.

Une sorte de point de non retour est franchi qui va marquer de son empreinte son « idéal romanesque ». Ses « conseillers littéraires influents », Thérive, Keyserling, Gide, etc. ne feront que moduler légèrement cette conviction profonde de la place de la libido, dont il tente l'écriture en 1927. Une expérience qui faillit l'échauder sérieusement et avec laquelle il ne renouera qu'à doses limitées après le succès des premiers Maigret.

Dans les romans de la même époque, on trouve des traces directes et fugitives de la lecture de Freud, dont l'influence reste trop fraîche pour être dissimulée, et sur un ton moins pédant que celui du docteur Goldenstein. Dans *Les Errants*, Ferenczi, 1931, page 32 :

« Tout cela, elle ne se le disait pas nettement, sinon elle eût été effrayée de ses propres pensées. Mais c'était en quelque sorte sa pensée latente. »

et page 39, avec une pointe d'accent flaubertien :

« Mais, dans son **inconscient**, elle n'était pas sans l'envier, elle qui avait couru toute sa vie après le romanesque sans jamais l'atteindre et parfois en n'atteignant que le ridicule. »

C'est, à mon sens, de cette année 1927 que date, pour Simenon, cette double croyance « psychanalytique » :

³⁶ Supposition gratuite de ma part, car les références explicites de Simenon à ce roman sont introuvables et les réactions des critiques inexistantes : ils sont muets, ou trop déconcertés par ce texte, pourtant infiniment supérieur aux indigents *Mémoires d'un prostitué*.

- nous sommes, les artistes, tous des psychopathes, mais pas plus que les autres.
- en écrivant, on peut espérer se passer des psychiatres et des psychanalystes.

Des questions restent après cette « cure de libido » décevante, semble-t-il. Comment conduire un récit qui garde la distance requise pour ne pas être envahi par la charge fantasmatique ? Comment « discipliner » l'écriture ? Autre question, celle de la valeur de ce texte : brouillon, ou galop d'essai plutôt insignifiant, ou hommage partiellement involontaire à Freud, dont il croit se moquer au même titre et en même temps que de l'obscurantisme petit-bourgeois. Dans *Un Monsieur libidineux*, Simenon apprend son métier, un rude apprentissage, quand il s'agit de domestiquer l'écriture de la vie pulsionnelle.

La folie, l'aliénation, la crise des origines, la libido et les souvenirs d'enfance ne lâcheront plus celui qui restera « un enfant de cœur », formule qui dissimule « l'empire » des forces inconscientes sur la vie psychique.

C'est en ce sens que ce roman me semble **une matrice de l'œuvre** et manifeste une rupture notoire dans la façon d'écrire, qui donne une autre portée à l'imaginaire, à l'aventure, à la littérature sentimentale du roman populaire. Autrement dit, c'est le jeu entre Georges Sim et Oward qui est intéressant, l'investissement dans l'écriture, et cela d'autant plus que tout se passe comme si l'auteur n'avait fait que se livrer à un divertissement puéril et anodin, escamotant l'enjeu d'une vie à écrire.

L'inconscience de cet enjeu ici n'est pas le moindre plaisir de lire ce roman populaire qui a pour héros un industriel bien inculte, découvrant la psychanalyse à ses dépens

En 1926–1927, Georges Sim prend la (demi-)mesure du sentiment de culpabilité, symbolisé ici par le **biberon** dans la salle d'attente de l'aliéniste. On notera que Winnicott, un des psychanalystes les plus ouverts à la création artistique, situe le génie de Freud dans l'analyse de la culpabilité inconsciente et choisit comme titre de son hommage pour le centenaire de la naissance de Freud ce titre : *Le sentiment de culpabilité*.

Il y aurait beaucoup à dire sur la place de ce sentiment dans l'œuvre, ne serait-ce que d'évoquer le traité intitulé *De la culpabilité* que le juge des *Témoins* rêve d'écrire bientôt. Plus globalement, les romans sous patronyme, *Le petit Homme d'Arkhangelsk*, par exemple, donneront une autre forme littéraire à ses obsessions, cachant Freud et le langage analytique, gommant leur exhibitionnisme ostentatoire, mais la blessure narcissique sera du même ordre que celle de J. Oward.

Déjà avec ce texte de 1926–1927, Simenon anticipe la conception du roman qui sera la sienne plus tard, quand il écrira en 1958 :

« L'œuvre d'art, autrement dit, si j'ai raison, serait devenue une sorte de témoignage, témoignage dont nos contemporains ont besoin pour se rassurer. [...] alors que, en quelque sorte, l'écrivain étudierait l'homme habillé, n'en sommes-nous pas arrivé à l'homme tout nu, à l'homme en proie à lui-même et à ses fantasmes. On fouette ses replis intimes... »³⁷

Après 1927, Simenon se méfiera de toute référence substantielle à Freud, devenu un allié encombrant avec qui on ne s'affiche pas sans risques devant témoins, et Adler lui servira de porte-parole moins compromettant. Mais la libido ne le lâchera plus : elle s'installe définitivement dans ses romans, elle n'aura plus besoin des plaisirs sucrés des maisons closes et des charmes désuets d'une galanterie passée de mode pour se montrer, elle sera désormais au cœur de la vie psychique... et de l'écriture qu'elle suscite.

J. Bergeret³⁸, dans un article sur la prévention primaire des toxicomanies, fait cette distinction entre l'imagination et l'imaginaire :

« L'imagination est une opération facile permettant de construire des images et des formes ou des conjonctions de sons plus ou moins attrayantes, témoignant d'une certaine adresse dans l'exécution mais sans nécessité d'une grande activité créatrice. [Il dénonce alors les activités répétitives « pseudo-créatives »]

L'imaginaire correspond à un fonctionnement mental d'un degré beaucoup plus noble : celui du fantasme et du rêve, c'est-à-dire la mise en scène d'une relation existant entre le sujet (même s'il n'est pas représenté par lui-même) et d'autres personnages objets de désirs (même s'ils sont figurés sous d'autres apparences). L'imaginaire ne peut opérer positivement, pour le bien-être mental du sujet, qu'à partir d'un degré suffisant d'identification, de liberté d'expression, de désir et de résolution des conflits archaïques »

Le passage de l'imagination à l'imaginaire ainsi définis est en train de s'accomplir dans *Un Monsieur libidineux*, roman inclassable dit populaire, et qui, à ce titre, marque une étape décisive de l'œuvre.

³⁷ *Préface pour la radio*, La table ronde, novembre 1958.

³⁸ « Toxicomanies et prévention primaire », in *Drug and Alcohol Dependence*, 25, 1990, Elsevier Scientific Publishers Ireland Ltd.

4.- Le rêve et le texte romanesque.

« Dans un livre d'aventures ordinaire, aventures extraverties, on voit souvent comment, dans l'enfance, l'auteur se réfugiait dans le rêve éveillé³⁹, et comment il a utilisé plus tard la réalité extérieure pour une même fuite. Il n'est pas conscient de l'angoisse dépressive intérieure qu'il a fuie. Il a mené une vie pleine d'imprévus et d'aventures, et il peut la raconter fidèlement, mais l'impression qu'en tire le lecteur est celle d'une personnalité relativement peu profonde, pour la raison que l'auteur aventurier a dû baser sa vie sur le déni de sa réalité personnelle intérieure. On se détourne avec soulagement de ces auteurs pour aller vers d'autres qui peuvent tolérer l'angoisse et le doute. »

Cette citation de Winnicott⁴⁰ peut qualifier l'évolution progressive de Simenon à partir de 1927. Encore faut-il ne pas faire une différence radicale entre les Maigret et les romans durs : ils n'ont que l'apparence d'intrigues policières, et si l'on y trouve une enquête autour de cadavres et de recherches dans l'intérêt des familles, il s'agit d'abord d'une cure d'inconscient.

En d'autres termes, Simenon n'écrit pas ses romans, il les rêve, réussissant avec un certain bonheur là où les surréalistes avaient échoué. Il y a trop à dire sur ce registre et je me tiendrai aux quelques points principaux les moins connus de son rituel de création.

- Simenon rêve ses romans « dans sa tête ». Il ne recourt que très exceptionnellement à une documentation et fait confiance à sa mémoire « orale » : il distille ses souvenirs en rêveries du promeneur solitaire, avant de commencer à écrire et pendant les jours d'écriture. Le rassemblement des données, qui est essentiellement une opération mentale, sans prise de notes ni plan, laisse le libre jeu de l'imagination, du souvenir affectif et de la sélectivité de la mémoire. L'histoire qui se détermine au fil du texte garde un caractère d'imprévu et de situation actuelle en train de se faire, interprétée en fonction des souvenirs d'enfance qui s'associent machinalement aux perceptions de la scène en cours. La conséquence en est double :
 - une forte impression de vécu, d'agi, même lorsque la fantasmagorie est étouffante
 - et par ailleurs, la production d'un manuscrit presque définitif, sans rature et sans répit pour penser, un jet continu sans longueurs⁴¹

³⁹ C'est moi qui souligne.

⁴⁰ *De la pédiatrie à la psychanalyse*, Paris, Payot, 1969, p. 17, (texte de 1935).

⁴¹ Cf. M. AYMÉ, « un Balzac sans longueurs ».

Comme le rêve, l'écriture du roman ne supporte pas, pendant son déroulement, d'évaluation réflexive sous peine de rupture de ton : seule est permise une estimation des possibles encore ouverts et qui se réduisent comme une peau de chagrin avec l'approche du mot *fin*.

- Simenon rêve ses romans d'une autre façon, ses romans sont « une usine à rêves » : je veux dire par là qu'on y trouve une abondance de rêves assez variés, courts généralement, et qui donne une atmosphère poétique originale à ses romans. Le rêve du *Bourgmestre de Furnes*⁴², par exemple, est, avec des moyens simples, de la même veine, que le poème de « Déméter » récité ici par Cl. L. Combet sur la femme, la petite fille et la mort.

On trouve dans les romans durs, aussi bien que dans les Maigret, des rêves de toutes sortes, de solitude, de scène primitive, de surmoi, de deuil, de fièvre, de cauchemar, de nécessité, de vision thaumaturgique, etc. Maigret est un phoque sur une plage sans fin, trop loin de la mer qu'il ne peut atteindre, alors qu'ailleurs, un personnage se prend pour un ludion, dans un aquarium... Quand le statut du rêve n'est pas explicitement mentionné dans le texte, le sentiment d'irréalité, l'impression d'ubiquité remplace le mot rêve. Ce type d'activité mentale représente ici un état de somnolence intermédiaire entre le sommeil et la veille, marquée par l'absence de motricité manifeste, une sorte de « repos » selon Bachelard, de temps de restauration du sujet : *L'engourdissement* est le titre du second texte de Sim publié par la revue belge *Sincère*, la torpeur qui envahit pendant le demi-sommeil de la sieste plonge dans un état second tantôt voluptueux, tantôt effrayant. Même quand il est sous l'emprise d'un cauchemar, le rêveur se représente une scène et en tamise l'affect, il en joue à son rythme. De l'indifférence glacée du témoin à l'angoisse du voyeur, de la peur d'être démasqué, puni ou abandonné, l'écart entre le rêve et le cauchemar se reproduit dans l'écriture quand celle-ci n'est plus immédiate, sans médiation réflexive.

- Simenon rêve ses romans d'une autre façon encore, « **en tirant son plan** ». L'expression, wallonne, ou alors purement simenonienne, n'a jamais fait l'objet d'une tentative de correction lexicale de la part de Simenon, soucieux d'éviter les belgicisms involontaires. Tirer son plan ne signifie nullement programmer sa besogne, planifier son texte, mais d'abord se sortir d'une mauvaise passe : « qu'il tire son plan ! » pourrait se rendre par « qu'il se débrouille tout seul ! ». Tirer son plan : tirer les traites résultant

⁴² Reproduit en appendice.

des conséquences de son inconduite, de son imprévoyance ; se sortir d'un mauvais pas où l'on s'est mis, par insouciance ou par perversité, et souvent sous le regard ironique d'un témoin sans empathie. L'expression comporte aussi la connotation de s'échauffer, se faire des illusions, s'auto-exciter et donc être amené à faire face aux désillusions consécutives aux rêves éveillés. La connotation sexuelle souvent implicite est fréquemment celle de la masturbation euphorique, telle la fuite initiatique vers des continents inconnus, tant que le surmoi ne revient pas en grand triomphateur pour étouffer le désir sous les remords coupables.

Psychanalytiquement, pour un personnage de roman, tirer son plan consiste à échafauder des rêves éveillés, en escompter une puissance phénoménale et à se heurter aux pulsions sadiques comme à un mur : voilà une des raisons possibles de l'hécatombe de pendus, de noyés et autres suicidés, qui se sont mal remis de la scène primitive...

Simenon utilise lui-même un terme choisi pour qualifier cette quête du héros revivant (presque toutes) ses croyances infantiles et réussissant difficilement à en faire le deuil : **le rêve éveillé**.

«Après, lorsqu'il aurait réalisé son rêve éveillé, il était décidé à lui poser des questions.»⁴³

On notera ici que ce rêve éveillé est de même acabit que celui d'*Un Monsieur libidineux* : conjurer la crainte de l'impuissance et se débarrasser de l'obsession du vide, de la hantise de l'agression sexuelle sadique. La culpabilité sexuelle et la référence au surmoi maternel dominant ce rêve éveillé.

- Simenon rêve ses romans en les parsemant de **souvenirs d'enfance** et d'émotions transférentielles. Le jeu entre rêve, rêve éveillé et souvenirs d'enfance donne de la profondeur à la scène actuelle, le tout étant lié par ce temps de l'indicatif si bien nommé l'imparfait. Les souvenirs d'enfance ont une fonction de réassurance et de surréalité, une fonction défensive à l'égard du fantasme, qu'ils appellent comme un symptôme dont la signification échappe et glisse comme une anguille, comme un congé parfois⁴⁴.

Comment Simenon peut-il passer pour un auteur réaliste, chroniqueur d'une époque, de la France rurale de l'entre-deux-guerres, le peintre d'une classe sociale, la petite-bourgeoisie, quand il prétend de son côté atteindre

⁴³ *Les Complices*, Presses de la Cité p. 168.

⁴⁴ Le congé du *Cercle des Mabé* ne sait pourtant échapper à la patience du pêcheur, qui alors se pare des attributs d'un père castrateur.

l'universel dans l'homme, l'homme nu. Méconnaissance du public et de la critique, ou bien échec du romancier ou efficacité de sa technique ?

Roger Nimier l'a compris plus que d'autres. Pour lui, Simenon fait rêver ses lecteurs — disponibles à la rêverie — et son succès tient à cette intuition :

«Ce réaliste qui a compris qu'il faut en dire le moins possible, cet auteur de roman policier qui fouette les souvenirs des autres avec des doigts patauds et tremblants, ce Balzac mou, cet Eugène Sue désespéré est à la mesure de son époque. Il a pris ses lecteurs pour personnages.»⁴⁵

Bergman, comparant cinéma et texte de scénario écrit, observe que les mots ne pourront jamais rendre dans leur intégralité ce qui se passe dans un film, et il ajoute dans la 4^e de couverture de *Cris et chuchotements* (Gallimard) :

«C'est pourquoi j'offre au lecteur un texte très sommaire, un **cryptogramme**, qui dans le meilleur des cas touchera l'imagination et la réflexion de chacun». Commentaire de l'éditeur : une telle modestie ne fait que souligner l'évidence de la réussite.

De ce point de vue, on peut considérer que les romans de Simenon sont écrits comme des cryptogrammes. À condition toutefois de ne pas se laisser abuser par la banalisation et la grisaille, qui sert de masque à l'autobiographie cachée et aux secrets de l'intimité de l'auteur. Se raconter à travers des personnages, non pas raconter sa vie historique, mais comme le dit Proust, rêver sa vie, la vraie vie, celle de la quête identitaire. Alors, il n'est pas nécessaire de mimer l'auto-analyse, la création de personnages autorise un regard plus cruel et plus clinique sur « le moi profond » quand il est celui du personnage, fut-il un double de l'auteur.

Aux souvenirs d'enfance, il faut associer ce que Simenon appelle les **mots totem** :

«J'emploie des mots qui feront peut-être sourire, mais je suppose que chacun, pour certaines pensées, pour certaines conceptions secrètes se fait un vocabulaire à son usage personnel, avec des mots qui n'ont leur vrai sens que pour lui, ce que j'ai envie d'appeler des mots *totem*. On en trouve aussi dans les familles, qui ne signifient rien en dehors de celles-ci, et dans tous les groupes humains, dans les métiers, les corporations, les religions.

D'habitude, on ne s'en sert qu'avec les initiés, mais m'efforçant ici d'exprimer le plus secret de mes souvenirs, je suis obligé d'employer les termes que j'ai adoptés à part moi.»⁴⁶

⁴⁵ *Journées de lectures*, 1965.

⁴⁶ *Le Passage de la ligne*, p. 136.

Ces mots avec lesquels on reconnaît les siens, qui permettent le jeu sur le mystère, sur le non-dit du secret, l'évocation en creux, et conduisent à l'absence de certitudes définitives et inébranlables : tout le jeu des croyances infantiles donne l'illusion de la vie et repousse un moment les angoisses des deux bouts de la vie.

5.- L'espace romanesque, entrée et sortie.

SI LE ROMAN fonctionne comme une cure d'inconscient pour l'auteur, agit-il ainsi pour le lecteur, et de façon équivalente pour tout lecteur ? Il me semble préférable de mettre l'accent sur la production du texte pour rendre compte de cette cure d'inconscient.

La création du roman de Simenon est à mettre en rapport avec plusieurs concepts analytiques : l'intériorisation de l'aire transitionnelle de D. W. Winnicott, le concept de rêverie maternelle de W. Bion, la pensée d'écriture chez J. Guillaumin.

Par l'identification projective répétée à sa mère, l'enfant devient capable de faire face seul à sa propre fonction associative, à sa réalité interne ; ainsi peut s'internaliser la relation aux objets et se construire ce que Bion appelle « l'appareil à penser », dont la défaillance marque la schizophrénie. Le jeune enfant peut alors supporter d'être seul en présence de sa mère, en imaginant son absence physique et surtout en imaginant des éléphants roses, en découvrant la capacité de penser par soi-même, sans que les pensées de cette mère coïncident aux siennes comme une toute-puissance magique ... qui, alors, à partir d'un moment du développement, pourrait aliéner son autonomie de sujet singulier et distinct. La conquête du droit de penser est liée à la découverte du droit de mentir, du droit de fantasmer, sans que cela soit suivi de catastrophes irréversibles. Écrire des romans devient, par un certain côté, le symbole d'une recherche d'identité de soi par le truchement d'un personnage de **remplacement**, par substitution d'identité, entre plusieurs instances, le personnage, l'auteur et le narrateur. Plus que l'intrigue, c'est la distribution de ces rôles, leur articulation et la place laissée au surgissement de l'inconnu, de l'imprévu et de l'imprévisible dans la pensée d'écriture qui fait le plaisir de lire Simenon.

Même dans ce qui passe à tort pour être des romans policiers, la tâche de Maigret n'est pas d'arrêter d'abord le coupable (il ne le fait pas toujours d'ailleurs, laissant se faire un suicide ou favorisant une fuite) : la première tâche de Maigret est de retrouver le **personnage complet**.

« Maigret ne l'écoutait plus. Il pensait à Aline Calas, qui était devenue enfin, dans son esprit un personnage complet. Il pouvait même l'imaginer en petite fille. »⁴⁷

Une aventure qui n'est pas sans risque et qui demande une structure et une condition primordiale : la capacité d'être seul. La capacité de prendre distance avec les institutions et d'abord avec l'institution maternelle, avec l'ambivalence des imagos maternelles⁴⁸. J. Bedner a montré combien la figure de la mère est le spectre de l'aliénation pour le héros des Maigret⁴⁹.

Michael Balint⁵⁰ émet l'hypothèse d'une zone de la création, création de soi, de sa santé et d'œuvres relevant d'un niveau analytique différent du niveau œdipien.

Sa thèse est fort intéressante puisqu'il pose que dans cette zone, les événements qui se déroulent ne sont pas saisis dans une relation duelle, une relation à deux personnes, de l'ordre des phénomènes transférentiels, mais de l'ordre d'une relation à l'intérieur d'une seule personne. La conclusion qu'il en tire est prometteuse : on ne comprendra rien à la création littéraire tant qu'on pensera en terme de relation à deux, sur le modèle de l'accouchement et de la naissance biologique : il s'agirait d'une relation de soi à soi, plus primitive en quelque sorte, d'une relation narcissique pré-objectale, qui serait fondamentale pour la vie comme pour l'art. La rêverie maternelle permet de se délivrer de ses démons intimes et persécuteurs, en les contenant dans un lieu extérieur, en les manipulant avec des risques plus limités, rendant possible le dépassement des craintes d'anéantissement par des forces étrangères envahissantes. L'espace romanesque serait dans le prolongement de cette fonction maternelle, ainsi le corps de l'œuvre et le corps maternel seraient en étroite correspondance.

La pensée d'écriture conceptualisée par J. Guillaumin⁵¹ met en lumière la souffrance de l'auteur écrivant, qui cherche par l'écriture à sublimer ses conflits identificatoires les plus profonds. Écrire, c'est à la fois aménager un univers et entrer dans une disposition psychique interne particulière (sortir de soi = se mettre en extase⁵²) pour traiter une souffrance originaire. C'est un compromis, une médiation entre un traitement d'un réel frustrant,

⁴⁷ *Maigret et le corps sans tête*, p. 211.

⁴⁸ D. W. WINNICOTT, *Jeu et réalité*, Paris, Gallimard, 1971.

⁴⁹ J. BEDNER, *Simenon et le jeu des deux histoires*, Amsterdam, Institut de Romanistique, 1990.

⁵⁰ Michael BALINT, *Le défaut fondamental*, Paris, Payot, 1960, trad. française 1977.

⁵¹ J. GUILLAUMIN, *Le travail de la pensée dans l'écriture*, in Guillaumin et coll., Paris, Dunod, 1982.

⁵² La racine *stase* marque un état et le préfixe *ex*, hors de, indique le déplacement effectué.

décevant repétri par le romancier et un traitement en termes de modification interne de l'état structurel et du fonctionnement du moi, « un mélange savant d'action alloplastique et d'action autoplastique ».

Reprenant la formulation freudienne de la création artistique (1923), il la combine avec la notion férenczienne de pensée : moyen de réduire la souffrance produite par l'impossibilité de supprimer ou de contrôler le scandale narcissique de la différence ou celui du hiatus, entre l'objet, reconnu au dehors, et le sujet. L'hypothèse sur la création littéraire faite par J. Guillaumin développe l'idée d'une topique ubiquitaire, fournie par une illusion maintenue sur le lien du moi et résultant du dispositif de la pensée d'écriture. Il développe le modèle d'une quatrième solution du traitement du réel, à côté des solutions dites par Freud, névrotique, psychotique et perverse.

Malgré leur caractère abstrait, ces notions sont en rapport étroit avec les émotions de Simenon quand il écrit et la façon dont il parle de l'écriture, d'une façon codée dans un roman, et d'un façon directe dans d'autres textes⁵³. Nous nous contenterons ici de faire émerger quelques signifiants totémiques⁵⁴ par lesquels Simenon code « sa » cure d'inconscient. L'expérience de création pourrait aussi être structurée comme celle du toxicomane, avec trois phases selon Cl. Olievenstein, le flash, la planète et la descente. Trouve-t-on des analogies dans les romans de Simenon ?

L'état de grâce, qui caractérise la mise en roman est une défense maniaque, un état « ascensif » (Winnicott) qui idéalise la situation pour espérer y faire face de façon omnipotente, sans coupure. Il ne s'applique qu'à l'auteur, le narrateur, lui, est convié à débiter le roman dans la pluie ou le soleil, celui-ci pouvant se transfigurer en un « soleil d'apothéose ».

Quant au personnage, il est soumis à un « déclic », un événement imprévu qui le fait sortir des rails de sa routine habituelle. Une autre image est utilisée une fois dans *La Guinguette à deux sous* :

« Maigret n'avait pas encore « son tour de clef » qui le plongeait dans l'atmosphère d'une affaire. »

⁵³ La distinction entre critique interne et critique externe m'a toujours semblé superficielle, une façon de penser à l'économie pour simplifier selon sa commodité et écarter ce qui menace des prémisses réductionnistes.

⁵⁴ Selon l'usage de ce mot dans *Le Passage de la ligne*, un usage idiotique du lexique symbolique limité à une communauté restreinte, en rupture avec l'institution de la langue : une initiation est nécessaire pour connaître les sens « privatisés », hors codes sociaux établis.

Le personnage simenonien entrant dans un univers onirique, «**fait conge**», comme *Malempin* replongeant dans ses souvenirs d'enfance. Simenon reprend ce mot totem dans ses dictées :

«Lorsque j'étais petit, le dimanche, quand ma mère m'éveillait, je lui disais :
— C'est dimanche, je fais conge.»⁵⁵

« Faire conge ».

S'enfoncer dans la délectation d'un univers fictif, le plus souvent à l'occasion d'une bonne grippe, rompre avec tous les rythmes et les obligations sociales et se laisser aller à des rêveries solitaires, heureuses ou turbulentes, dont on est le personnage central. Retrouver quelque chose des premières croyances infantiles, avec la sécurité d'être bien l'auteur de ses ruminations, d'y sentir l'identité du soi. Retrait du monde, retraite narcissique aussi.

Expérience infantile et sa reviviscence au cours de l'adolescence, cette rêverie narcissique protégeant les idéaux infantiles de toute atteinte relationnelle trop engageante, de toute expérience sexuelle vraie aussi, permet par ce retrait de reconstituer son intégrité menacée et plus encore de prendre la mesure de ses déchirements secrets, de cette part du désir que rien ne saurait satisfaire. Presque chaque roman en donne une version originale — qui est aussi homomorphique de l'expérience d'écriture du roman. Les chapitres centraux de *Malempin* sont magistraux de ce point de vue. Un homme écrit pendant la maladie de son fils sur ce qu'il sait « de sa vie profonde », sur les fantaisies de son imagination pendant l'enfance, sur l'enfant imaginaire qu'il n'a cessé de porter en lui.

« Faire conge », c'est entrer dans cet univers de fiction, là où s'élabore l'identité de soi. Winnicott a décrit ce type d'expérience transitionnelle dans un article de 1960 : *La capacité d'être seul*.

Couper les fils.

La sortie de l'univers onirique et la rupture du registre de la fiction ne consistent pas seulement pour Simenon à écrire le mot « FIN » pour terminer un roman. Le dernier chapitre (le 9^e habituellement, mais pas toujours) comporte souvent l'expression **couper les fils**.

Couper les fils, c'est rompre avec cet univers onirique, c'est prendre acte que le personnage principal est devenu étranger à l'auteur. Couper les fils, c'est faire cesser l'illusion que l'auteur porte en lui le personnage qui

⁵⁵ *Des Traces de pas*, p. 40.

lui est devenu étranger, et cela revient à se débarrasser d'un double devenu trop encombrant.

Simenon utilise aussi cette expression pour signifier la rupture avec son milieu familial et l'origine de sa vocation de romancier à 17 ans, le symbole de son émancipation. Il commente ainsi vers les 60 ans un poème en prose de sa jeunesse, *Le comptoir tiède* :

«Je savais que je partirais, que tout cela, ma mère comprise, était du passé. Sorte d'adieu, en somme, à mon enfance. Ma mère ne s'en doutait pas. Elle me croyait là pour longtemps. Je savais moi, que les fils étaient coupés.

Or, c'est un peu le thème de tous mes romans. La réalité qui bascule dans l'irréel pour faire place à une réalité nouvelle. Les fils coupés.

Je dirais plus volontiers maintenant le cordon ombilical coupé. Sensation retrouvée après chaque nouveau départ. Parce qu'il n'y a plus de substance à puiser. On a fait le plein et il faut aller chercher ailleurs une nouvelle substance.

On considère en psychologie, le garçon attardé près de sa mère comme un cas. N'y a-t-il donc, dans une vie qu'un seul cordon ombilical à couper? S'attarder dans sa rue, dans sa ville, n'est-ce pas un cas aussi et une faiblesse? » (*Quand j'étais vieux*)

Répéter, comme symbole de son émancipation les ruptures symbolisant la relation initiale et tarir les nourrices sèches, imaginées comme des stations-service de carburant mal approvisionnées. La fuite fugueuse en état de crise, posée comme paradigme de la vie, par dépit d'une perte d'objet : cette interprétation est possible, malgré la généralisation d'une mobilité errante répétitive qu'en fait Simenon. Il semble aussi que la rupture du cordon ombilical ait d'abord le sens de la **séparation** primitive, de l'abandon nécessaire des croyances infantiles, et le sadisme à l'égard de la mère en est l'affirmation autant que la nostalgie : l'accès au temps et au monde implique la sortie de l'imaginaire « pur »⁵⁶, la confrontation à l'épreuve de réalité et à la loi⁵⁷.

Le roman de Simenon est, selon l'expression de Kris, l'occasion pour le romancier d'exercer sa capacité à se soumettre à une régression « hyperbolique » qui consiste dans une première phase à s'adonner aux processus inconscients, mais pour s'en assurer finalement la maîtrise. Une maîtrise qui

⁵⁶ Un imaginaire n'ayant que des rapports lâches, peu contraignants, avec un réel, parfois mimé, reconstitué et simplifié.

⁵⁷ *On tue un enfant* de Serge Leclair (Seuil 1970) reprend ce thème de la lutte quotidienne contre « l'enfant imaginaire » dans la cure analytique.

s'affirme par un acte : couper les fils. Cette maîtrise, de plus, prend souvent la configuration d'une victoire à la Pyrrhus : le héros survit, mais n'a rien de Caméras triomphant et le romancier avoue plus d'une fois qu'il a fait le maximum, qu'il a été lui aussi, *au bout du rouleau*. Le propos qui tient lieu de préface au *Déménagement* fait écho à la mosaïque des petits romans qui pallie l'absence d'une grande œuvre attendue par Brasillach et quelques autres :

« Certains critiques, rares il est vrai, [...] m'ont reproché de n'écrire que des romans courts. Celui-ci l'est particulièrement. J'aurais pu le délayer. Je me serais senti, en agissant ainsi, coupable de tricherie vis-à-vis de mes lecteurs et de moi-même. »⁵⁸

Couper les fils, Simenon le rappelle ici, c'est rester fidèle à un certain idéal de conception du roman où le travail du romancier repose d'abord sur la disponibilité au travail inconscient qui s'opère en lui.

En guise de conclusion.

EN 1925, sommé de donner son opinion sur un roman « licencieux », *L'Obsédé, drame de la libido*, dans l'affaire Gaucher-Daudet, Freud répondit :

« Votre [auteur] est bien plutôt un pervers qu'un névrosé du moins dans ses ouvrages, car je ne m'occupe pas de sa vie privée. Il serait peut-être étouffé par sa névrose s'il ne possédait pas un talent assez grand pour déverser sa perversion dans sa production littéraire. »

Faut-il imaginer une réponse de même teneur si Freud eût été consulté sur *Un Monsieur libidineux*... ? Je ne le pense pas, tant Simenon semble « engagé », investi dans son écriture et bien qu'il répète à l'envi qu'il est resté un enfant de chœur. On peut comprendre par là qu'il est resté fasciné par le libre jeu pulsionnel de l'enfance, que la fantasmagorie ne rencontre pas l'épreuve de réalité et que « la » loi glisse sur lui — et son œuvre — comme l'eau sur les plumes du canard...

Simenon rapporte quelque part une injonction maternelle, décisive pour l'orientation de son œuvre :

« — Georges, tu copies. »

Il en déduit un devoir d'originalité : ne se comparer qu'à lui-même. Il montre aussi une méfiance radicale contre toute affiliation à un groupe littéraire. N'est-il pas loin de proférer un crime de lèse-littérature quand il déclare :

⁵⁸ Épalinges, le 27 juin 1967.

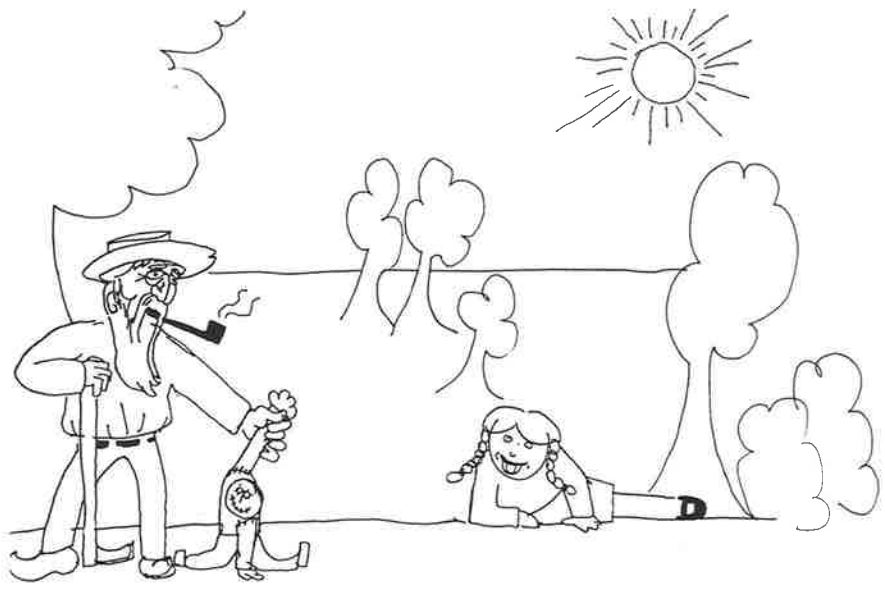
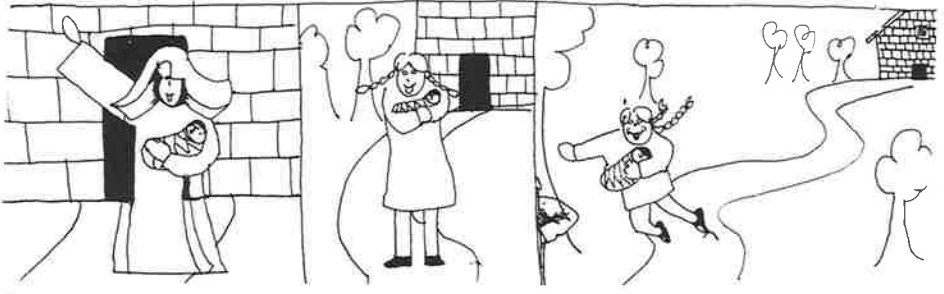
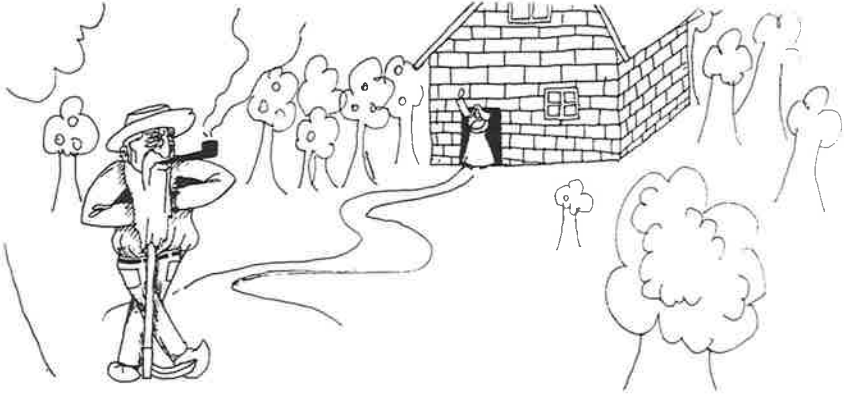
« Tout souci de langue déforme la pensée, le mot précis arrête la pensée ne fût-ce que quelques secondes et lui enlève, par le fait, sa spontanéité. J'ai le même souci dans les romans. »

Mendel voit en Simenon un petit garçon au bras de sa mère, mécontente de lui. Ce n'est pas tout à fait exact : il se prend aussi inconsciemment pour l'enfant de remplacement de sa mère, orpheline à cinq ans d'un grand-père maternel. Comment réparer une mère ressentie comme dépressive, à qui son père a tant manqué, comment le fils de cette femme peut-il prendre la place du défunt et réparer l'insuffisance de la rêverie maternelle, orpheline trop tôt, en plein œdipe : le fils hanté par le ratage porte en lui une crypte, il subit temporairement le sentiment de ne pas être soi-même et se restaure narcissiquement par l'écriture, à intervalles réguliers.

Cela n'épuise pas la pulsion d'écrire mais permet de comprendre pourquoi Simenon est tant fasciné par le « champ freudien ». L'abondance des rêves dans la production romanesque de Simenon et la variété de leur « statut textuel » font de lui le romancier le plus freudien du siècle, celui dont l'écriture peut être qualifiée de cure d'inconscient et pour qui cela équivaut à une règle fondamentale (l'illusion de tout dire ce qui surgit en lui, quand il écrit des fictions). Et Dieu merci, il n'encombre le lecteur ni d'une prétention à l'auto-analyse ou ni d'une écriture du divan-écritoire, célébrant par la plume le culte d'un transfert confiné à un seul lieu sacralisé. Son message, s'il en a un, c'est celui, énigmatique et inexpliqué, du rêve du *Bourgmestre de Furnes* : entre la place dévolue à la poupée désarticulée qui permet au vieux bonhomme de vivre pour l'éternité et celle de l'enfant fugueur qui a enfin coupé les fils, le jeu de la réparation de la vie de soi et d'autrui par l'écriture — faire collection et raccommoder les destinées — parvient non sans douleur, à échapper à la répétition et à la némésis.

Appendice — Le rêve du *Bourgmestre de Furnes* (Folio, p. 185)

Il était dans un jardin, appuyé au manche d'une bêche, comme sur les catalogues des marchands de graines. Un détail curieux c'est qu'il fumait, non un cigare, mais une énorme pipe en écume. De la maison (c'était censé être sa maison, mais il ne la reconnaissait pas), Lina sortait, un bébé dans les bras. En voyant Terlinck, elle faisait un grand geste joyeux et se mettait à courir vers lui. Or, à mesure qu'elle s'approchait, elle se transfigurait. Il constatait avec étonnement qu'elle portait une robe très courte, à larges plis, à la façon des pensionnaires, et que ses cheveux formaient deux tresses dans le dos. Elle courait toujours. Elle butait. Elle s'étalait dans l'allée, tout près de Terlinck, et elle souriait toujours, ou elle riait, ni l'un ni l'autre exactement, une expression de joie absolue, de joie à l'état pur.



Lui fronçait les sourcils parce que l'enfant lui avait échappé des mains et était tombé quelques pas plus loin. Il voulait aller le ramasser et alors seulement il s'aperçut que ce n'était qu'une poupée, pas même une grande poupée, mais une simple poupée de bazar aux bras immobiles et aux yeux fixes.

Cela ne pouvait pas être réel, il s'en rendait compte. Il rêvait. Mais il ne voulait pas avoir l'air de s'en apercevoir, parce qu'il tenait à savoir la suite.

On remuait, dans la chambre. D'un léger battement de paupières, il constata qu'on avait ouvert le rideau et qu'il pleuvait. Il soupira, maussade. On venait de lui apporter son eau chaude. Il était donc l'heure de se lever.

Daniel LAROCHE

Dédales et significations du regard dans les romans de Simenon*

AVEC une insistance qui confine à l'obsédant, les récits de Simenon donnent à la question de la **communication** une place focale — au point qu'elle peut être considérée comme sous-tendant l'œuvre entière du romancier, même si elle affleure davantage dans certains livres. Au vrai, les destinées qu'imagine Simenon illustrent une sorte de conviction implicite et forte : les humains n'ont d'existence digne de ce nom que dans la mesure où ils entrent avec leurs semblables dans une structure d'échange, verbal et affectif. Une vie sans expérience durable de la réciprocité, réduite à l'état de solitude, est une vie démonétisée, une sous-existence à laquelle il s'agit de se soustraire par la première issue envisageable. Conséquemment, l'échec définitif de la communication signifie rien moins que la **mort** (physique ou sociale), qu'elle soit donnée pour l'effet direct du fiasco ou pour sa confirmation métaphorique, ponctuation spectaculaire d'une dégradation sans recours.

Si néanmoins les intrigues élaborées par Simenon sont loin de répondre à un schéma unique, c'est que les formes de la communication et de la non-communication, comme celles de la tentative salvatrice et du ratage, se prêtent à une large diversification. Ainsi, quels que soient ses contenus circonstanciels, l'échange social passe par différents **canaux** — parmi lesquels se distinguent deux vecteurs dominants, à quoi l'on prêtera une attention particulière : la **parole** et le **regard**. Avec ses multiples réseaux, vicissitudes et interrelations, ce double champ nous semble constituer l'un des « complexes » fondamentaux de l'univers simenonien. Pour le montrer, sans doute conviendrait-il d'examiner sinon la totalité de l'œuvre, du moins plusieurs dizaines de romans, ce qui n'est pas possible dans le cadre de cet article. Nous avons donc choisi de limiter notre étude à quatre titres, escomptant

* Cet article a paru, dans une version légèrement différente, en avril 1991, dans le n° 2 de la revue *Voir*, Bruxelles, Ligue Braille.

que les constats et conclusions qui en résulteront puissent prendre valeur exemplaire : *Les Fiançailles de M. Hire*, *L'Homme de Londres*, *La Fenêtre des Rouet*, *Les Gens d'en face*.

Dans chacun de ces récits, et pour autant qu'on s'en tienne à la situation du personnage principal, la **parole**, au sens plein du terme, est la chose au monde la plus désirée — mais s'avère en fin de compte impossible : quelque obstacle rédhibitoire (psychologique et/ou matériel) toujours vient s'interposer, déboutant le héros de sa demande, pourtant vitale de communication. Hire le solitaire, le taciturne et entêté Maloin, Dominique la vieille fille, chacun à sa manière, sont des infirmes du dialogue — qu'ils s'appliquent donc à esquiver, quoi qu'il leur en pèse; quant à Adil Bey, le jeune consul turc parachuté dans une U.R.S.S. dont il ne connaît pas la langue, et où règne la censure d'État, on lui fait rapidement comprendre que parler est dangereux, et qu'il vaut mieux s'en tenir à des banalités parfaitement codées... Empêtré ou périlleux, le discours ne peut en aucun de ces cas assumer la fonction cruciale qui en est attendue : porter la vérité, et particulièrement la vérité profonde du héros, c'est-à-dire son innocence — l'image qu'il conçoit de lui-même, et qui offre ceci de caractéristique qu'elle ne coïncide jamais avec l'image que les autres conçoivent de lui. Le divorce des « représentations » est donc à la fois provoqué et renforcé par l'inhibition verbale, dont la malignité se révèle clairement dans ses effets : c'est bien, en fin de compte, le défaut de parole qui entraîne la fin de Hire, fait de Maloin un assassin, mène Dominique au suicide, renvoie Adil Bey à sa misère affective.

Nœud structurel de nos quatre romans, le dilemme communication/solitude n'est pas circonscrit au domaine du verbal. On pourrait évoquer, notamment, le rôle important de l'écrit (article de journal, correspondance...) dans le déroulement de l'intrigue. Mais il est un pan de l'univers simenonien qui requiert une attention toute spéciale, et dont l'examen nous permettra d'avancer dans la problématique de l'échange : **le champ de la vision et du regard**. Le texte narratif, chez Simenon, est émaillé d'incessantes notations visuelles — lesquelles, par-delà leur caractère apparemment anecdotique et dispersé, forment un véritable **système** (ce terme suggérant, plus que ceux d'**ensemble** ou de **strate**, l'idée d'une solidarité fonctionnelle entre les éléments). Bien entendu, si elles témoignent d'un investissement sémantique et imaginaire fortement canalisé, ces notations n'ont pas toutes le même rôle et le même sens, par rapport au récit proprement dit : certaines semblent simplement descriptives, d'autres sont plus ou moins directement liées à la tournure que prennent les événements... Nous nous proposons donc de procéder par regroupements significatifs, lesquels formeront autant d'étapes

dans notre recherche, en partant de phénomènes apparemment banals pour aller progressivement vers les plus insolites.

L'omniprésence du visuel se signale d'abord, comme il se doit, dans cette dimension du texte communément qualifiée de « descriptive », et qui, chez Simenon, se traduit non par des séquences spécialisées (des « descriptions »), mais par la multiplication de petites touches entremêlées aux segments strictement narratifs. Pas de « tableaux » donc, mais les éclats brefs et intermittents d'un visible entrevu plutôt que parcouru. Ce sont, particulièrement, les notations récurrentes sur les lumières de la ville nocturne : les vitrines brillantes, la rue comme « un canal luisant sous la pluie » (*La Fenêtre*), les reflets et les signaux, les halos dans le brouillard, les passants comme des ombres indistinctes, les enseignes des cinémas et des cafés, la « piste luisante » des autos (*M. Hire*). Deux exemples entre cent : « le paysage, à cette heure-là, n'était composé que de lumières : les rouges et les vertes des jetées, les lumières grouillantes de la ville » (*L'Homme de Londres*) ; « c'était un beau décor, bien lugubre [...] : l'enseigne lumineuse qui éclairait un morceau de rue boueuse, les hachures de pluie [...], puis le port noir, quelques lumières de bateaux » (*Les Gens d'en face*).

Contrairement à la clarté diurne, qui baigne tout sans discrimination, la nuit urbaine offre à l'œil un surgissement de spots lumineux, de zones exigües, points d'accrochage pour le regard forcé de s'y arrimer, fût-ce passagèrement, parce que le reste du décor n'est pas visible : non le diagramme du paysage diurne, mais un paysage radicalement autre, étrange, avec son relief propre, alternance de clair et d'obscur où les repères sont sautant de non-repères. Les effets de réfraction lumineuse, à ce titre, ont ceci de particulier qu'ils induisent un doute insoluble sur la justesse de la perception, suscitent une « réalité » parallèle, pur paraître qui se combine avec la réalité première pour la troubler, la contaminer, la faire basculer dans son camp. Or, à première vue cautionnées par l'exigence descriptive propre au roman « réaliste », ces multiples notations, chez Simenon, ne sauraient être subsumées à cette seule enseigne. Faussement contingentes, et semblant émaner d'un narrateur parfaitement anonyme, elles suggèrent en fait la perception qu'a le héros de la réalité environnante : une appréhension à la fois avide, parcellaire et intermittente, un peu désespérée. L'on peut même, avec un minimum de perspicacité, y reconnaître cette détermination à laquelle il nous faudra revenir : que le regard du héros est avant tout recherche du regard de l'autre. Car la nuit urbaine est spectacle, certes, mais surtout grouillement d'yeux aveugles et brillants où se manifeste le ressort de la **fascination**, cette passion de voir où le sujet s'absorbe, tente de se (re)trouver sans saisir qu'il s'y perd.

Si elle n'épuise pas la dimension descriptive des romans de Simenon, l'évocation de la ville nocturne en constitue toutefois une phase spécialement aiguë, révélant du même coup ce nœud dont nous aurons à reconnaître les éléments : l'hypertrophie de la fonction scopique. Il y a d'abord ce fait que, dans une large mesure, les personnages prennent conscience et connaissance de la réalité par le biais visuel : le voir est pour eux la forme privilégiée du savoir. C'est en apercevant un policier chez la concierge que Hire comprend qu'il est soupçonné ; observer le débarquement du bateau apprend à Maloin l'existence de la valise, la complicité Brown-Teddy ; en suivant de loin Antoinette, Dominique lui découvre un amant... Mais il y a aussi cette constante narrative qu'on appellerait volontiers le « langage des yeux » : sorte de communication silencieuse, laconique sans doute, mais où passe presque toujours quelque chose d'essentiel — généralement de l'ordre du rejet ou de la demande. Pointons les « yeux durs » de la concierge, le héros qui « cache ses prunelles » à la prostituée, le regard des serveuses qui lui gêne son plaisir (*M. Hire*) ; l'« œil soupçonneux » de Maloin, mais aussi son regard « grave, profond, qui semblait venir de très haut et prendre la mesure du petit homme aux souliers vernis » (*L'Homme de Londres*) : la « curiosité » de Dominique, qui cherche à découvrir dans les yeux d'Antoinette la clé de son secret (*La Fenêtre*).

La fonction scopique trouve un autre point de condensation dans le motif du **miroir**, plus discret sans doute, mais rarement absent. Chez Simenon, l'expérience spéculaire est toujours imprégnée d'incertitude, sinon d'anxiété. C'est M. Hire qui rentre chez lui affolé, évitant de « se voir dans la glace » ; c'est Dominique fuyant « les glaces qui la cernent tout autour du magasin », ou se mirant chez elle : « elle n'était pourtant pas encore une vieille fille » ; ou encore Adil Bey qui s'observe « à la dérobée », guettant dans son reflet les signes de la maladie. D'autres situations comparables se présentent, par exemple quand le héros examine des photos anciennes, comme s'il éprouvait quelque incompréhensible difficulté à s'y reconnaître, ou quand il cherche dans le regard et dans le visage de l'autre un reflet de lui-même, un signe qui lui dirait, enfin, comment on le perçoit **du dehors**... Quelle que soit sa forme matérielle, le miroir est donc toujours le lieu d'une inquiétude, d'un déséquilibre identitaire : c'est bien pourquoi, selon les circonstances, on le recherche ou on le fuit, avec autant de véhémence. Entrevoir ce que je suis, ou mieux **où j'en suis**, tel est le sens de l'expérience spéculaire — avec la connotation de gêne, de furtivité, qui souvent l'accompagne.

De tout ceci découle une première conclusion, sur laquelle s'appuiera la suite de notre étude : des quatre romans qui constituent notre *corpus*,

il ressort qu'au regard est attribué un rôle bien particulier. La formule dût-elle paraître un peu réductrice, nous dirons qu'il est mis en position de **suppléance** par rapport au discours, celui-ci étant présenté comme défaillant ou dangereux. Le scopique permet de réaliser, mais sous une forme amoindrie, le désir de communication qui s'est trouvé déçu du côté du verbal. Car le savoir que livre le regard n'est pas clair, aisément formulable : c'est un savoir diffus, intuitif, fait plutôt d'impressions et de convictions. La compensation restant très imparfaite, s'explique alors cette frénésie-de-voir dont d'innombrables épisodes manifestent l'emprise chez les personnages. S'expliquent aussi cette frustration, cette amertume qui les accompagnent comme une ombre têtue. Espoir sans cesse relancé, sans cesse inabouti, le regarder est lieu d'une ambivalence essentielle, que manifeste avec une netteté particulière le va-et-vient de répulsion et d'attraction envers le reflet spéculaire. La communication scopique, en somme, n'offre au héros rien de sûr ni de durable — en un mot, rien de structuré dans son rapport à l'autre : complice de l'ébauche et de l'équivoque, elle n'est pas de nature à résoudre les impasses où est pris le sujet, mais plutôt à les entretenir, et même à les aggraver.

LE MOMENT est venu d'aborder une étape névralgique de notre investigation : le thème du regard comme emprise sur l'autre. L'expérience scopique n'est pas réductible à des questions d'image, de savoir ou de message : s'y joue également une dimension qui est celle du **pouvoir** — celui-ci trouvant son expression la plus forte là où il s'avère de vie et de mort. Un premier phénomène symptomatique réside en ceci qu'être vu, pour le héros, constitue le plus souvent une menace. Ainsi M. Hire craint sa concierge, dont les yeux gris semblent capables de traverser les portes, Argus hostile embusqué dans le repaire de sa loge vitrée ; cette loge où prend bientôt ses quartiers un **inspecteur**, cet être dont le rôle, comme son nom l'indique, est de regarder dans la vie et dans la tête des gens. « Leurs regards s'étaient croisés et M. Hire en était presque malade ». Maloin éprouve le même genre d'appréhension, à l'égard de la serveuse Camélia (« elle avait un regard lourd que Maloin n'eût pas aimé voir posé sur lui »), ou de sa femme, toujours « la première à apercevoir » le détail qui cloche. De même Adil Bey, dont l'appartement ne comporte ni rideaux ni tentures, supporte mal d'être constamment sous le regard des « gens d'en face » — parmi lesquels un membre de la police politique !

ÊTRE vu (on connaît le sens familier de l'expression), c'est donner barre à l'autre, se faire dérober un peu de soi-même. Certes, le dommage réel qui en résulte peut rester insignifiant, ou imprécis; ce qui importe est le sentiment d'inconfort, et même de danger, qu'éprouve le sujet à se trouver sous la vision de l'autre — notamment parce que cette vision, source d'un certain savoir, comme on l'a noté, peut elle-même susciter et nourrir un discours malveillant (ragot, médisance, mais aussi témoignage à charge, rapport de police...). Le héros semble se considérer comme un être anormal, qui extériorise malgré lui quelque part intime ou secrète de son existence, éminemment fragile, laquelle se trouve par le fait même aliénée. Cependant, et l'on aborde ici un deuxième phénomène significatif, d'une ampleur bien plus considérable, il s'arroge souvent lui-même la position inverse, celle de regardant... Seul dans l'obscurité de sa chambre, Hire observe chaque soir la fenêtre éclairée de l'autre côté de la cour — scène exigüe où une jeune femme (ingénue? impudique?) se livre à des habitudes intimes. Quant à Maloin, aiguilleur de nuit dans une gare maritime, il est embusqué dans la pénombre d'un mirador vitré, d'où il surveille à loisir les environs sans qu'on puisse soupçonner sa présence. De même, l'occupation favorite de Dominique consiste à guetter furtivement les fenêtres des Rouet, de l'autre côté de la rue, spécialement celle d'Henriette, comme pour y surprendre les secrets de famille les plus jaloux. Adil Bey lui aussi, mais d'une façon moins systématique, est irrésistiblement attiré par la fenêtre d'en face, s'interrogeant en vain sur les sentiments exacts de ses vis-à-vis.

Ce qui se fait jour à travers ces quelques remarques, c'est qu'on voudrait appeler la « situation scopique » privilégiée — et qu'on pourrait la résumer commodément dans les termes de **guet** ou d'**embuscade**. Mais il importe d'en déplier avec soin les déterminations essentielles. Nous noterons donc, d'abord, l'insistant motif de la **fenêtre** : orifice franchissable par le seul regard (non par le verbe ou par le corps), fermant et ouvrant à la fois l'espace de la pièce où se tient le personnage. Laquelle se révèle alors dans sa véritable nature de *camera obscura*, c'est-à-dire d'œil énorme où le sujet se rétracte, se consume dans le fonction du voir. Comme le trou de la serrure, qui est sa variante épisodique et un peu ridicule, la fenêtre est une vaste pupille dont la fonction primordiale est de délimiter l'espace du regardant et l'espace du regardé — dispositif renforcé par la distribution respective de la lumière et de l'obscurité : le plus souvent, le poste d'observation est une **cachette**, et l'activité qui s'y exerce s'apparente à l'espionnage, ou même au voyeurisme (le fait est patent dans le cas de Hire, mais aussi avéré, quoique plus discret, chez Maloin ou Dominique). D'une part, le héros est seul dans la pièce d'où

il scrute le spectacle au-dehors, simple agent d'une situation qui le dépasse, et qui est celle du voir-sans-être-vu. D'autre part, et le principe simenonien de la communication tronquée se manifeste ici avec acuité, la relation qui s'établit entre regardant et regardé est une relation radicalement univoque : il s'agit de prendre l'autre sur le fait, de s'emparer de sa vie, non d'instaurer quelque réciprocité intellectuelle ou affective. Vivre par l'autre, non avec lui.

À ce point de notre recherche se pose une question nouvelle : qu'est-ce qui, dans ce dehors à la fois si proche et si lointain, requiert avec tant de force le regard du héros ? En un premier temps, on serait tenté de dire que peu importe, que le désir de voir est en l'occurrence intransitif, et qu'il trouve sa seule justification dans sa propre intensité. Le modèle de cette satisfaction autarcique est bien représenté par le personnage de la vieille Augustine, toujours « en faction » à sa lucarne, dans *La Fenêtre des Rouet*. Mais, à la réflexion, la nature du spectacle n'est évidemment pas indifférente. D'abord parce qu'il s'agit d'êtres humains, de « semblables », et particulièrement de l'un(e) d'entre eux, vers qui le héros se sent attiré, comme s'il pressentait avec lui (elle) la possibilité d'une relation qui le sauverait enfin de sa solitude ; cette attirance elle-même pouvant être de nature explicitement sexuelle (Hire envers Alice, Adil Bey envers Sonia), ou relever d'une sorte de gémellité secrète (Maloin et Brown, Dominique et Antoinette). Le lien fragile qui s'élabore dans le silence de la scrutation apporte donc au héros à la fois une satisfaction (partielle), l'anticipation d'une connivence plus complète, mais aussi la révélation — diffuse et cependant forte — de quelque chose d'essentiel sur lui-même et sur sa propre destinée. Ce quelque chose est de l'ordre du désir dans ce qu'il a de plus profond, d'incontournable dans la quête du bonheur. En ce sens, la raison ultime de l'attirance scopique est à chercher du côté de ce qu'on appellerait volontiers la logique de l'*alter ego* : il (elle) me fascine parce qu'il (elle) est comme moi, parce qu'entre tous c'est le seul être avec lequel (pour lequel) je pourrais rejoindre et vivre ma propre vérité.

Toutefois, le regardant n'est jamais assuré de ce qui lui sera effectivement donné à voir, et qui diffère souvent de ce qu'il visait. Précisément, un imprévu majeur s'insère d'entrée de jeu dans le spectacle, dont il modifie profondément le sens. Cette *surprise* n'est autre que celle de la mort, et même de la mort violente. Guettant Alice, Hire aperçoit Émile qui dissimule le sac de la prostituée assassinée, tandis que Maloin assiste à la fin de Teddy sous les coups de son complice Brown ; Dominique suit des yeux le « crime » d'Henriette par non-assistance à son mari gravement malade, et Adil Bey observe Koline, membre de cette Guépéou responsable de tant d'exécutions sommaires. Loin de constituer des péripéties, ces morts brutales orientent

de manière décisive la suite des événements. Elles forment en fait une sorte de préfiguration spéculaire du sort qui attend le regardant lui-même : Hire meurt parce qu'il est devenu le suspect de ce crime qu'il n'a pas commis, mais dont il connaît le vrai coupable; Maloin finit en prison pour avoir, presque accidentellement, tué Brown; Dominique se suicide, ayant épuisé ses dernières espérances de bonheur; et Adil Bey quitte solitairement Batum après que Sonia ait été fusillée pour avoir voulu s'enfuir avec lui.

Que la mort se love avec une telle constance dans le champ de vision, annonçant ainsi le sort final du héros, en dit plus que nécessaire sur le caractère fondamentalement mortifère, dans les romans de Simenon, du regard comme palliatif à la parole défaillante. Cependant, on a pu le noter, l'aventure se structure en deux temps, séparés par un long écart : la mort d'un inconnu, événement lointain, quasi abstrait — et la mort qui atteint le personnage lui-même ou ce qu'il a de plus cher. Or, dans cet écart se loge un autre processus, nullement fortuit par rapport à la logique qui nous occupe : le **retournement** du regardé en regardant, par où se trouve subverti le dispositif du guet. La révolusio est spécialement flagrante dans le cas de M. Hire : il s'aperçoit un soir, surpris, qu'Alice lui fait signe. Elle se savait donc espionnée — et même, le lecteur le comprend vite, s'arrangeait pour cela. On voit paraître ici le ressort du leurre qui structure la situation : il croit voir sans être vu, alors que, se faisant voir à sa fenêtre, c'est elle qui mène le jeu... Maloin, de son côté, se sent bientôt dévisagé et filé par Brown, lequel semble avoir deviné en lui — par quel miracle? — le receleur du butin; et leurs regards finissent pas se rencontrer, « anxieux, étonnés, incapables de se détacher l'un de l'autre ». Le cas de Dominique rappelle celui de Hire : guetteuse trop empressée, elle finit par attirer l'attention de la servante, et plus tard d'Antoinette elle-même, dont elle cherchera à se faire remarquer avec une sorte de frénésie désespérée. Dans les deux derniers cas, ce n'est pas seulement que le regard « se retourne », induisant une réciprocité d'ailleurs muette et vide : alors qu'il faisait tout pour l'éviter, le héros œuvre maintenant à s'attirer l'attention de l'autre, à exister pour lui, sans discerner que cette relation carentielle et pernicieuse le mène vers le néant.

L'inversion du rapport scopique semble donc être le ressort qui fait basculer la situation initiale, et ouvre en elle une brèche funeste. La mort-spectacle, par ce biais, se transforme en mort-épreuve, laquelle présente d'ailleurs elle-même un côté **spectaculaire** (avant l'effacement définitif) : c'est Hire suspendu à sa corniche, devant la foule de badauds émoustillés; c'est Maloin, vedette involontaire et répulsive lors de la reconstitution judiciaire; c'est Antoinette qui, pour se suicider, choisit sa plus belle robe de nuit, dispose autour d'elle une brassée de roses. Théâtralité du fiasco —

le regard des autres n'étant là que pour entériner le sens et l'irréversible de la scène... Le schème narratif qui sous-tend nos quatre romans peut alors s'énoncer comme suit. La situation initiale du héros est toute de solitude et de frustration, que symbolise efficacement l'ornière du guet — et qui, d'un autre côté, lui garantissent un *statu quo* triste et tranquille. Les déboires commencent quand il (elle) sort de cet espace confiné pour chercher à l'extérieur ce qui lui manque : c'est Hire entrant en dialogue avec Alice, Maloin qui repêche la valise d'argent, Dominique et ses signaux à l'adresse d'Antoinette, Adil Bey décidé à briser l'indifférence de Sonia. Cette rupture de l'ordre antérieur enclenche un processus lent mais inéluctable de dérapage, au cours duquel s'inverse la relation scopique première, le héros devenant à des degrés divers objet-de-regard. La faillite finale vient alors corroborer l'impossible de l'*excursion* et le personnage quitte décidément l'espace du visible.

ESQUISSE à grands traits dans les lignes qui précèdent, la problématique du regard dans les romans de Simenon s'avère d'une redoutable complexité, autant pour des raisons de statut narratif (structurel, psychologique, métaphorique) que de spéciation comportementale (les innombrables variantes du fait scopique). Le récit semble décliner successivement toutes les combinaisons possibles : voir et regarder (regarder sans voir, voir sans avoir regardé...); ne pas être vu de l'autre, regarder sans être vu, être vu sans l'avoir cherché, mais aussi se faire voir délibérément; se voir (dans le miroir), et se voir soi-même occupé à se regarder; voir l'autre se regarder, ou encore vous regarder, etc. Il y a, dans ce jeu changeant de figures, comme un principe d'incertitude radical, presque un affolement, au moins un tâtonnement dramatique : succession de visées, d'évitements, d'hésitations, de « dénégations » (les regards en coin, de biais), de glissements, de réversions — combinatoire labile où se marquent les vaines tentatives d'un sujet en quête d'une place *ajustée*. Rappelons, à cet égard, la non-coïncidence presque systématique entre ce que le personnage espère et ce qu'il voit, entre ce qu'il voit et ce qu'il sait ou croit savoir (seule exception, sans doute, l'éphémère idylle entre Adil Bey et Sonia). Le regard se révèle étroitement solidaire de la méprise : le spectacle en donne toujours un peu moins, ou un peu plus que ce qu'attendait le héros. Il est chaque fois à côté de ce qui aurait convenu, lieu d'un inexorable décalage, ou d'une déception, où se profile déjà l'issue catastrophique.

Ainsi résumé, ce « système » illustre bien l'hypothèse du regard comme ersatz empoisonné de la parole défaillante. Il coince le sujet dans un régime particulier, la tyrannie du paraître, avec les inévitables aléas qui en découlent,

d'où résulte pour lui cette malédiction : le sentiment indéchiffrable, et la non-maîtrise du jeu. Nous avons noté le caractère à la fois rudimentaire et crucial de ce qui se passe par le biais de la vision : quelques images simples et typées (la femme coquette, l'inspecteur de police...), qui fonctionnent comme les signaux dans le monde animal, et mettent en cause l'existence entière du héros, en ce qu'elles portent les marques du désirable, du fascinant, celles de l'alarme ou de la menace. Exclu de cette logosphère hors de quoi il n'y a pas d'échange humain véritable — avec ce qu'un tel échange implique de variété modale et de complexité transactionnelle —, le personnage en est réduit à se raccrocher au scopique, langage dont on aura reconnu à satiété le caractère fondamentalement **inarticulé**. Ceci étant, rien n'empêche alors de considérer cet infra-langage comme lui-même emblématique de la communication verbale, en tant qu'elle ne fonctionne jamais que de manière imparfaite, sinon perverse ; car la parole est soumise, elle aussi, à d'incessants phénomènes de leurre, d'ambiguïté, de non-dit, de séduction, qui viennent fausser sa prétendue pureté communicative. Le roman simenonien, dans cette perspective, serait alors la découverte tacite, sous l'espèce fabulatoire, du rôle souverain que joue le langage dans l'accomplissement de la destinée et le rapport à la mort.

Reste que, au-delà de toutes les déterminations romanesques ainsi pointées, les textes parcourus donnent également à penser quant à l'essence même du regard. Celui-ci, classiquement, est conçu comme l'enregistrement passif d'une « réalité » qui lui est antérieure et extérieure, et qui ne s'en trouve nullement modifiée. Or, le simple fait que cette réalité soit elle-même appelée **le visible** montre qu'elle n'est pas si aisément séparable du processus scopique et de la dimension subjectale. Comme la photographie, qui est sa version machinique et laborieuse, le regard est une activité qui « construit » son objet autant qu'il le perçoit, par le moyen d'une série d'opérations nullement innocentes (visée, délimitation du champ, mise au point, temps de pose et ouverture du diaphragme...) Tout se passe comme si l'œil était la source d'un faisceau qui tantôt se livre à un balayage indifférent, et tantôt s'arrête sur tel point précis.

OR, si l'on ose dire, ce flux est d'un pilotage incertain : dans bien des occasions, ses mouvements échappent au vouloir du sujet, comme s'il était de lui-même attiré par des stimulus particuliers (dont une espèce privilégiée est constituée par le regard de l'autre), comme s'il était régi par une force supérieure et incontrôlable. Rien ici de paisible ou de régulier, mais l'incoercible du détournement, du battement, de l'éclipse. On voit que la logique qui guide cette **palpitation** du regard est plutôt à chercher du

côté du désir inconscient ou, du moins, de la demande qui mène le sujet à son propre insu, et le suspend aux hasards de la rencontre. En quoi il nous faut alors conclure, aussi paradoxale dût paraître la formule, que le regard « sait » mieux que le sujet lui-même, quant à son existence et à son destin, ce qui est en jeu dans le voir.

Michel LEMOINE et Christine SWINGS

Inventaire des textes manuscrits de Simenon (suite)

I.- Manuscrits des romans publiés entre 1931 et 1972.

Leur inventaire est dressé dans *Traces*, n° 2, Université de Liège, Centre d'Études Georges Simenon, 1990, pp. 123-238.

II.- Manuscrits de romans de jeunesse et de nouvelles.

II. 1. *Au Pont des Arches*

Roman de jeunesse

- ◇ Manuscrit : Liège, Bibliothèque des Chiroux (incomplet), photocopie au Fonds Simenon
 - Photocopies à relier
 - Manuscrit autographe photocopié, incomplet : 28 ff, soit le livre I (1^{er} feuillet recopié à Lakeville, le 23 janvier 1953, pour compléter le manuscrit original où une page manquait), corrections de l'auteur assez nombreuses, surtout des suppressions.

Première édition : Liège, Bénard, 1921.

II. 2. *Jehan Pinaguet*

Roman de jeunesse

- ◇ Manuscrit : Fonds Simenon
 - Reliure noire, 271 × 211 mm
 - Tapuscrit portant le sous-titre : *Histoire d'un homme simple* de Georges Simenon ; 93 ff. verdâtres, quelques corrections de l'auteur à l'encre bleue et au crayon noir ; daté du 6 avril 1921.

Publié tardivement par Fr. Lacassin in : Georges Sim, *Jehan Pinaguet. Au Pont des Arches. Les Ridicules. Œuvres de jeunesse de Georges Simenon*, Paris, Presses de la Cité, 1991.

II. 3. *Le Bouton de col*

Roman de jeunesse

- ◇ Manuscrit : Fonds Simenon
 - Reliure toilée grège, au dos étiquette en basane noire : GEORGES // SIM // ET // HENRI // MOERS // LE // BOUTON // DE // COL // en lettres dorées, 270 × 212 mm
 - Manuscrit constitué de 145 feuillets de formats divers : les 11 premiers sont dactylographiés en violet, les suivants font alterner 2 mains différentes sur du papier de récupération, encre noire, crayon noir, crayon violet ; signé de : H. Moers – Georges Sim ; table des matières (et des épigraphes) partielle sur les 2 derniers feuillets.

Texte inédit.

II. 4. *La Chanteuse de Pigalle*

Nouvelle

- ◇ Manuscrit : Fonds Simenon
 - Relié avec le manuscrit de *La Femme en France*
 - Manuscrit, papier japon, feuilles percées, 42 ff. ; corrections de l'auteur à l'encre noire et à l'encre rouge ; signé et daté de : Lakeville, Conn., le 30 janvier 1952
 - Traduction anglaise ne tenant pas compte des corrections du texte français, 56 ff.
- ◇ Enveloppe : voir *L'Invalide à la tête de bois*.

Publié tardivement en supplément du t. 12 de *Tout Simenon*, Paris, Presses de la Cité, 1990.**II. 5. *L'Invalide à la tête de bois***

Nouvelle

- ◇ Manuscrit : Fonds Simenon
 - Relié avec le manuscrit de *La Femme en France*
 - Manuscrit, papier japon, feuilles percées, 45 ff. ; corrections de l'auteur à l'encre noire et à l'encre rouge ; signé et daté de : Lakeville, Conn., février 1952.
- ◇ Enveloppe de teinte terre de Sienne, sans titre (1^{ers} mots : *Justin Duclos*) contenant des éléments se rapportant à *L'Invalide à la tête de bois* et à *La Chanteuse de Pigalle*
 - 268 × 190 mm
 - crayon noir et crayon rouge
 - recto
 - 13 noms de personnages (+ 3 barrés) dont 3 caractérisés
 - 3 noms de lieux.

Publié tardivement en supplément du t. 12 de *Tout Simenon*, Paris, Presses de la Cité, 1990.

Chapitre XLIV

Le troisième vendredi

Le vent froid recommence quelques images éparpillées.
(S. Boquey - à Blois qui l'écrit.)

Quinze jours n'étaient écoulés depuis que Jéf, le converge de l'hôtel de ville avait découvert le mystérieux tas de sang sous le pas de la commode. Le mystère restait entier.

Il est six heures du soir. On vent ~~à~~ force pour la pluie dans les rues noires de Veauville. Les vitres des fenêtres claquent dans leurs charnières de plomb; les manchons s'émoussent; des passants se croisent mutuellement sans se regarder en lançant de menaçants regards. Il fait moine! moine...

Dans les maisons de Veauville, près des foyers, et en parcourant, les Veauvillois sont silencieux. Au lit, on fume, on fume.

À la rédaction du "Journal de Veauville", Boquey écrit. Ça ne va pas. Il s'ennuie. Depuis mardi, il écrit Marcel Christe. Tout ce qu'il a appris, c'est que Marcel Christe est une femme. Il veut que ~~ce~~ c'est un ~~me~~ Collefort, mais la certitude? - À la maison de tante, avec lequel il a demandé la communication téléphonique, on lui a dit que M^{me} Eugénie Collefort était toujours dans sa cellule. Pourquoi monsieur Gaillard mentait-il? Mais, pourquoi vient-il le dire?

Un vieux journal est déplié sur la table. Boquey lit machinalement une page d'annonces. Et plusieurs fois vite. Il a lu les quelques mêmes lignes; il les relit encore, il les relit; il les relit tellement qu'il finit par se tenir à son "nous déclarons pas la présente que le vieux Jean, marié. Celestin - Hubert Collefort ne reconnaît pas les dettes de sa femme, Eugénie Collefort, née Orangy."

- Hein! mais, ah! mais... alors...

Boquey est tellement surpris qu'il se parle tout haut.

- C'est qui 'd'el' est échappé... naturellement! Gaillard a avéré Collefort. Que n'avez-vous, il a fini que alone vous regardait pas.

Et dans un transport de joie, voilà Boquey qui s'écrie:

- Ouf! enfin! C'est elle, c'est elle!

Le porte-bait ouverte, donnant passage à Gabin.

- Mais non, mais non, mon cher, ce n'est pas elle, c'est moi!

- Quoi?... ah! parfait! c'est toi qui entre...

- Et elle, elle est?

- Des es stupide, tiens! lui ça! Marcel Christe c'est moi Collefort!

- Peut!... Je le sais parfaitement!

- Et pourquoi ne le disais-tu pas, alors?

- Mais... laisse-moi entrer, laisse-moi parler!

- Bon! Je la ferme... Raconte!

- Voici: j'ai rencontré un agent de police... Tu vois, le grand noir avec une petite moustache... il m'a dit que M^{me} Collefort s'était échappée de la prison d'ici. Et le tient-il Collefort qui on a avéré mar-di - der-moi... Tu entends? mardi! ~~Après avoir vu passer~~ Voilà quelques jours de cela! Et nous n'en savons rien! Mais qu'as-tu donc fait? à quoi donc penses-tu?

- Hé! hé! halte! Et toi, Gabin, qu'as-tu donc fait? à quoi donc penses-tu?

- Moi! moi... au fait, tu as raison!

II. 6. *Maigret et les petits cochons sans queue*

9 nouvelles

- ◇ Manuscrit : collection privée, photocopie au Fonds Simenon
 - Reliure toilée grège, signée Menetrey Lausanne, au dos étiquette en basane noire : SIMENON // MAIGRET // ET LES // PETITS // COCHONS // SANS QUEUE // en lettres dorées, 293 × 208 mm
 - Tapuscrit photocopie, 231 ff.
 - *Les Petits Cochons sans queue* : 40 ff. ; corrections de l'auteur à l'encre noire, quelques corrections d'une autre main au crayon noir, quelques corrections à l'encre bleue ; daté de : Bradenton Beach, Floride, le 28 novembre 1946.
 - *Sous Peine de mort* : 42 ff. ; 2 autres titres proposés barrés : *Le Naufrage de l'Armoire à Glace*, *Les Naufragés de Porquerolles* ; corrections de l'auteur à l'encre noire, quelques corrections d'une autre main à l'encre bleue ; daté de : Bradenton Beach, Floride, le 24 novembre 1946.
 - *Le Petit Tailleur et le chapelier* : 48 ff. ; 2 autres titres proposés barrés : *Le Tueur de vieilles dames*, *Les Sept Vieilles Dames du chapelier* ; corrections de l'auteur à l'encre noire, quelques corrections au crayon bleu gras ; daté de : Bradenton Beach, Floride, mars 1947.
 - *Un Certain Monsieur Berquin* : 13 ff. ; corrections de l'auteur à l'encre noire, quelques corrections d'une autre main à l'encre bleue ; daté de : St Andrews, Canada, 28 août 1946.
 - *L'Escale de Buenaventura* : 14 ff. ; corrections de l'auteur à l'encre noire, quelques corrections d'une autre main à l'encre bleue ; daté de : St Andrews, Canada, 31 août 1946.
 - *L'Homme dans la rue* : 21 ff. ; corrections de l'auteur à l'encre rouge, quelques corrections d'une autre main à l'encre bleue ; daté de : Nieul-sur-Mer, 1939.
 - *Vente à la bougie* : 22 ff. ; corrections de l'auteur à l'encre noire, quelques corrections d'une autre main à l'encre bleue ; daté de : Nieul-sur-Mer, 1939.
 - *Le Deuil de Fonsine* : 17 ff. ; pas de corrections de l'auteur, corrections d'une autre main à l'encre bleue ; daté de : Les Sables-d'Olonne, janvier 1945.
 - *Madame Quatre et ses enfants* : 14 ff. ; corrections de l'auteur à l'encre bleu clair, quelques corrections d'une autre main à l'encre bleu foncé ; daté de : Les Sables-d'Olonne, janvier 1945.

II. 7. «*Quand le premier événement se produisit, Charles Perrin avait quarante-trois ans*»

Nouvelle

- Manuscrit autographe, crayon noir, 3 ff., signé mais non daté, 280 × 213 mm
- Traduction anglaise intitulée *The Jackpot*, 8 pages dactylographiées, datées de : Lakeville (Conn.) 11 novembre 1953, 280 × 204 mm.

Ce texte, prévu pour le *Readers' Digest*, a finalement été publié par les Presses de la Cité sous le titre *Le Gros Lot* dans le supplément du t. 12 de *Tout Simenon*, Paris, 1990.

II. 8. *Little Samuel in Tabiti*

Nouvelle

- 17 pages dactylographiées, corrections à l'encre noire et à l'encre rouge de 2 mains différentes, sans date, 272 × 212 mm.

Traduction anglaise de la nouvelle du même titre parue dans *Gringoire* le 23 novembre 1939, puis dans les *Œuvres complètes*, Lausanne, Rencontre, t. XXV, pp. 73-91.

III.- Manuscrits ou documents divers.

III. 1. *Caricature de Simenon*

Divers



Réalisée par lui-même (en 1933?) avec la précision manuscrite : «Plaise à Dieu moi à 80!»

- 1 feuille blanche, encre noire, 273 × 210 mm.

III. 2. *Pays du froid* par Georges Caraman

Reportage

- 26 feuilles dactylographiées, sans correction, 270 × 190 mm.

Non publié en raison de la disparition de *Police et Reportage*.

Publié tardivement dans *À la Recherche de l'homme nu* (éd. Fr. Lacassin), pp. 107-128.

III. 3. *Les Gangsters du Bosphore* par Georges Caraman

Reportage

- 27 feuilles dactylographiées, sans correction, 270 × 190 mm.

Non publié en raison de la disparition de *Police et Reportage*.

Publié tardivement dans *À la Recherche de l'homme nu* (éd. Fr. Lacassin), pp. 129–151.

III. 4. *Les Gangsters dans l'archipel des amours*

Reportage

- 53 feuilles dactylographiées, nombreuses corrections à l'encre bleue délavée qui ne paraissent pas de la main de Simenon, 270 × 210 mm.

6 parties réunies sous le titre général *Tabiti*

Autres titres proposés : *Tabiti, l'île de l'amour ... et de la politique* et *Les Gangsters de Tabiti*.

I.

9 feuilles dactylographiées

titre : *Un Empire pour le roi Pausole ... mais ... où il y a des gangsters*,
titre barré au profit de : *Les Gangsters chez le roi Pausole* ou : *Les Gangsters dans l'archipel des amours*.

Ce texte a paru dans *Paris-Soir*, le 17 sept. 1935, sous le titre : *Des Tabitiennes à parapluie à la maison hantée de Murnau* et dans *À la Recherche de l'homme nu* (éd. Fr. Lacassin), comme chapitre premier du recueil, sous le titre : *Dans la maison de Murnau, de Douglas et de Charlot que hantent les revenants maoris*.

II.

10 feuilles dactylographiées

titre : *L'Île aux deux mille Chinois*, qui a été transformé en : *L'Île aux Français agités ... et aux deux mille Chinois placides*.

Ce texte a paru dans *Paris-Soir*, le 18 sept. 1935, sous le titre : *Tabiti, l'île aux Français agités et aux deux mille Chinois placides* et dans *À la Recherche de l'homme nu* (éd. Fr. Lacassin) sous le même titre, comme 2^e chapitre du recueil.

III. [IV sur la dactylographie]

8 feuilles dactylographiées

titre : *Quand les Américains se déplacent ...*, titre barré au profit de *Tabitiens pour Tabiti et Tabitiens pour l'Amérique!*

Ce texte a paru dans *Paris-Soir*, le 19 sept. 1935, sous le titre : *Tabitiens pour Tabiti et Tabitiennes pour l'Amérique!* et dans *À la Recherche de l'homme nu* (éd. Fr. Lacassin) sous le même titre, comme 3^e chapitre du recueil.

IV. [V sur la dactylographie]

8 feuilles dactylographiées

titre : *Ces Messieurs de la Colonie Étrangère*, titre barré au profit de *Les Étrangers nus, les Français habillés, les Chinois discrets et les indigènes qui s'en f...*

Ce texte a paru dans *Paris-Soir*, le 20 sept. 1935, sous le titre : *Les Américains font du nudisme, les Français discutent... et les Tabitiens ne font rien*, et dans *À la Recherche de l'homme nu* (éd. Fr. Lacassin) sous le même titre, comme 4^e chapitre du recueil.

V. [III sur la dactylographie]

8 feuilles dactylographiées

titre : *Mon ami le fonctionnaire et mon ami l'avocat*.

Publication : voir VI.

VI.

10 feuilles dactylographiées

titre : *En Correctionnelle par 40° à l'ombre*.

Le début de V et la fin de VI ont été publiés dans *Paris-Soir*, le 21 sept. 1935, sous le titre : *À Tabiti le personnel change souvent mais le charme subsiste toujours* et dans *À la Recherche de l'homme nu* (éd. Fr. Lacassin) sous le même titre, comme 5^e chapitre du recueil.

Six feuilles dactylographiées sont inédites.

III. 5. *Mon ami est en prison...*

Reportage

- Copie de 5 feuilles dactylographiées provenant de la collection de Cl. Menguy, 297 × 210 mm.

Chapitre inédit des *Histoires de partout et d'ailleurs* publiées dans *Le Courrier Royal* du 30 nov. 1935 au 16 mai 1936.

III. 6. *Police-Secours ou les Nouveaux Mystères de Paris*

Reportage

- Texte à titre partiellement illisible prévu pour *Police-Secours* ou *Les Nouveaux Mystères de Paris* : IX.. *qui s'assagit et la négresse... morceaux*

3 sous-titres : *Crise de criminalité, Une alerte matinale, La négresse à la malle*.

7 feuilles dactylographiées, corrections au crayon noir gras et à l'encre noire, 272 × 212 mm.

- 6 feuilles de données chiffrées servant de documentation pour *Police-Secours* ou *Les Nouveaux Mystères de Paris*.
 - Tableau dactylographié indiquant le nombre moyen et les motifs des avertisseurs de Police par arrondissements de Paris en 1933, 1934 et 1935, daté de Paris le 23 mars 1936; certains nombres ont été entourés au crayon bleu par Simenon; 402 × 203 mm.
 - Tableau dactylographié indiquant le nombre d'homicides volontaires et meurtres commis par mois en 1913, à Paris et en banlieue, avec la précision de la nationalité de leurs auteurs s'ils sont étrangers; remarques chiffrées au crayon bleu; 212 × 201 mm.

QUESTION N° 2

HOMICIDES VOLONTAIRES et MEURTRES commis pendant

l'année 1935

| par arrondissement | | en banlieue | |
|---|--------------|--------------------|----|
| 2 ^e ⁰ ème arrondissement..... | 1 | Asnières..... | 3 |
| 3 ^e ème d° | 2 | Aubervilliers..... | 5 |
| 4 ^e ème d° | 4 | Boulogne..... | 3 |
| 5 ^e ⁰ ème d° | 4 | Charenton..... | 4 |
| 7 ^e ème d° | 2 | Colombes..... | 1 |
| 8 ^e ème d° | 1 | Courbevoie..... | 1 |
| 9 ^e ème d° | 5 | Gentilly..... | 1 |
| 10 ^e ème d° | 7 | Ivry..... | 1 |
| 11 ^e ème d° | 4 | Les Lilas..... | 1 |
| 12 ^e ème d° | 1 | Montreuil..... | 4 |
| 13 ^e ème d° | 3 | Neuilly..... | 3 |
| 14 ^e ème d° | 2 | Nogent..... | 2 |
| 15 ^e ème d° | 5 | Noisy..... | 2 |
| 16 ^e ème d° | 4 | Pantin..... | 4 |
| 17 ^e ème d° | 1 | Puteaux..... | 3 |
| 18 ^e ème d° | 9 | St Denis-Nord..... | 3 |
| 19 ^e ème d° | 8 | Vanves..... | 5 |
| 20 ^e ème d° | 6 | Vincennes..... | 1 |
| | 69 | | 47 |

- Liste dactylographiée du nombre d'homicides volontaires et meurtres commis en 1935 à Paris (par arrondissements) et en banlieue parisienne (par communes); notes au crayon bleu, crayon rouge et crayon noir; 212 × 201 mm.
- Liste dactylographiée du nombre d'homicides volontaires et meurtres commis par des étrangers en 1935; remarques au crayon bleu et crayon noir; 212 × 201 mm.
- Liste dactylographiée mentionnant le nombre des suicidés en 1935, leur sexe et la manière de se donner la mort; remarques au crayon bleu et crayon noir; 212 × 201 mm.
- Relevé dactylographié donnant des précisions sur le nombre d'étrangers ayant eu affaire à la police en 1935; pas de notes de Simenon; 212 × 201 mm.

III. 7. Quartier nègre

Texte de chanson

2 chansons faisant partie de la pièce adaptée de *Quartier nègre*, représentée à Bruxelles du 9 au 22 décembre 1936 par le Théâtre royal des Galeries Saint-Hubert et la compagnie du Théâtre du Marais.

- « *Two hundred thousand Darkies came* »

[Chanson parfois reproduite sous le titre *Panama Canal* (voir note)]

- 2 feuilles dactylographiées avec texte en anglais, 273 × 205 mm
- 2 feuilles dactylographiées avec traduction française, 273 × 205 mm
- manuscrit à l'encre noire de la 2^e partie de la traduction française, 273 × 205 mm.

Beaucoup de blancs sont venus après nous
Des superbes bateaux passent le Panama Canal
Qui ne se que nous pourrions faire ? Nous déchargeons
Les bateaux des blancs qui passent le Panama Canal

Les blancs nous donnent un peu de monnaie
Pas beaucoup de monnaie
Et nous traitent de nègres
Parce qu'ils ne savent pas que nous avons creusé
Le Panama Canal.

Et nos enfants, ^{et} les enfants de tous ceux
qui sont morts ici
N'auront plus ~~rien~~ rien à faire
sur le ~~darné~~ ^{darné} Panama Canal
Oh Lant !

- *Spiritual*

[Chanson parfois reproduite sous le titre *Quartier nègre*]

- 2 feuilles dactylographiées avec texte en anglais, 290 × 204 mm
- 3 feuilles manuscrites, à l'encre noire, avec traduction française, 273 × 205 mm.
- *notes de scansion* (brèves, longues) *chiffrées*, vraisemblablement de la main de Jaubert, notes manuscrites au crayon, 1 feuille et sa photocopie.

La traduction française de ces 2 chansons figure dans les *O.C.*, Lausanne, Rencontre, t. 5., pp. 297–300.

Le texte anglais figure dans *À l'abri de notre arbre*, Paris, Presses de la Cité, 1977, pp. 106–110. Il est précédé, dans le même volume, pp. 99–103, par des explications de Simenon touchant l'origine et la composition de ces chansons.

III. 8. Questionnaire intitulé : « Connaissez-vous votre écrivain préféré ? » [1939] Interview

- 2 feuilles photocopiées, 36 questions dactylographiées, réponses manuscrites de Simenon, 268 × 210 mm.

Publication inconnue.

III. 9. *La Neige était sale* Adaptation théâtrale

- ◇ Manuscrit : Fonds Simenon
 - Reliure toilée grège, au dos étiquette en basane verte : SIMENON // LA NEIGE // ÉTAIT // SALE // THÉÂTRE // en lettres dorées, 273 × 210 mm
 - 58 feuilles dactylographiées, sans corrections, pas de date ni de signature
 - 93 feuilles dactylographiées, datées et signées de : Tumacacori (Arizona) « Stud Barn » le 18 janvier 1949.

Pièce créée à Paris le 12 décembre 1950 au Théâtre de l'Œuvre dans une mise en scène de Raymond Rouleau.

Texte publié dans *France-Illustration*, n° 278, supplément théâtral et littéraire n° 76, 10 février 1951 (relié avec le manuscrit) et dans *Les Œuvres libres*, éd. Fayard, février 1951.

III. 10. *Conférence au Conservatoire de Liège*

Notes préparatoires. Brouillons

Notes manuscrites en désordre préparant la *conférence donnée au Conservatoire de Liège le 6 mai 1952*

- 1 feuille, encre bleue, 355 × 315 mm.

III. 11. *Hors du poulailler* Article

Hors du Poulailler « écrit pour la Gazette de Liège, à Liège, et publié le 9 mai 1952 » (précision ajoutée par Simenon)

- 2 feuilles manuscrites, encre bleue, 214 × 136 mm (au recto : Contrôle des voyageurs de l'Hôtel de Suède, Rue Georges Clemenceau, 9, Liège)

Texte publié dans la *Gazette de Liège* du 9 mai 1952.

III. 12.

Conférences

Textes de 6 conférences réunis dans un volume avec reliure toilée grège, au dos étiquette en basane verte : SIMENON // CONFÉRENCES // en lettres dorées, 274 × 210 mm.

- *Discours de Simenon lors de sa réception à l'Académie de langue et de littérature françaises de Belgique* : 10 mai 1952
 - 19 feuilles dactylographiées, corrections à l'encre bleue (1–13 : 274 × 203 mm; 14–19 : 274 × 210 mm).
- « *N'étant pas un lettré (scholar) mais seulement un artisan, j'ai été surpris, je l'avoue, et non moins flatté, de l'honneur que vous m'avez fait en m'invitant à participer à vos débats* »
 - manuscrit autographe, crayon noir, 13 ff. + 4 ff. de notes préparatoires; corrections au crayon noir (surtout des suppressions); non daté ni signé
 - dactylographie faisant suite au manuscrit, 29 ff., corrections à l'encre bleue; signée et datée de : juin juillet 1963
 - traduction anglaise : *The Era of the novel?*, 41 feuilles dactylographiées, non datées, indications manuscrites au crayon concernant la diction et la prononciation.

[Texte inédit?]

- « *A novelist is a man who writes novels. I insist on the S* »
 - 6 feuilles dactylographiées, en anglais, avec quelques rares corrections, datées du 6 novembre 1953.

[Texte inédit?]

- « *Il y a huit ans, presque jour pour jour, à un jour près exactement, j'avais l'honneur de prendre la parole dans cette salle...* »
 - manuscrit autographe, crayon noir, 15 ff.; beaucoup de corrections au crayon noir; daté de : Lakeville 18 novembre 1953
 - dactylographie faisant suite au manuscrit, 26 ff.; corrections à l'encre bleue.

Conférence au French Institute, faite 8 ans (à un jour près) + 6 semaines après son arrivée aux U.S.A. Simenon y compare les coutumes et le mode de vie de la France et des États-Unis.

[Texte inédit?]

- « *Un homme qui parle de son métier, donc de ce qu'il connaît, est rarement ennuyeux...* »
 - 33 feuilles dactylographiées, avec corrections à l'encre bleue, signées et datées de : Shadow Rock Farm Lakeville Conn. février 1954.

Comme *Le Roman de l'homme*, ce texte parle de littérature. Il est illustré par de nombreuses citations tirées du *Littré*.

[Texte inédit?]

○ *L'Amérique et nous*

- manuscrit autographe, crayon noir, 10 ff.; corrections au crayon noir et, parfois, à l'encre bleue; signé et daté de : Golden Gate 14 novembre 1955
- dactylographie faisant suite au manuscrit, 37 ff.; corrections à l'encre noire et légères modifications par rapport au manuscrit; signée et datée de : Golden Gate 15 novembre 1955.

[Texte inédit?]

III. 13. *Les Demis de Maigret*

Article

- 3 feuilles dactylographiées photocopiées, signées et datées de Lakeville, Connecticut, le 3 janvier 1953; 297 × 210 mm.

Texte écrit à la suite de la visite de Simenon à la Brasserie Piedbœuf, à Jupille (Belgique), publication non établie.

III. 14. « *C'est par un matin pluvieux, venteux, de décembre 1922, que j'ai débarqué à la Gare du Nord de Paris...* » Article

- Manuscrit autographe à l'encre bleue, sur papier à en-tête du Harbor View Hotel d'Edgartown (Mass.), 3 feuilles écrites au recto, signées et datées de : Edgartown (Mass.) juillet 1954, 241 × 151 mm
- Dactylographie, 4 ff., corrections de l'auteur à l'encre noire, 272 × 204 mm.

Publication non établie.

III. 15. *Atmosphères de Paris «ou "Jour et nuits de Paris"»* Article

- 5 feuilles dactylographiées, corrections de l'auteur à l'encre noire, sans date, 272 × 210 mm.

Le texte fait référence à un album de photographies sur Paris par André Loupoff auquel il aurait pu servir de préface. Pas de trace de sa publication.

III. 16. *La liberté aux U.S.A.*

Interview

Réponse à une question posée par un journaliste niçois sur *la liberté aux U.S.A.*

- 1 feuille manuscrite au crayon noir, comportant les âges des trois enfants de Simenon, 2 dessins, 272 × 214 mm
- dactylographie datée de juillet 1955, 272 × 214 mm.

l'Annuaire de mon ex-proj. de travaux sur le théâtre
universitaire est le plus ~~important~~ ~~important~~ ~~important~~
personnellement mesurées.
 Je n'ai pas dit que c'était le dernier ouvrage de la
 boîte.

Ce que je dirai en 1945. J- le livre toujours.

Je n'ai pas plus qu'en l'Annuaire en 1955 par 1-
 n'ai pu le l'Annuaire en 1945.

Il reste dans mon esprit un ouvrage de 2 cartons
 et je continue à écrire sur un autre ~~ou autres~~
 dans une liste des ouvrages sur l'un par un l'autre.



Marc { 16 1/2 }
 John { 5 1/2 }
~~John~~ { 2 1/2 }

III. 17. *La Chambre*

Livret de ballet

Ballet créé au Théâtre des Champs-Élysées le 20 décembre 1955 (chorégraphie de Roland Petit, décors de Bernard Buffet, musique de Georges Auric)

- 1 feuille manuscrite au crayon, intitulée *Enquête, Mort de Personne* et *Le Coup du Lapin*, 269 × 208 mm
- 1 feuille manuscrite à l'encre noire avec 2 courts textes intitulés chacun *La Chambre* et où Simenon tente de préciser ce titre, 271 × 209 mm
- 3 feuilles dactylographiées, intitulées *La Chambre*, avec 2 autres propositions de titres barrés : *L'Homme devant le Mur* et *Peau d'Homme*, le titre principal, *La Chambre*, étant écrit à l'encre noire à la place d'un autre titre gommé (sans doute *Le Mur*, cf. document suivant), 271 × 209 mm
- Copie carbone du document précédent avec additions manuscrites à l'encre noire, le titre principal, *La Chambre*, remplaçant le titre initial, *Le Mur*, barré, 271 × 209 mm.

III. 18. «*Un certain nombre de gens, de son vivant, au lieu de l'appeler Raimu...*» Hommage enregistré sur disque

- 3 feuilles manuscrites, à l'encre bleue, sur papier à lettres à en-tête de l'Hôtel Claridge, 269 × 209 mm
- Lettre datée de Lakeville 9 avril 1954, adressée à M. Paul Chambrillon, Secrétaire Général d'Octogone, 18, avenue Montaigne, Paris 5^e, l'autorisant à utiliser la scène finale des *Inconnus dans la maison* dans un album *Hommage à Raimu*. Elle est suivie de 3 lignes manuscrites. La photocopie laisse apparaître, en arrière-fond, le texte de la demande d'autorisation datée du 31 mars 1954.
- Lettre de Paul Chambrillon datée de Paris, le 16 novembre 1954, adressée à G. Simenon, Hôtel Claridge, 74, Champs-Élysées, Paris 8^e, lui demandant d'enregistrer l'hommage à Raimu.

Texte publié dans *Arts*, n° 551, 18 janvier 1956, sous le titre *Raimu le Colosse*, et ensuite dans *Simenon, L'Âge d'Homme*, «Cistre essai», n° 10, 1980, pp. 263-265, après avoir été enregistré sur disque le 20 septembre 1955 (Club Octogone). Réédition sur cassette : *Raimu la K7*, IDHEA 001.

III. 19. *Hommage à Raimu par Georges Simenon*

Hommage enregistré sur disque

- 3 feuilles dactylographiées, 297 × 220 mm.

Dactylographie maladroite de l'éloge à Raimu par Fr. Vinneuil (*Raimu irremplaçable*) gravé sur disque 30 cm par Octogone en 1955, puis repris sur disque Vega 25 cm (C35 A392) en 1956 et attribué par erreur, sur la pochette, à G. Simenon. Texte publié par Cl. Gauteur, *Simenon au cinéma*, Bruxelles, Didier-Hatier, 1990, pp. 21-23.

III. 20.

Conférences

Textes de 2 conférences réunis dans un volume avec reliure toilée grège, au dos étiquette en basane verte : SIMENON // LE // ROMAN // DE L'HOMME // en lettres dorées, 265 × 205 mm

◇ *Le Roman de demain*

- Manuscrit autographe, crayon noir, papier ocre, ne portant pas de titre, 8 ff., corrections au crayon noir et à l'encre bleue; pas de date ni de signature
- Dactylographie faisant suite au manuscrit, portant comme titre *Le Roman de demain*, 46 ff. dont les 21 premiers reprennent le texte manuscrit, corrections au crayon noir et à l'encre noire; datée et signée de : Shadow Rock Farm Lakeville Conn. février 1954; indications barrées à l'encre noire au profit de : «Golden Gate» Cannes 22 janvier 1956; 261 × 205 mm
- Dactylographie précédée d'une page manuscrite à l'encre bleue, 47 ff.; version légèrement modifiée de la précédente; corrections au crayon noir, à l'encre noire et au crayon bleu; signée et datée de : Golden Gate Cannes (A.M.) 22 janvier 1956.

◇ *Le Roman de l'homme*

- Manuscrit autographe, crayon noir, 14 ff. ; corrections au crayon noir consistant presque toujours en des suppressions
- Dactylographie faisant suite au manuscrit, 63 ff. ; nombreuses corrections à l'encre noire, au crayon noir et au crayon rouge, note à l'intention de D. ; signée et datée du 21 sept. 1958
- Dactylographie, sans doute par D., intégrant les corrections demandées dans la dactylographie précédente, 78 ff. ; corrections à l'encre noire ; signée et datée de : Echandens 21 septembre 1958 ; la page de titre porte une indication manuscrite à l'encre noire : Conférence prononcée au Grand Auditorium de l'Exposition de Bruxelles le 3 octobre 1958.
- ◇ Calendrier : 1 feuille
 - du 14 au 16 septembre 1958 : 3 jours de rédaction : manuscrit (croix rouges)
 - du 17 au 19 septembre 1958 : 3 jours de dactylographie : 1^{re} dactylographie (croix bleues)
 - du 20 au 21 septembre 1958 : 2 jours de révision (croix noires).

Paru dans *Arts*, 12 novembre, 19 novembre, 26 novembre, 3 décembre 1958 (n^{os} 696 à 699) sous le titre : *Georges Simenon explique le cas Simenon*, avec une introduction d'A. P. (André Parinaud ?) ; *Le Roman de l'homme*, Paris, Presses de la Cité, 1959 ; *Le Roman de l'homme* in *Œuvres complètes*, Lausanne, Rencontre, 1967, t. 1, pp. 12-55 ; *Le Roman de l'homme*, Lausanne, l'Aire, 1980, pp. 13-64 ; *L'Âge du roman*, Bruxelles, Éd. Complexe, « Le Regard Littéraire », 18, 1988, pp. 97-151.

III. 21. *Strip-Tease*

Adaptation cinématographique

- ◇ Manuscrit : Fonds Simenon
 - Reliure toilée grège, au dos étiquette en basane verte : SIMENON // STRIP-TEASE // SCÉNARIO // 266 × 206 mm
 - Manuscrit : 32 ff. d'ébauches successives (notes préparatoires, plans, brouillons), au crayon bleu, crayon rouge, encre bleue, encre noire, sur papier ocre ; 21 ff. au crayon noir, crayon rouge, encre bleue, sur papier ocre ; 44 ff. à l'encre bleue, crayon rouge, crayon bleu, crayon noir, encre noire, sur papier ocre, signés et datés du 9 juillet 1956
 - 2 dactylographies : 131 ff., suivis de 8 ff. numérotés 63 à 70 constituant une variante des ff. 63 à 70 ter, quelques corrections au crayon rouge et à l'encre noire, 2 annexes : 1 plan, 1 notice (règlement de la maison de M^{me} Évelyne) ; 68 ff., corrections à l'encre bleue, encre noire, crayon rouge, crayon bleu.
- ◇ Calendrier : 2 feuilles
 - du 9 au 13 juin 1956 : « scénario » (croix rouges)
 - du 1^{er} et 2 juin (vraisemblablement 29 et 30 juin) et du 1^{er} au 3 juillet 1956 : « suites de scènes » (croix rouges)
 - du 4 au 9 juillet 1956 : « scénario » (croix bleues)
 - 10 juillet 1956 : « révision » (hachures en noir).

III. 22. *Éloge de la luxure*

Article

RADIODIFFUSION-TÉLÉVISION
FRANÇAISE

Nice le 1er Septembre 1956

Monsieur Georges Simenon
Villa Golden Gate
Avenue Reine Elizabeth
Cannes

Cher Monsieur,

Je prépare pour un avenir plus ou moins lointain une série de 7 émissions sur les "Sept péchés Capitaux".

Dans chacune de ces émissions j'ai l'intention de demander à un poète ou un écrivain l'éloge ou la critique du péché considéré. Je serais particulièrement heureux si vous acceptiez de me préparer l'une de ces petites interventions dont la durée pourrait être de 3 à 4 minutes.

Je vous rappelle qu'il s'agit de :

L'orgueil - L'Avarice - L'Envie - ^{la Luxure} La Luxure - La Gourmandise - La Colère - La Paresse.

Vous êtes la deuxième personne à laquelle je m'adresse, je vous demande donc de laisser de côté l'Éloge de la Paresse, sujet déjà choisi par Jean Cocteau.

Nous sommes à votre disposition pour effectuer cet enregistrement soit à Nice soit un Jeudi matin à Cannes à votre choix. Je vous remercie d'avance de bien vouloir me dire le cas échéant quel sujet vous avez bien voulu retenir.

Je vous prie de croire, cher Monsieur, à mes sentiments très dévoués

Healy
J.F. Fabre
Secrétaire des Émissions
2 Place Grimaldi
NICE

A la Radiodiffusion Télévision Française

3-IX-56
R. Bien entendu
Éloge de la Luxure!

1033 RD

- Lettre dactylographiée de la Radiodiffusion - Télévision Française (J.F. Fabre, Secrétaire des Émissions), datée de Nice, 1^{er} septembre 1956, sollicitant un texte sur un des péchés capitaux. Photocopie avec de courts commentaires de G. Simenon, datés du 3 septembre 1956, 297 × 210 mm
- 2 feuilles manuscrites, à l'encre bleue, datées de : Cannes le 28 septembre 1956, 272 × 215 mm

- 4 feuilles dactylographiées, avec corrections à l'encre noire et au crayon noir, 272 × 214 mm
- lettre dactylographiée, à en-tête des *Lettres Françaises*, demandant à G. Simenon un texte sur le même sujet le 12 mars 1958, signée Anne Villelaur, 2 feuilles photocopiées, 298 × 210 mm
- Réponse positive de G. S., datée du 20 mars 1958, 1 feuille photocopiée, 211 × 174 mm.

Texte partiellement repris par A. Bertrand, *Georges Simenon*, Lyon, La Manufacture, 1988, pp. 153–154.

III. 23. « *On parle beaucoup, depuis quelques années, de films-messages...* » Texte radiophonique

Conférence enregistrée à Cannes et diffusée par la Radio Française le 8 décembre 1956 pour l'émission *Université Radiophonique Internationale* dans la série « Préfaces pour la Radio ».

- 2 feuilles manuscrites, à l'encre bleue, avec des corrections, signées et datées du 1^{er} août 1956, 270 × 210 mm
- 4 feuilles dactylographiées, avec quelques corrections à l'encre bleue, datées et signées de Cannes A.M., 1^{er} août 1956, 271 × 209 mm
- 3 feuilles dactylographiées du même texte par les services de la radio, 271 × 210 mm
- lettre dactylographiée, datée du 1^{er} octobre 1958, adressée à : Monsieur le Directeur des Émissions Culturelles, Secrétaire Permanent de l'Université Radiophonique Internationale, 107, rue de Grenelle, Paris 7^e, autorisant la publication du texte dans la revue *La Table Ronde*.

III. 24. « *Mon cher Parinaud, vous me demandez ce que je pense d'un projet de loi sur la propriété intellectuelle...* » Article

- 5 feuilles manuscrites au crayon noir, avec corrections à l'encre rouge, 270 × 210 mm.

Texte paru dans *Arts*, n° 587, 3 octobre 1956, sous le titre *Pourquoi traiter différemment le petit-fils de Wendel et celui de Victor Hugo?* et dans *Simenon* (collectif sous la direction de Fr. Lacassin et G. Sigaux), Paris, Plon, 1973, pp. 373–379.

III. 25. *Autour du roman policier* Préface

Texte qui devait servir d'ouverture à une anthologie policière

- 2 feuilles manuscrites, à l'encre bleue, non intitulées, signées et datées de : Cannes, 30 décembre 1956, 270 × 210 mm
- 6 feuilles dactylographiées, avec des corrections nombreuses à l'encre noire, intitulées *Autour du roman policier*, signées et datées de : Cannes, 30 décembre 1956, 272 × 214 mm.

- III. 26. *La Mariée*** Ballet ?
- 2 feuilles manuscrites, à l'encre noire, datées de : Lausanne 5 février 1957, 297 × 203 mm
 - 3 feuilles dactylographiées : version améliorée du manuscrit, 272 × 203 mm.
- III. 27. *Liège*** Article
- 2 feuilles manuscrites, à l'encre noire, signées et datées de : Cannes, 18 février 1957, 270 × 210 mm.
- Texte, légèrement corrigé, publié dans *Panorama du Monde*, Paris, n° 36, nov. 1958, pp. 41-43, sous le titre *Liège ma ville*.
- III. 28. *Le Bal des Vertus*** Esquisse de scénario de cinéma
Film musical prévu pour Zizi Jeanmaire, mise en scène de Roland Petit.
- 22 feuilles dactylographiées, datées de « Golden Gate » Cannes, A.M., le 24 mars 1957, signature à l'encre, 272 × 206 mm.
- III. 29. *Préface à l'édition de Pedigree de 1958*** Préface
- 2 feuilles manuscrites, à l'encre noire, signées et datées de : Cannes, le 16 avril 1957, 270 × 210 mm
 - 5 feuilles dactylographiées, avec des corrections à l'encre noire, signées et datées de : Cannes, le 16 avril 1957, 272 × 210 mm.
- III. 30. *L'Homme devant les hommes*** Article
- 2 feuilles manuscrites, à l'encre noire, signées et datées de : Cannes, 1^{er} mai 1957, 271 × 210 mm.
- Texte, légèrement corrigé, publié dans *Justice des hommes*, Le Vésinet, n° 2, mai 1957, pp. 4-5.
- Lettre dactylographiée, datée du 27 avril 1957, adressée à G. Simenon, Cannes, par Les Amis du Droit, 19 rue du Petit-Montesson, Le Vésinet (Seine-et-Oise) et signée J.M. Bugat, 277 × 210 mm.
- III. 31. *Mon 3^e Festival*** Article
- 2 feuilles manuscrites, à l'encre noire, 270 × 210 mm.
- Texte publié dans le *Bulletin d'information du Festival de Cannes*, n° 5, 6 mai 1957.
- III. 32. *La Cure du Festival*** Article
- 1 feuille manuscrite, à l'encre noire, 270 × 210 mm
- Publication inconnue de ce texte non daté.

- III. 33. *Pitié pour les hommes*** Article
- 2 feuilles manuscrites, au crayon noir, signées, mais non datées, 270 × 210 mm.
- Publication inconnue de ce texte consacré aux effets néfastes de la vulgarisation de la médecine.
- III. 34. *La Femme en France*** Reportage (essai)
- ◇ Manuscrit : Fonds Simenon
 - Reliure toilée grège, au dos étiquette en basane verte : SIMENON // LES // FEMMES // EN // FRANCE // 261 × 206 mm.
 - Manuscrit autographe, crayon noir, papier ocre, 12 ff., intitulé *Les Femmes en France*; corrections (souvent des suppressions) au crayon noir; signé et daté de : Échandens 10 mars 1958
 - Dactylographie faisant suite au manuscrit, 40 ff., intitulée *La Femme en France*; corrections de l'auteur à l'encre noire; signée et datée de : Échandens 10 mars 1958 («Échandens» étant barré au profit de «Noland»).
- Album, orné de photographies de Daniel Frasnay, paru à Paris, Presses de la Cité et Utrecht, Bruna en Zoon (en néerlandais), 1959; autre édition dans les *Œuvres complètes*, Lausanne, Rencontre, t. 36, pp. 417–454.
- III. 35. «*Mon cher Buffet...*»** Préface
- Lettre – préface
- 1 feuille manuscrite, au crayon noir, datée du 3 mars 1958, 270 × 209 mm
 - 3 feuilles dactylographiées, avec des corrections à l'encre noire, 274 × 210 mm.
- Texte paru dans *Les Cahiers de la peinture*, Paris, n° 4, septembre 1958.
- III. 36. *La Signification de Bernard Buffet*** Article
- 2 feuilles manuscrites, au crayon noir, avec des corrections, sans indication de lieu ni date, 273 × 210 mm.
- Texte publié, sans titre, avec de légères corrections, dans *Jours de France*, le 14 février 1959, avec la précision : Échandens, le 1^{er} février 1959.
- Texte partiellement repris comme préface à l'album *Bernard Buffet, œuvre gravée, lithographies, 1952–1966*, Paris, Mazo, 1967 et dans *Simenon*, Lausanne, L'Âge d'Homme, «Cistre essai», n° 10, 1980, pp. 259–260.
- III. 37. «*On pose souvent aux écrivains une question à laquelle il leur est bien difficile de répondre*»** Article
- 1 feuille manuscrite, à l'encre noire, sur papier à en-tête de Georges Simenon, signée et datée du 17 mars 1958, 270 × 210 mm.
- Texte concernant *La Neige était sale*, publié dans la *Gazette de Liège* du 9 avril 1958.

III. 38. « *Très jeune, bien avant de savoir qu'il m'arriverait de créer le personnage de Maigret...* » Préface

- 1 feuille manuscrite, au crayon noir, datée du 2 avril 1958, 270 × 209 mm.

Préface à *Commissaire de quartier* de Jean Ambrosi, Scorpion – Jean d'Halluin, 1959.

Republié dans *Portrait-souvenir de Balzac*, Paris, Bourgois, 1991, pp. 90–91.

III. 39. *L'Odeur de l'Amérique* Article

- 2 feuilles manuscrites, au crayon noir, datées du 22 mai 1958, 270 × 209 mm.

Initialement prévu pour un hommage à l'éditeur A. Mondadori, ce texte sera publié dans *La deriva delle francofonie : les avatars d'un regard. L'Italie vue à travers les écrivains belges de langue française*, « Bussola », 4, Cooperativa Universitaria Editrice Bologna, Bologne, 1988, pp. 103–139.

III. 40. « *Je me demande si, à force de nous entendre répéter les vérités premières...* » Article

- Manuscrit autographe, à l'encre noire, sur papier à en-tête de l'Amstel Hotel-Amsterdam, 272 × 196 mm
- 2 feuilles dactylographiées, datées de : Échandens septembre 1958, 274 × 210 mm.

Texte inédit concernant les rapports entre parents et enfants.

III. 41. *L'Homme devant l'enfant* Article

- 2 feuilles manuscrites, au crayon noir, signées et datées du 22 septembre 1958, 271 × 210 mm.

III. 42. *L'Âge mécanique?* Article

- 1 feuille manuscrite, au crayon noir, datée du 27 septembre 1958, 273 × 210 mm
- lettre dactylographiée, adressée à Simenon par Isis Kischka, le 18 septembre 1958, représentant « Les peintres témoins de leur temps », 291 × 210 mm
- 1 feuille dactylographiée donnant la réponse de Simenon, datée de : Échandens 27 septembre 1958, 297 × 210 mm.

III. 43. «*Lorsque, enfant, chaque fin d'année, je m'appliquais à écrire, pour mes parents, le "compliment" alors traditionnel...*» Article

- 1 feuille manuscrite, au crayon noir, 270 × 209 mm.

Texte de vœux publié dans *La Tribune de Lausanne* le 1^{er} janvier 1959, où il est daté de : Echandens, 26 décembre 1958.

III. 44. «*La société a chargé quelques hommes de la protéger...*» Article

- 1 feuille manuscrite (13 lignes), au crayon noir, 273 × 210 mm.

Texte publié, avec la date du 2 mars 1959, dans le recueil édité à l'occasion du Gala officiel de l'Amicale de Prévoyance des Cadres de la Sûreté Nationale, Paris, Presses de la Société d'Impression de Lancry, 1959 (sans pagination).

- Lettre dactylographiée, datée de Paris, le 25 février 1959, adressée à G. Simenon par A. Groene, commissaire divisionnaire représentant l'Amicale de Prévoyance des Cadres de la Sûreté Nationale, 297 × 210 mm.

III. 45. *Les Jeunes d'il y a quarante ans* Article

- 2 feuilles manuscrites, au crayon noir, datées du 10 mars 1959, 273 × 210 mm.

Texte, sans doute inédit, où G. Simenon évoque sa jeunesse et la Caque.

GEORGES SIMENON

J'ai aimé l'homme, de son vieil ami Raïssa, autant
que j'ai admiré l'artiste.
En tout, il y a eu un vide et on a pu croire qu'il ne
serait pas comblé de si tôt.
Or, on a vu Jean Labrie, jusqu'à l'instant à certain rôle,
largir son visage, prendre de poids, de épaisseur, acquiescer avec
bonne espérance humaine.
Avec Raïssa, il y avait eu Lucien Puydy.
Où va-t-elle, cesse ! ce bon homme ne s'est succédé, comme
une dynastie, par son œuvre une une fois et une seule
signale, l'usage de l'homme et de ce monde.
Et voilà que tu parle, ton cher Jean, de d'entrer pour
aller faire la Caque ? Je me suis vu si sincère, que tu en
as vraiment aimé depuis longtemps. Mais tu aurais tu ira
si plus ton amie venir pour aller faire la giraffe ?
Raïssa ?
Chérie ! Que fais-tu tu ne te souviens ?

Georges Simenon

Echandens, le 11 mai 1959

III. 46. «*J'ai aimé l'homme, chez mon vieil ami Raimu, autant que j'ai admiré l'artiste*» Hommage

- Photocopie d'un manuscrit de 17 lignes, sur papier à lettre à en-tête de G. Simenon, daté de : Échandens, le 11 mai 1959, 272 × 210 mm. Publication non déterminée de ce court texte essentiellement consacré à Gabin.

III. 47. Télévision

5 textes destinés à la télévision réunis dans un volume avec reliure toilée grège, au dos étiquette en basane verte : SIMENON // TÉLÉVISION // en lettres dorées, 267 × 207 mm

- ◇ Adaptation télévisée de *La Pipe de Maigret*
 - 39 feuilles dactylographiées, sans corrections (ff. 1-5 consacrées à une présentation de Maigret); texte précédé de 3 feuilles manuscrites, à l'encre bleue, intitulées *À la recherche de Maigret* (sorte de plan préparatoire)
 - Traduction anglaise : *Maigret I : Maigret's pipe*, 40 feuilles dactylographiées, avec quelques passages barrés au crayon rouge.
- ◇ Adaptation télévisée de *La Vieille Dame de Bayeux*
 - 39 feuilles dactylographiées, avec de rares corrections à l'encre noire (d'une autre main?)
 - Traduction anglaise sous le titre : *Maigret II : The Old Lady from Bayeux*, 39 feuilles dactylographiées, avec quelques passages barrés au crayon rouge.
- ◇ Adaptation télévisée : *Le Petit Docteur I*
 - 36 feuilles dactylographiées, avec de légères corrections
 - Traduction anglaise : *The Newlyweds of November Second*, 35 feuilles dactylographiées, avec de légères corrections à l'encre noire (autre main).
- ◇ Adaptation télévisée : *Le Petit Docteur II : Le Mort tombé du ciel*
 - 38 feuilles dactylographiées, avec de légères corrections à l'encre noire (autre main).
 - Traduction anglaise : *The Hobo*, 38 feuilles dactylographiées, quelques corrections à l'encre noire et au crayon rouge (autre main).

N.B. Nouvelles adaptées pour la télévision en fonction d'une transposition américaine.

◇ *Balzac*

- Manuscrit autographe, crayon noir, 34 ff., signé et daté de : Échandens 30 janvier 60, accompagné d'une lettre de Balzac à Laure Surville (2 ff.) et de 4 cartes de visite, écrites recto-verso, au crayon noir (+ crayon rouge et crayon bleu), donnant des jalons biographiques concernant Balzac
- Photocopie de la dactylographie, avec de nombreuses corrections manuscrites, 64 ff., non datée; le texte de la dactylographie diffère sensiblement du manuscrit (suppressions nombreuses et remaniements)

- Dactylographie intégrant les corrections, présentée séparément sous reliure noire, quelques rares corrections à l'encre noire et au crayon noir, 50 ff., 274 × 209 mm.

Première édition dans A. Bertrand, *Georges Simenon*, Lyon, La Manufacture, 1988, pp. 215–240. Deuxième édition : *Portrait-souvenir de Balzac*, Paris, Bourgois, 1991, pp. 21–50.

III. 48. *Mon Premier Noël de Paris*

Article

- 1 feuille manuscrite, au crayon noir, 271 × 209 mm
- 3 feuilles dactylographiées, avec quelques corrections à l'encre noire, signées et datées de : Échandens, le 26 octobre 1960.

Texte paru, à l'exception du 1^{er} paragraphe, sous le titre *L'Inconnue des grands boulevards*, dans *Marie-France*, n° 58, décembre 1960.

III. 49. *Lettre ouverte à un grand lauréat*

Hommage

- 1 feuille manuscrite, au crayon noir, avec des corrections à l'encre noire, 272 × 210 mm.

Publiée dans *Les Nouvelles Littéraires* du 8 décembre 1960 sous le titre *Simenon écrit à Cendrars* et dans *Portrait-souvenir de Balzac*, Bourgois, 1991, pp. 92–94.

III. 50. « Comme chaque année, je passerai les fêtes de Noël et de Nouvel An chez moi... »

Lettre

- Carte de visite contenant un texte manuscrit, à l'encre noire, dicté à Elle par téléphone et daté du 15 novembre 1960, 135 × 105 mm.

III. 51. *Ma Conviction profonde*

Article

- 1 feuille manuscrite, au crayon noir, signée et datée du 26 juin 1961, 273 × 210 mm
- 3 feuilles dactylographiées, avec corrections à l'encre noire, signées et datées de : Échandens, 26 juin 1961, 272 × 210 mm.

Texte radiophonique (pour Radio-Lausanne) publié dans *Ma conviction profonde*, Pierre Cailler, 1963, pp. 117–119.

III. 52. « Il m'est arrivé, adolescent, à l'âge des enthousiasmes et du feu sacré... »

Hommage

- 1 feuille manuscrite, au crayon noir, 272 × 210 mm.

Texte publié dans :

- a) *Hommage à Jean Cocteau, Prince des poètes, Points et contrepoints*, n° 58, octobre 1961, sous le titre *Il y avait un fois*, daté d'Échandens le 31 mars 1961.
- b) *Simenon* (collectif sous la direction de Fr. Lacassin et G. Sigaux), Paris, Plon, 1973, pp. 385–386, sous le titre *Jean Cocteau*.
- c) *Portrait-souvenir de Balzac*, Bourgois, 1991, pp. 95–96.

III. 53. *“How can I tell wich dish I like best?...”*

- 1 feuille manuscrite (18 lignes), au crayon noir, 272 × 210 mm.

Paru dans *The Artists' writers' cookbook*, Angel Island Publications, 1961, avec la recette du fricandeau à l'oseille donnée par G. Simenon.

III. 54. *Lettre à Georges Charensol à l'occasion du numéro 2000 des Nouvelles Littéraires*

Lettre

- 2 feuilles manuscrites, au crayon noir, sans date ni signature, 272 × 210 mm
- 3 feuilles dactylographiées photocopiées, datées du 27 novembre 1965 et adressées à M. Georges Charensol, les Nouvelles Littéraires, 146, rue Montmartre, Paris 2^e, 273 × 210 mm.

Publiée dans *Les Nouvelles Littéraires* du 30 décembre 1965, sous le titre *Mes débuts*.

III. 55. *Un Noël Solitaire*

Article

(remplaçant *Joyeux Noël* barré)

- 1 feuille manuscrite, au crayon noir, datée du 17 novembre 1966, 272 × 210 mm.

III. 56. *«Maigret est âgé d'environ 45 à 50 ans...»*

Article

- 2 feuilles dactylographiées photocopiées, avec des corrections manuscrites, sans lieu ni date, 297 × 210 mm
- photocopie de la traduction anglaise dactylographiée, corrections d'une autre main.

Texte évoquant les caractéristiques morales et professionnelles de Maigret.

III. 57. *La Naissance de Maigret*

Préface

- 7 feuilles dactylographiées photocopiées, avec corrections manuscrites, datées de : Épalinges, le 24 mars 1966, 297 × 213 mm.

Texte en néerlandais *De geboorte van Maigret* accompagnant la publication en néerlandais du *Château des Sables Rouges* et de *Maigret et l'affaire Nabour*, Bruna & Zoon, 1966.

Publication en français dans les *Œuvres complètes*, Lausanne, Rencontre, t. I, pp. 7-11 et dans *Portrait-souvenir de Balzac*, Bourgois, 1991, pp. 242-247.

III. 58. [*Quand j'étais vieux*]

Préface

- 1 feuille manuscrite, à l'encre noire, une correction au crayon noir, 208 × 149 mm.

Préface de 9 lignes, datée du 24 décembre 1969, reprise avec de légères modifications dans l'édition des Presses de la Cité, 1970.

III. 59. «*Le XXI^e siècle sera ce qu'en feront les enfants d'aujourd'hui...*»

Article

GEORGES SIMENON

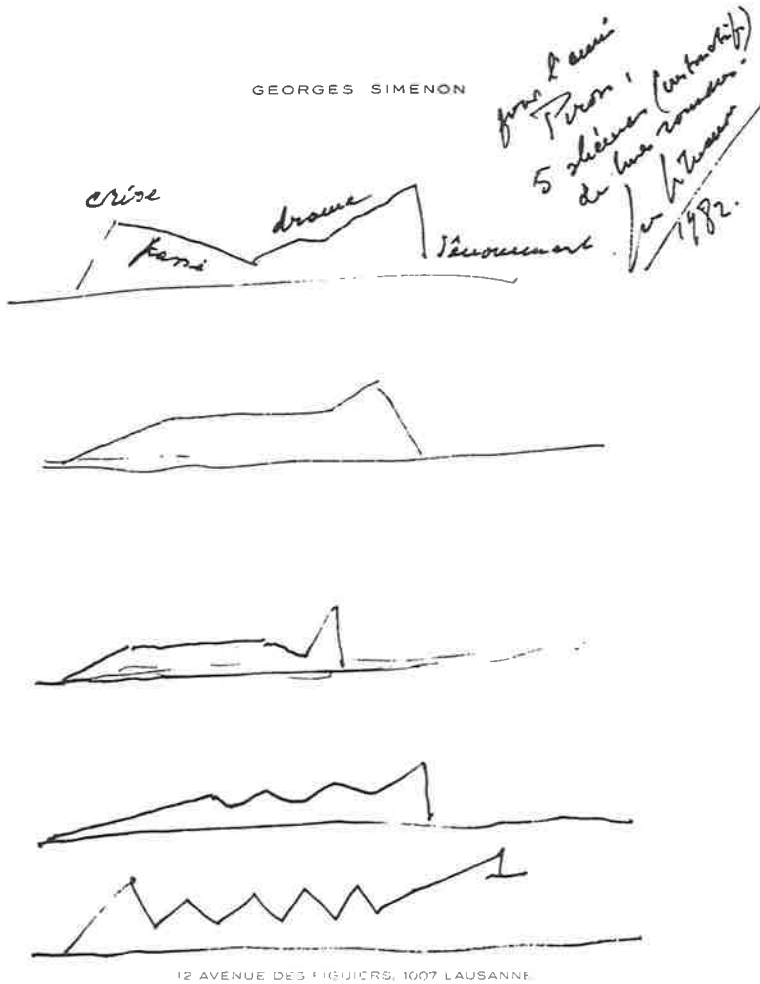
Le XXI^e siècle sera ce qu'en feront
les enfants d'aujourd'hui :
Aussi lamentable, donc, et aussi cruel
que le XX^e siècle, si ces enfants ne laissent
influence par ceux qui ont fait et font
encore de notre époque une tâche noire
dans l'Histoire de l'Homme, qui sa à connu
beaucoup d'autres.
Si seulement les parents, et tous ceux qui
dirigent d'une manière quelconque, pourraient
cesser d'"idéologuer" la jeunesse aussi mal
qu'ils l'ont été eux-mêmes !
Ce mieux, je le fais servir pour les
peu-les-enfants de adolescents sur lesquels
on "se penche" tout en les exploitant au
maximum comme on "se fante" sur les
petits d'hommes.

Georges Siméon
Lausanne, fin
juillet 1979

- 1 feuille manuscrite, à l'encre noire, datée et signée de Lausanne juin 1979, 210 × 148 mm.

Message pour l'UNESCO ?

- III. 60. *Les Cinq Sens*** Article
- 10 feuilles dactylographiées photocopées, datées de l'été 1980, 297 × 212 mm.
- Publié, sans titre, dans *Géo* n° 69, nov. 1984, pp. 60-64 : *Le Monde de Georges Simenon photographié par Wilfried Bauer*.
Au départ, texte prévu aussi pour *Stern*.
- III. 61. *Schémas de l'évolution dramatique des romans de Simenon*** Divers
- 1 feuille photocopée avec 5 schémas dessinés par G. Simenon et représentant l'évolution dramatique de ses romans, dédicace à Maurice Piron datée de 1982, 297 × 210 mm.
(Reproduction en page 136.)
- III. 62. « Pourquoi, le 16 février 1980, à l'âge de 77 ans, ai-je éprouvé soudain le besoin d'écrire mes Mémoires Intimes?... »** Article ou préface ?
- 1 feuille manuscrite, à l'encre noire, sur papier à en-tête de Georges Simenon, signée et datée de mai 1984.
- III. 63. « J'ai peur de mourir mais j'ai encore plus peur de vivre »** Poème
- 1 feuille manuscrite, au crayon noir, 273 × 213 mm.
- Poème de 11 strophes courtes (36 vers). Peut-être la traduction ou la transcription d'un texte de Marie-Jo.
- III. 64. "Whether in France, in Canada, in the United States, in Switzerland or anywhere else, I always live in a village..."** Article
- 3 feuilles dactylographiées, [Échandens], s.d., 272 × 210 mm.
- III. 65. *La Noyée du Nouvel An*** Plan d'opéra
- Chemise en carton, portant le titre *Opéra* : sur 2 faces, au crayon noir, un plan manuscrit des 3 actes, incluant des fragments de dialogue ; sur une 3^e face, au stylo à bille bleu, 3 indications scéniques.



IV.- Manuscrits des écrits autobiographiques.

IV.1. *Je me souviens*

- ◇ Manuscrit : collection privée, photocopie au Fonds Simenon
 - Reliure toilée grège, signée Van Vlijmen Lausanne, au dos étiquette en basane rouge : PEDIGREE // DE // MARC // SIMENON // en lettres dorées, 210 × 172 mm
 - Manuscrit autographe photocopie, 265 ff. quadrillées; corrections très peu nombreuses; chapitre premier daté de Fontenay-le-Comte (Vendée) 12 quai Victor Hugo, le 9 décembre 1940, l'avant-dernier de Fontenay 12 juin 1941 et le dernier du 18 janvier 1945; titre complet mentionné

sur le 1^{er} feuillet : *Pedigree de Marcsimenon avec le portrait de quelques oncles, tantes, cousins, cousines et amis de la famille, ainsi que des anecdotes par son père*; il est accompagné d'un arbre généalogique sommaire de la famille Simenon.

IV.2. *Quand j'étais vieux*

- ◇ Manuscrit : Fonds Simenon (3 cahiers manuscrits et 3 fascicules dactylographiés)
 - 3 cahiers toilés de couleur grège, numérotés de 1 à 3, 220 × 170 mm. Manuscrit autographe, encre bleue, papier quadrillé (1 : 88 ff.; 2 : 112 ff.; 3 : 97 ff.); corrections très peu nombreuses réalisées en cours d'écriture, quelques additions faites ultérieurement au crayon noir; 2 dessins, quelques notes, une lettre et un texte intégrés par des collages; 2 passages supprimés par des découpages; signature à la fin du cahier 1 et paraphe à la fin du cahier 3.
Note : Préface manuscrite répertoriée avec les manuscrits ou documents divers III 58.
 - 3 fascicules avec reliure toilée grège, signée Van Vlijmen Lausanne, au dos étiquette en basane rouge : SIMENON // QUAND // J'ÉTAIS // VIEUX // I : 1959-60, II : 1959-61, III : 1961-63, en lettres dorées, 269 × 208 mm [dates réelles : I : 25 juin 1960 - 10 août 1960, II : 28 août 1960 - 4 février 1961, III : 11 février 1961 - 15 février 1963.].
Dactylographie, fascicule I : 123 ff., fascicule II : 195 ff., fascicule III : 213 ff.; corrections de l'auteur à l'encre noire et suppression d'un certain nombre de passages; signature à la fin des fascicules I et III.

IV.3. *Lettre à ma mère*

- Enregistrement sur cassettes
- Dactylographie : volume avec reliure noire (pp. 1-96), dédicace signée en tête, corrections manuscrites de l'auteur, signature.

IV.4. *Un Homme comme un autre*

- Enregistrement sur cassettes
- Dactylographie : 2 volumes avec reliure noire (pp. 1-330, pp. 331-603), dédicace en tête de chaque volume; corrections manuscrites de l'auteur; signée et datée du dimanche 7 avril 1974
- Dactylographie : 4 volumes avec reliure noire (pp. 1-154, pp. 155-316, pp. 317-478, pp. 479-603), dédicace (différente de l'original) datée du dimanche 7 avril 1974 en tête du 1^{er} volume; pas de corrections de l'auteur; signée mais non datée.

IV. 5. *Des Traces de pas*

- Enregistrement sur cassettes
- Dactylographie : 3 volumes avec reliure noire (pp. 1–157, pp. 158–303, pp. 304–455), dédicace signée et datée en tête des volumes 1 et 3, dédicace signée en tête du volume 2; corrections manuscrites de l'auteur; signature.

IV. 6. *Les Petits Hommes*

- Enregistrement sur cassettes
- Dactylographie : 1 volume avec reliure noire (pp. 1–214), 2 dédicaces signées et datées : une de 1975, l'autre du 28 janvier 1976; corrections manuscrites de l'auteur; signature.

IV. 7. *Vent du nord, vent du sud*

- Enregistrement sur cassettes
- Dactylographie : 2 volumes avec reliure noire (pp. 1–215, pp. 216–324), chaque volume est dédicacé 2 fois : 1^{re} dédicace signée et datée de 1975, 2^e dédicace signée et datée du 28 janvier 1976; corrections manuscrites de l'auteur; signature.

IV. 8. *Un Banc au soleil*

- Enregistrement sur cassettes
- Dactylographie : 2 volumes (pp. 1–143, pp. 144–312), dédicace signée et datée en tête de chaque partie; corrections manuscrites de l'auteur; signature.

IV. 9. *De la cave au grenier*

- Enregistrement sur cassettes
- Dactylographie : 2 volumes avec reliure noire (pp. 1–121, pp. 122–226), une dédicace datée de 1976 en tête de chaque volume; corrections manuscrites de l'auteur; signature.

IV. 10. *À l'abri de notre arbre*

- Enregistrement sur cassettes
- Dactylographie : 2 volumes avec reliure noire (pp. 1–133, pp. 134–267), une dédicace signée et datée de 1976 en tête de chaque volume; corrections manuscrites de l'auteur; signature.

IV. 11. *Tant que je suis vivant*

- Enregistrement sur cassettes
- Dactylographie : 2 volumes avec reliure noire (pp. 1–131, pp. 132–261), dédicace signée et datée en tête du 1^{er} volume et simplement signée en tête du second; corrections manuscrites de l'auteur; signature.

IV. 12. *Vacances obligatoires*

- Enregistrement sur cassettes
- Dactylographie : 2 volumes avec reliure noire (pp. 1–122, p. 223–250), une dédicace datée de Lausanne 29 novembre 1976 en tête de chaque volume; corrections de l'auteur; signature.
- Dactylographie : 1 volume avec reliure noire (pp. 1–248) portant comme titre : *Les vacances obligatoires*; pas de corrections de l'auteur.

IV. 13. *La Main dans la main*

- Enregistrement sur cassettes
- Dactylographie : 2 volumes avec reliure noire (pp. 1–124, pp. 125–247), une dédicace datée et signée en tête de chaque volume; corrections de l'auteur; signature.

IV. 14. *Au-delà de ma porte-fenêtre*

- Enregistrement sur cassettes
- Dactylographie : 2 volumes avec reliure noire (pp. 1–148, pp. 149–270), une dédicace datée et signée en tête de chaque volume; corrections de l'auteur; signature.
- Dactylographie : 1 volume avec reliure noire (pp. 1–270) portant comme titre : *La porte-fenêtre*; pas de corrections de l'auteur.

IV. 15. *Je suis resté un enfant de chœur*

- Enregistrement sur cassettes
- Dactylographie : 2 volumes avec reliure noire (pp. 1–127, pp. 128–242), dédicace signée en tête de chaque volume; corrections de l'auteur; signature avec date de la relecture à Valmont.

IV. 16. *À quoi bon jurer?*

- Enregistrement sur cassettes
- Dactylographie : 2 volumes avec reliure noire (pp. 1–127, pp. 128–256), dédicace signée en tête de chaque volume; corrections de l'auteur; signature.

IV. 17. *Point-virgule*

- Enregistrement sur cassettes
- Dactylographie : 2 volumes avec reliure noire (pp. 1-141, pp. 142-279); corrections de l'auteur; signature.

IV. 18. *Le Prix d'un homme*

- Enregistrement sur cassettes
- Dactylographie : 2 volumes avec reliure noire (pp. 1-130, pp. 131-252), dédicace en tête du 1^{er} volume signée et datée du 18 avril 1978; corrections de l'auteur; signature avec date de la révision : Lausanne mars 1978.

IV. 19. *On dit que j'ai soixante-quinze ans*

- Enregistrement sur cassettes
- Dactylographie : 2 volumes avec reliure noire (pp. 1-140, pp. 141-286), dédicace signée en tête de chaque volume et datée pour le 1^{er} volume de Lausanne 10 avril 1979; corrections de l'auteur; signature.

IV. 20. *Quand vient le froid*

- Enregistrement sur cassettes
- Dactylographie : 2 volumes avec reliure noire (pp. 1-121, pp. 122-246), dédicace signée et datée en tête de chaque volume; corrections de l'auteur; signature.

IV. 21. *Les Libertés qu'il nous reste*

- Enregistrement sur cassettes
- Dactylographie : 2 volumes avec reliure noire (pp. 1-113, pp. 114-215); corrections manuscrites de l'auteur; signature.

IV. 22. *La Femme endormie*

- Enregistrement sur cassettes
- Dactylographie : 2 volumes avec reliure noire (pp. 1-105, pp. 106-216); corrections manuscrites de l'auteur; signature.

IV. 23. *Jour et nuit*

- Enregistrement sur cassettes
- Dactylographie : 2 volumes avec reliure noire (pp. 1-120, pp. 121-233); pas de correction de l'auteur.

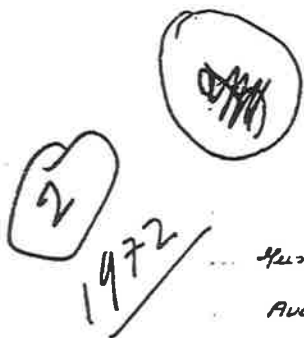
IV.24. Destinées

- Enregistrement sur cassettes
- Dactylographie : 2 volumes avec reliure noire (pp. 1–124, pp. 125–249), portant 3 propositions de titres provisoires : *Ce qu'ils se racontent...*, *Quand un vicomte...*, *Qu'est-ce que j'allais faire là?*; pas de corrections de l'auteur.

Note : Pour toutes les *Dictées*, y compris *Lettre à ma mère*, le Fonds Simenon possède un exemplaire de la dactylographie avant correction par l'auteur (c'est le seul conservé pour les 2 dernières dictées). Ces exemplaires ne présentent aucune particularité remarquable, à l'exception d'une dédicace et signature pour la Dictée 1 et de variantes du titre pour les Dictées 9 et 11 (Dictée 9 : *Les vacances obligatoires*; Dictée 11 : *La porte-fenêtre*).

IV.25. Mémoires intimes

- ◇ Manuscrit : collections privées, photocopie au Fonds Simenon.
 - Reliure toilée grège, signée Menetrey Lausanne, au dos étiquette en basane rouge numérotant les cahiers de 1 à 12 (les 2 derniers étant consacrés au Livre de Marie-Jo) en lettres dorées, 270 × 207 mm
 - Manuscrit autographe à l'encre photocopié; corrections peu nombreuses, réalisées en cours d'écriture
 - Dactylographie photocopiée reliée séparément sous couverture noire en 12 volumes dont le découpage ne correspond pas toujours exactement à celui du manuscrit.
 - Cahier I : manuscrit ff. 1 à 93
dactylographie pp. 1 à 247 (= cahier 1 + partie cahier 2)
 - Cahier II : manuscrit ff. 94 à 156
dactylographie pp. 248 à 424 (= partie cahier 2 + partie cahier 3)
 - Cahier III : manuscrit ff. 157 à 222
dactylographie pp. 425 à 623 (= partie cahier 3 + partie cahier 4)
 - Cahier IV : manuscrit ff. 223 à 293
dactylographie pp. 624 à 822 (= partie cahier 4 + partie cahier 5)
 - Cahier V : manuscrit ff. 294 à 362
dactylographie pp. 823 à 1005 (= partie cahier 5)
 - Cahier VI : manuscrit ff. 363 à 436
dactylographie pp. 1007 à 1207
 - Cahier VII : manuscrit ff. 1 à 73
dactylographie pp. 1208 à 1406
 - Cahier VIII : manuscrit ff. 75 à 141
dactylographie pp. 1407 à 1608
 - Cahier IX : manuscrit ff. 142 à 195
dactylographie pp. 1609 à 1796
 - Cahier X : manuscrit ff. 196 à 250
dactylographie pp. 1797 à 1985



Avril 42.

For you, little Daddy...

Juste en jedit coin de souvenir
Avec du soleil partout
Toi et moi rien qu'un sourire
Et tout devenait nous.

Tes regards les allaient trop vite pour moi
Me m'accrochais fort à ton bras
A ces yeux bleus de tendresse qui riaient
Tes yeux clairs qui me regardaient.

Nos longues ballades de ces vacances
Te souviens-tu, dis-moi Daddy?
Cet amour si éternel, si intense
Qu'un jour nous avons senti?

Quand tous les deux nous voulions danser
Contre la jalousie je me tenais
Sur un air à nous tu me berçais
"Tennessee Walte" ce doux vieil air anglais.

Nous étions comme de vrais amoureux
 Tout ~~entre~~ ^{près de} moi tu me semblais si fort, dis
 Nous étions si heureux
 Tu te rappelles... dis-moi Dédé ?

Juste un petit coin de souvenir
 Avec du bonheur j'est tout

Tout Toi et moi tout en avenir

Qui aurait pu être si doux...

... Qui lui en a les voulu de nous !

Fiu-

Poème de Marie-Jo

- Cahier XI : manuscrit de 102 feuilles non numérotées (le *Livre de Marie-Jo* est précédé de 13 feuilles constituant un répertoire chronologique des documents insérés) dactylographie pp. 1986 à 2059 (= partie cahier 11)
- Cahier XII : manuscrit de 209 feuilles non numérotées dactylographie pp. 2060 à 2288 (= partie cahier 11 et cahier 12).

- Notes : — En tête de la dactylographie photocopiée, 2 documents :
- photocopie du codicille ajouté par Simenon à son testament le 19 avril 1980 et concernant l'éventuel achèvement des *Mémoires intimes* en cas d'incapacité de sa part
 - photocopie d'une lettre de Simenon à M. Piron datée du 24 août 1981.
- Un 2^e exemplaire de la dactylographie photocopiée porte, sur le 1^{er} volume, une dédicace datée et signée de novembre 1981
- À partir du cahier 8, insertion de documents personnels dont Simenon s'est servi en tout ou en partie. Ces documents sont très nombreux dans le cahier 9.
- 9 feuilles de bloc-notes (126 × 101 mm) : remarques de M. Piron concernant les volumes 6 et 7 de la dactylographie (orthographe de certains noms, renseignements concernant la vie locale).

V.- Enveloppes jaunes ne se rattachant pas à des manuscrits ou accompagnant des manuscrits de romans inachevés.

V.1. *Le Club des rats de quai*

Pseudo-enveloppe

◇ Feuille beige

- 278 × 219 mm
- encre noire
- recto (feuille pliée en 2)
- 12 noms de personnages (+ 1 barré) dont 7 caractérisés
- 1 nom de lieu
- renseignements divers : 2 noms de bateaux et leurs caractéristiques.

Le Club des rats de quai est un titre inconnu, mais le nom et le prénom d'un personnage mentionné sur la feuille apparaissent dans la nouvelle de Georges Simenon intitulée *Le Rat de quai* (*Ric et Rac*, n° 66, 14 juin 1930) et publiée sous le pseudonyme de Georges SIM, sans pour autant que les autres éléments de l'enveloppe concordent avec cette nouvelle. D'autres mentions ne sont pas inconnues de l'onomastique simenonienne, comme par exemple G7.

V.2. *Dr. James Butterworths*

Enveloppe jaune

- ◇ Enveloppe de teinte terre de Sienne, non intitulée
- 243 × 164 mm
- crayon noir
- recto
- 17 noms de personnages (+ 2 barrés) dont 8 caractérisés.

V.3. *Maigret et le gendarme*

Enveloppe jaune

- ◇ Enveloppe de teinte terre de Sienne, intitulée *Maigret et le gendarme*
- 241 × 165 mm
- encre noire
- recto
- 13 noms de personnages (+ 3 barrés) dont 9 caractérisés
- 5 noms de lieux (+ 2 barrés).

V.4. *Le Prix Quinquet*

Enveloppe jaune

- ◇ Enveloppe de teinte terre de Sienne, intitulée *Le Prix Quinquet ou la vérité pleine et entière sur le Scandale de l'Ange, le Scandale de l'Ange* étant barré au profit de *l'histoire de l'Ange*
- 311 × 231 mm
- crayon noir
- recto
- 15 noms de personnages (+ 18 barrés) dont 11 caractérisés

Hôtel Carlton

Le Club des Rats de Quai

77
P.I. = knipsje milieu deux Joseph Boucardant

Zee Meent (des trousseaux) (schonner)

Twee Seizoenen (Stomacum) (Fisch Tielke)

Pictor Fanta -

Typografie: Jan Posting

Ted Brown

Munie de Fleurian
49 W. de Sijfer

John Edwards
1/2 82

his Walter Graham Label Semi
faune no body ing Flowers Jan
Flora Walton

Stav Knipers

- renseignements divers : 1 liste de 5 académies, 2 éléments de décor, 1 note concernant les sujets romanesques devant être exclus d'un roman destiné à concourir pour un prix littéraire.

V. 5. *Signé Picpus*

Enveloppe jaune

- ◇ Enveloppe de teinte terre de Sienne, intitulée (peut-être ultérieurement) *Signé Picpus*, au crayon noir
 - 235 × 155 mm
 - crayon bleu
 - recto
 - 15 noms de personnages (+ 6 barrés) dont 9 caractérisés
 - 3 noms de lieux.

V. 6. *Les Quatre Murs*

Enveloppe jaune + début manuscrit

- ◇ Manuscrit : 2 feuilles manuscrites, au crayon noir, 280 × 212 mm
- ◇ Enveloppe de teinte lichen
 - 254 × 178 mm
 - encre bleue
 - recto-verso
 - 15 noms de personnages (+ 1 barré) dont 10 caractérisés
 - 4 noms de lieux
 - renseignements divers : 5 éléments de décor.

V. 7. *Les Rouquins*

Enveloppe jaune + début manuscrit

- ◇ Manuscrit : 4 feuilles manuscrites, au crayon noir, 269 × 210 mm
- ◇ Enveloppe de teinte jaune soleil
 - 250 × 176 mm
 - encre noire, crayon noir, crayon bleu gras
 - recto-verso
 - 36 noms de personnages (+ 5 barrés) dont 28 caractérisés
 - 4 noms de lieux
 - renseignements divers : un plan incluant 6 noms de lieux dont 4 déjà mentionnés ci-dessus, un titre de journal.

V. 8. *Le Secret de Tar Adams*

Enveloppe jaune + début manuscrit

- ◇ Manuscrit : 2 feuilles manuscrites, au crayon noir, dédicace, 280 × 213 mm
- ◇ Enveloppe de teinte lichen, intitulée *Le Président ou Le Secret de Tar Adams* avec 2 variantes : *La Petite Porte* et *The Wrong Side*
 - 241 × 167 mm
 - encre bleue, crayon noir, crayon rouge gras
 - recto-verso

- 23 noms de personnages (+ 7 barrés) dont 18 caractérisés
- 22 noms de lieux (+ 2 barrés)
- renseignements divers : un tableau des âges respectifs de 9 personnages à 9 moments différents, une date.

VI.- Dossier noms.

Nous faisons figurer à la fin de la description le(s) roman(s) pour le(s)quel(s) les documents ont été sans aucun doute utilisés.

- VI. 1. ◇ feuille blanche
- 248 × 201 mm
 - dactylographie, crayon noir, encre noire, crayon rouge
 - recto
 - 27 patronymes (25 dactylographiés, 1 à l'encre noire, 1 au crayon rouge) dont 9 caractérisés
 - 26 d'entre eux désignent le personnel policier constituant l'entourage professionnel de Maigret et un voleur
 - 1 d'entre eux désigne le docteur Pardon, ami de Maigret, et mentionne deux de ses adresses
 - 18 prénoms féminins italiens (+ 2 barrés).

- VI. 2. ◇ chemise en carton de teinte terre de Sienne
- 320 × 253 mm
 - encre noire, crayon rouge, crayon bleu
 - écrite sur 3 faces :
 - (1) – 4 colonnes de 44, 45, 44 et 42 patronymes
 - 7 soustractions et 2 additions en rapport avec des âges de personnages
 - (2) – 2 colonnes de 40 et 31 patronymes
 - (3) – 4 colonnes de 39, 39, 45 et 45 patronymes.

Maigret et l'affaire Nahour.

- VI. 3. ◇ chemise en carton de teinte terre de Sienne
- 319 × 255 mm
 - crayon noir
 - écrite sur 2 faces :
 - (1) – 2 colonnes de 37 et 35 patronymes dont 14 caractérisés et 15 accompagnés de prénom
 - 1 prénom
 - 1 nom de lieu
 - (2) – 2 colonnes de 37 et 32 patronymes dont 1 caractérisé et 6 accompagnés de prénom
 - 4 patronymes isolés dont 1 caractérisé et accompagné de prénom

- 1 nom de chien
- 1 nom de revue barré
- 1 brouillon (roman).

Maigret et les vieillards.

- VI. 4. ◇ chemise en carton de teinte terre de Sienne
- 320 × 255 mm
 - encre noire, crayon noir, crayon rouge, crayon bleu
 - écrite sur 4 faces :
 - (1) - 3 colonnes de 46, 48 et 48 patronymes
 - 2 colonnes de 53 et 50 prénoms masculins
 - 12 patronymes isolés
 - 1 soustraction en rapport avec l'âge d'un personnage
 - (2) - 3 colonnes de 45, 48 et 47 patronymes
 - 2 colonnes de 50 (+ 1 barré) et 12 prénoms masculins
 - (3) - 3 colonnes de 47, 49 et 42 patronymes
 - 4 petites colonnes de 12, 12, 12 et 13 patronymes
 - 1 colonne de 31 prénoms féminins
 - 2 soustractions, l'une recommençant l'autre
 - (4) - 3 colonnes de 47, 48 et 46 patronymes
 - 3 colonnes de 53, 49 et 48 prénoms féminins
 - 1 soustraction en rapport avec l'âge d'un personnage.

Les Anneaux de Bicêtre.

- VI. 5. ◇ carton de teinte terre de Sienne
- 319 × 213 mm
 - encre noire
 - verso¹
 - 2 colonnes de 36 et 35 prénoms masculins, ceux de la deuxième correspondant à un usage anglo-saxon
 - 3 colonnes de 56, 57 et 5 prénoms féminins, ceux des deuxième et troisième colonnes correspondant à un usage anglo-saxon
 - 3 soustractions liées à des dates
 - 3 additions liées à des dates
 - une date.

- VI. 6. ◇ carton de teinte lichen
- 292 × 224 mm
 - encre noire, crayon noir
 - recto-verso

¹ Le recto a été décrit par M. Lemoine et Chr. Swings, « Inventaire des manuscrits des romans publiés par Simenon entre 1931 et 1972 », in *Traces*, n° 2, Université de Liège, Centre d'Études Georges Simenon, 1990, pp. 203-204 [167. *Le Petit Saint*, annexe 14].

- 3 colonnes de 37, 38 et 23 patronymes
- 1 colonne de 9 prénoms féminins
- 1 colonne de 10 prénoms masculins
- 1 patronyme isolé
- 1 soustraction en rapport avec un âge
- 3 additions paraissant liées à des âges de personnages
- 1 dessin représentant 6 quadrilatères proches du carré se succédant et se réduisant de haut en bas pour aboutir à ce qui ressemble à un drapeau de golf minuscule
- 4 notations lapidaires destinées sans doute à être développées.

Le Passage de la ligne.

Le Petit Saint.

- VI. 7. ◇ carton de teinte lichen
- 294 × 210 mm
 - encre noire, crayon noir
 - recto
 - 4 colonnes de 33, 33, 18 (+ 1 barré) et 6 patronymes propres à l'Est de l'Europe
 - 1 patronyme isolé barré
 - 1 patronyme isolé barré au profit d'un autre et accompagné d'un prénom.

Crime impuni.

- VI. 8. ◇ feuille jaune citron
- 236 × 203 mm
 - stylo à bille bleu
 - recto
 - 2 colonnes de 26 et 13 patronymes en usage dans les pays anglo-saxons
 - 1 colonne de 19 prénoms en usage dans les pays anglo-saxons.

Le Fond de la bouteille.

- VI. 9. ◇ chemise en carton de teinte lichen
- 299 × 228 mm
 - crayon noir, encre noire, crayon noir gras, crayon bleu gras, crayon rouge gras
 - écrite sur 4 faces
 - (1) – 2 colonnes de 24 (+ 6 barrés) et 30 (+ 4 barrés) patronymes dont 6 caractérisés et 22 accompagnés de prénom
 - 8 patronymes isolés dont 3 caractérisés et 2 accompagnés de prénom
 - 1 patronyme isolé barré
 - 2 prénoms isolés
 - 3 prénoms isolés barrés

| | | | |
|----------------|--------------|---------------------|-----------------|
| Maleuk | Waskow (=ki) | Skara | Anton |
| Malek | Touli | Skora | Eliz |
| Maleuki | Toumpanos | Skourli | Josuah |
| Maleška | Toushin | Seukla | Vanni |
| Makris | Sturgis | Seukel | <u>Zograffi</u> |
| Majka | Shimek | Seuko | Pista |
| Majewski | Rosak | Scurio | |
| Majocha | Rozga | Protoko | |
| Maki | <u>Risky</u> | Harazin | |
| Munno | Risku | Halik | |
| Zarak | Pollachek | <u>Eliopoulos</u> | |
| Zawila | Plazak | Do kelsky | |
| Zbenk | Pliska | Dolak | |
| Zbilski | Petropoulos | Gerniak | |
| Zapel | Petroniko | <u>Cutresco</u> | |
| Zaphiris | Petrosius | Aresco. | |
| Zapka | Petrosus | <u>Aresco</u> | |
| Zapos | Opitz | to Janko | |
| Zaporose | Oplaski | <u>Zograffi</u> | |
| Zapp | Oplatka | | |
| Zappia | Nemis kis | | |
| Zarauto | Nerad | | |
| Zarek | Nepa | | |
| Zaverdas | Nepas | | |
| Ziowski | Nerad | | |
| Ziomak | Neri | | |
| <u>Zirkick</u> | Morscher | | |
| Zauko | Morrow | | |
| Zahour | Siniko | | |
| Nahour | Skrieger | | |
| Ziomak | Skarda | | |
| <u>Wasik</u> | Skala | | |
| Wasko | Skalka | | |

~~Mauspaltchen~~

| | |
|------|--------------------|
| Elie | Resnick |
| | Zirkick |

- 1 mention d'âge
- 1 nom de lieu barré
- 6 éléments descriptifs ou narratifs barrés
- (2) - 2 colonnes de 29 (+ 2 barrés) et 29 (+ 3 barrés) patronymes dont 4 caractérisés et 29 accompagnés de prénom
 - 1 chiffre
- (3) - 2 colonnes de 36 et 34 (+ 1 barré) patronymes dont 6 caractérisés et 17 accompagnés de prénom
 - 1 patronyme isolé répété
- (4) - 2 colonnes de 32 (+ 4 barrés) et 26 (+ 2 barrés) patronymes dont 4 caractérisés et 17 accompagnés de prénom
 - 1 colonne entremêlant 4 patronymes (dont 1 barré) et 1 nom de lieu
 - 2 patronymes isolés
 - 3 patronymes accompagnés de prénom (dont 2 barrés) formant un ensemble
 - 8 patronymes formant un ensemble
 - 3 noms de lieux
 - 3 éléments chronologiques d'un même récit (dont 1 barré).

Marie qui louche.

Le Revolver de Maigret.

Maigret et l'homme du banc.

L'Escalier de fer.

Maigret se trompe.

Maigret à l'école.

Maigret et la jeune morte.

- VI. 10.** ◇ feuillet blanc
- 126 × 77 mm
 - crayon noir, encre noire
 - recto
 - 1 liste de 8 patronymes (+ 1 barré)
 - 1 notation temporelle
 - 1 addition en rapport avec l'âge d'un personnage
 - 2 soustractions en rapport avec l'âge de personnages
 - 1 date.
- Le Grand Bob.*

- VI. 11.** ◇ feuillet blanc
- 126 × 77 mm
 - crayon noir
 - recto
 - 1 liste de 14 patronymes.
- Le Grand Bob.*

VI. 12. ◇ carton de teinte lichen

- 300 × 230 mm
- stylo à bille noir, crayon noir gras, crayon rouge gras, crayon noir, encre noire
- recto-verso
- 1 colonne de 25 patronymes correspondant à un usage anglo-saxon
- 1 colonne de 11 (+ 2 barrés) prénoms masculins correspondant à un usage anglo-saxon
- 1 colonne de 9 prénoms féminins correspondant à un usage anglo-saxon
- 5 patronymes accompagnés de prénoms formant un ensemble (1 caractérisé)
- 5 patronymes accompagnés de prénom et 1 prénom formant un ensemble
- 2 prénoms formant un ensemble
- 5 noms de lieux dont 2 caractérisés

| | |
|------------------|-----------|
| Utterley Cross | 11 h 4 |
| Waterloo | 11 h 8 |
| Lowm Budge | 11 h 11 |
| Neer Cross Gate | — |
| Norwood Junction | .77 - 2.3 |
| East Croydon | 11 - 27 |
| South Croydon | 11 - 30 |
| Purley Oaks | 11 - 32 |
| Purley | 11 - 35 |



| | |
|----------------------|---------|
| Kings | |
| Wyllyaffe | |
| 11. South | |
| Chatham | |
| Rednam | 11 h 39 |
| Smitham | 11 h 41 |
| Woodmawsterne | 11 h 44 |
| chips lead | 11 h 46 |
| Kingswood | 11. 57 |
| Tadworth | 11. 54 |
| Tattenham Corner | 11. 57 |

- 7 noms de lieux barrés
- 6 précisions temporelles
- 1 colonne de 16 noms de lieux (+ 4 barrés) accompagnés de notations temporelles précises constituant un horaire propre aux moyens de transport en commun
- 1 essai orthographique composé de 2 mots.

Le Passage de la ligne.

VI. 13. ◇ feuillet blanc ligné

- 135 × 105 mm
- crayon noir
- recto
- 1 liste de 10 patronymes et 2 prénoms propres à l'Est de l'Europe
- 4 renseignements concernant un personnage atteint de troubles oculaires
- 1 chiffre romain

Le Train.

VI. 14. ◇ chemise en carton de teinte lichen

- 298 × 228 mm
- stylo à bille bleu, encre noire, crayon noir
- écrite sur 2 faces :
 - (1) – 2 colonnes de 46 et 39 (+ 2 barrés) patronymes correspondant à un usage anglo-saxon
 - 1 colonne de 17 (+ 1 barré) patronymes et prénoms correspondant à un usage anglo-saxon
 - 1 colonne de 37 prénoms correspondant à un usage anglo-saxon
 - 6 patronymes isolés (+ 1 barré) dont 3 accompagnés de prénom (+ 1 barré)
 - 3 phrases écrites 2, 2 et 3 fois dans des teintes différentes
 - (2) – 1 colonne de 35 prénoms féminins correspondant à un usage anglo-saxon
 - 1 colonne de 8 patronymes correspondant à un usage anglo-saxon
 - 1 chronologie établissant les âges respectifs de 4 personnages à 6 moments différents d'un récit
 - 3 soustractions en rapport avec des âges de personnages
 - 1 date
 - 1 âge

La Boule noire.

La Main.

VI. 15. ◇ feuille blanche

- 280 × 217 mm
- crayon noir, crayon rouge gras, encre noire, stylo à bille bleu
- recto-verso
- 4 colonnes de 30, 15, 22 et 25 patronymes correspondant à un usage anglo-saxon
- 2 colonnes de 5 et 30 prénoms correspondant à un usage anglo-saxon
- 1 nom de lieu
- 1 essai orthographique
- 1 série de renseignements concernant l'âge de mariage légal dans 5 états des États-Unis
- 1 référence à une page.

L'Horloger d'Everton.

VI. 16. ◇ feuille jaune citron

- 236 × 203 mm
- stylo à bille bleu, crayon bleu
- recto
- 1 colonne de 24 patronymes correspondant à un usage anglo-saxon
- 2 colonnes de 26 et 12 (+ 1 barré) prénoms correspondant à un usage anglo-saxon
- 4 patronymes isolés accompagnés de prénom
- 3 prénoms isolés (+ 1 barré) dont 2 assortis de points d'interrogation
- 5 quadrillages aux espacements très serrés
- 2 noms de lieux.

Le Fond de la bouteille.

VI. 17. ◇ carton de teinte lichen

- 299 × 218 mm
- encre bleue, crayon noir, crayon rouge gras
- recto
- 3 colonnes de 49 (+ 2 barrés), 44 (+ 1 barré) et 46 (+ 5 barrés) patronymes correspondant à un usage anglo-saxon dont 2 accompagnés de prénom
- 2 colonnes de 49 (+ 3 barrés) et 23 (+ 2 barrés) prénoms correspondant à un usage anglo-saxon
- 8 patronymes isolés (+ 3 barrés) dont 7 accompagnés de prénom et dont 1 surcharge un autre
- 3 prénoms isolés
- 1 essai de titre
- 2 soustractions en rapport avec des âges de personnages.

La Jument-Perdue.

Maigret chez le coroner.

La Mort de Belle.

Les Frères Rico.

- VI. 18.** ◇ carton de teinte lichen
- 300 × 204 mm
 - encre bleue
 - recto
 - 1 colonne de 19 (+ 1 barré) patronymes correspondant à un usage anglo-saxon
 - 1 colonne de 21 (+ 1 barré) prénoms correspondant à un usage anglo-saxon
 - 1 colonne de 4 patronymes (+ 1 barré) et 1 prénom caractérisé correspondant à un usage anglo-saxon
 - 2 noms de lieux
 - 1 soustraction en rapport avec un âge de personnage.
- Les Frères Rico.*

- VI. 19.** ◇ carton de teinte lichen
- 298 × 190 mm
 - encre bleue, crayon noir
 - recto-verso
 - 2 colonnes de 28 (+ 2 barrés) et 27 (+ 2 barrés) patronymes correspondant à un usage anglo-saxon
 - 3 colonnes de 28, 20 et 10 prénoms masculins correspondant à un usage anglo-saxon
 - 8 patronymes isolés dont 1 caractérisé
 - 1 nom de lieu.
- Feux rouges.*
L'Horloger d'Everton.

- VI. 20.** ◇ carton de teinte lichen
- 294 × 222 mm
 - encre bleue, crayon noir
 - recto
 - 1 colonne de 31 (+ 1 barré) patronymes propres à l'Est de l'Europe
 - 1 colonne de 37 patronymes propres au monde hispanique ou à l'Est de l'Europe
 - 1 colonne de 4 patronymes et 6 prénoms propres à l'Est de l'Europe
 - 1 colonne de 10 prénoms féminins propres aux traditions juives
 - 1 colonne de 16 prénoms féminins propres au monde hispanique
 - 1 colonne de 10 prénoms masculins dont 9 propres au monde hispanique et dont 1 accompagné d'un patronyme
 - 3 noms de lieux
 - 3 exemples de correspondance entre les degrés de température Celsius et Fahrenheit.
- Crime impuni.*
Maigret et la jeune morte.

- VI. 21. ◇ carton de teinte lichen
 ○ 299 × 220 mm
 ○ encre bleue, crayon noir
 ○ recto-verso

Palumbo
 Paluzzi
 Palmetto
 Passantino
 Passanante
 Passarella
 Passaris
 Pedone

Pascarella
 Pecorella
 Pecorini
 Pesco
 Ricci
 Romero
 Romano
 Fasoli
 Jasnoff
 Farkas
 Jatriano
 Scaros
~~Arist~~
 Scavera
~~Artilip~~
~~Arias~~
 Arisco
 Capetillo.
 Stutz.
 Cenicerros

- 2 colonnes de 23 et 18 patronymes, prénoms, diminutifs ou appellations familiaires de prénoms et surnoms — dont 13 « expliqués » — correspondant à un usage anglo-saxon
- 1 colonne de 31 (+ 1 barré) patronymes dont 1 caractérisé correspondant à un usage anglo-saxon
- 1 colonne de 12 prénoms (+ 2 barrés) — dont 2 caractérisés — correspondant à un usage anglo-saxon
- 1 colonne de 8 patronymes correspondant à un usage italien
- 1 colonne de 17 patronymes (+ 3 barrés) — dont 1 caractérisé — correspondant à un usage propre à l'Europe orientale ou méditerranéenne
- 4 prénoms, diminutifs ou appellations familiaires de prénoms isolés (+ 3 barrés) — dont 2 caractérisés — correspondant à un usage anglo-saxon
- 4 additions en rapport avec des âges de personnages.

Les Frères Rico.

VI. 22. ◇ carton de teinte lichen

- 299 × 221 mm
- encre bleue
- recto
- 2 colonnes de 24 (+ 1 barré) et 26 patronymes correspondant à un usage anglo-saxon, à un usage italien ou propres à l'Est de l'Europe dont 1 caractérisé et 1 accompagné de prénom
- 1 colonne de 9 prénoms (+ 2 barrés) correspondant à un usage anglo-saxon dont 4 caractérisés.

VI. 23. ◇ chemise en carton de teinte lichen

- 299 × 229 mm
- encre noire, crayon noir
- écrite sur 3 faces :
 - (1) – 4 colonnes de 19 (+ 3 barrés), 41, 40 et 37 (+ 2 barrés) patronymes dont 1 caractérisé
 - (2) – 2 patronymes semblables à l'initiale près
 - (3) – 3 colonnes de 36 (+ 2 barrés), 38 (+ 1 barré) et 7 patronymes – 1 colonne de 15 prénoms.

Le Grand Bob.

Maigret chez le ministre.

Les Témoins.

Maigret et le corps sans tête.

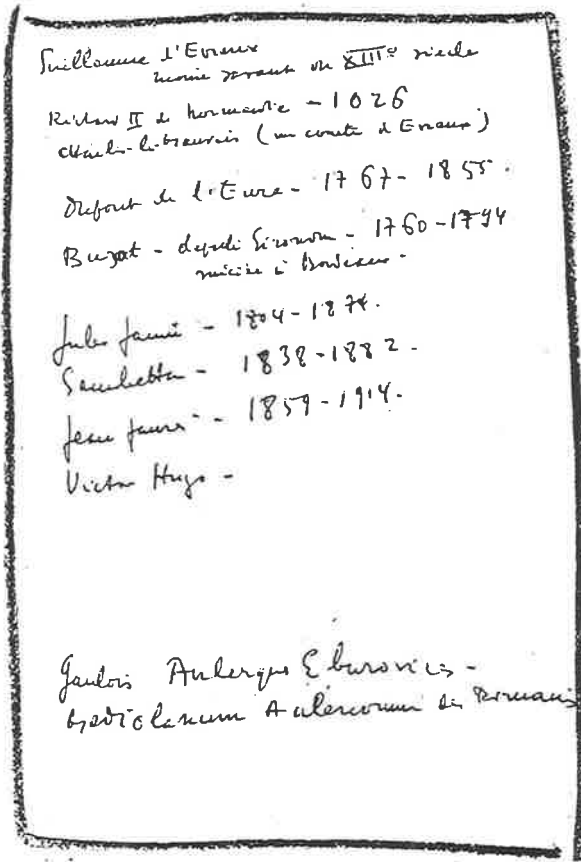
Maigret et les témoins récalcitrants.

La Colère de Maigret.

Le Train de Venise.

VI. 24. ◇ chemise en carton de teinte lichen

- 300 × 240 mm
- stylo à bille noir, crayon noir, crayon rouge gras, crayon bleu gras
- écrite sur 4 faces :
 - (1) - 9 personnages historiques dont 8 caractérisés



- 1 note concernant Évreux à l'époque gauloise et romaine
- 1 référence bibliographique
- 1 nom de personnage caractérisé
- 10 noms de lieux dont 4 caractérisés
- 2 chiffres
- 3 soustractions en rapport avec des âges de personnages
- 1 addition en rapport avec un âge de personnage
- 4 âges
- (2) - 2 colonnes de 19 et 12 patronymes
- 1 soustraction en rapport avec un âge de personnage

- 5 notations lapidaires caractérisant un personnage
- (3) - 5 colonnes de 46, 25, 50, 54 et 53 (+ 1 barré) patronymes dont 1 barré et 7 accompagnés de 16 (+ 2 barrés) essais de prénoms ou initiales de prénoms
 - 1 patronyme isolé
 - 2 produits chimiques
- (4) - 4 colonnes de 36, 9, 3 et 39 patronymes dont 7 accompagnés de prénom ou initiale de prénom.

Le Président.

Maigret aux assises.

- VI. 25. ◇ carton de teinte terre de Sienne
- 320 × 221 mm
 - crayon noir
 - recto
 - 1 plan d'immeuble comprenant 10 patronymes (+ 1 barré) dont 8 caractérisés et 1 accompagné de 2 prénoms
 - 1 plan de 4 propriétés contiguës comprenant 3 patronymes dont 2 caractérisés et 2 accompagnés de prénom (+ 1 barré).

Maigret et le fantôme.

- VI. 26. ◇ carton de teinte terre de Sienne
- 317 × 256 mm
 - encre noire, crayon noir, crayon rouge gras, stylo à bille bleu
 - recto-verso
 - 3 colonnes de 8, 2 et 8 patronymes dont 1 caractérisé et 3 accompagnés de prénom
 - 8 d'entre deux (1^{re} colonne) désignent le personnel policier constituant l'entourage professionnel de Maigret
 - 2 d'entre eux (2^e colonne) désignent et prénomment Lognon et son épouse
 - 1 colonne de 12 prénoms féminins terminés par la lettre A fournissant en outre un diminutif de l'un d'entre eux et l'origine ethnique de deux autres
 - 13 patronymes formant 2 ensembles dont 7 caractérisés et 9 accompagnés de prénom
 - 1 prénom isolé
 - 1 plan d'un quartier de Paris comprenant 11 noms de lieux dont 3 caractérisés
 - 3 noms de lieux
 - 1 notation descriptive mentionnant 2 noms d'églises
 - 5 renseignements concernant des armes
 - 4 notations relatives à une blessure et aux soins à y apporter
 - 1 nom d'arbre.

Maigret et le fantôme.

VI. 27. ◇ feuille jaune citron

- 236 × 203 mm
- stylo à bille bleu
- recto
- 1 colonne de 26 (+ 1 barré) patronymes correspondant à un usage anglo-saxon
- 1 colonne de 22 prénoms correspondant à un usage anglo-saxon.

Le Fond de la bouteille.

VI. 28. ◇ chemise en carton de teinte terre de Sienne

- 320 × 254 mm
- crayon noir, crayon rouge gras
- écrite sur 1 face
- 9 patronymes dont 1 accompagné de prénom et dont 4 désignent le personnel policier constituant l'entourage professionnel de Maigret
- 8 noms de lieux
- 1 nom de profession.

Maigret aux assises.

INDEX

| | |
|--|--------|
| À l'abri de notre arbre | IV 10 |
| "A Novelist is a man who writes novels, I insist on the s" | III 12 |
| À quoi bon jurer? | IV 16 |
| Âge mécanique (L') | III 42 |
| Atmosphères de Paris «ou "Jours et nuits de Paris"» | III 15 |
| Au-delà de ma porte-fenêtre | IV 14 |
| Amérique et nous (L') | III 12 |
| Autour du roman policier | III 25 |
| Bal des Vertus (Le) | III 28 |
| Balzac | III 47 |
| Banc au soleil (Un) | IV 8 |
| Bouton de col (Le) | II 3 |
| «C'est par un matin pluvieux, venteux, de décembre 1922, que j'ai débarqué à la Gare du Nord de Paris...» | III 14 |
| Caricature de Simenon par lui-même | III 1 |
| Chambre (La) | III 17 |
| Chanteuse de Pigalle (La) | II 4 |
| Cinq Sens (Les) | III 60 |
| Club des rats de quai (Le) | V 1 |
| «Comme chaque année, je passerai les fêtes de Noël et de Nouvel An chez moi...» | III 50 |
| Conférence donnée au Conservatoire de Liège le 6 mai 1952 | III 10 |
| «Connaissez-vous votre écrivain préféré?» | III 8 |
| Cure de Festival (La) | III 32 |
| De la cave au grenier | IV 9 |
| Demis de Maigret (Les) | III 13 |
| Destinées | IV 24 |
| Discours de Simenon lors de sa réception à l'Académie de langue et de littérature françaises de Belgique | III 12 |
| «Dr James Butterworths» | V 2 |
| Éloge de la luxure | III 22 |
| Femme en France (La) | III 34 |
| Femme endormie (La) | IV 22 |
| Gangsters dans l'archipel des amours (Les) | III 4 |
| Gangsters du Bosphore par Georges Caraman (Les) | III 3 |
| Hobo (The) | III 47 |
| Hommage à Raimu par Georges Simenon | III 19 |
| Homme comme un autre (Un) | IV 4 |
| Homme devant l'enfant (L') | III 41 |
| Homme devant les hommes (L') | III 30 |
| Hors du poulailler du 9 mai 1952 | III 11 |
| "How can I tell which dish I like best?..." | III 53 |
| «Il m'est arrivé, adolescent, à l'âge des enthousiasmes et du feu sacré...» | III 52 |
| «Il y a huit ans, presque jour pour jour, à un jour près exactement, j'avais l'honneur de prendre la parole dans cette salle...» | III 12 |
| Invalide à tête de bois (L') | II 5 |
| «J'ai aimé l'homme, chez mon vieil ami Raimu, autant que j'ai admiré l'artiste» | III 46 |

| | |
|---|--------|
| «J'ai peur de mourir mais j'ai encore plus peur de vivre» | III 63 |
| «Je me demande si, à force de nous entendre répéter les vérités premières...» | III 40 |
| Je me souviens... | IV 1 |
| Je suis resté un enfant de chœur | IV 15 |
| Jehan Pinaguet | II 2 |
| Jeunes d'il y a quarante ans (Les) | III 45 |
| Jour et nuit | IV 23 |
| «La société a chargé quelques hommes de la protéger...» | III 44 |
| «Le XXI ^e siècle sera ce qu'en feront les enfants d'aujourd'hui...» | III 59 |
| Lettre à Georges Charensol à l'occasion du numéro 2000 des <i>Nouvelles Littéraires</i> | III 54 |
| Lettre à ma mère | IV 3 |
| Lettre ouverte à un grand lauréat | III 49 |
| Liberté aux U.S.A. (Réponse à une question posée par un journaliste sur la) | III 16 |
| Libertés qu'il nous reste (Les) | IV 21 |
| Liège | III 27 |
| Little Samuel in Tahiti | II 8 |
| «Lorsque, enfant, chaque fin d'année, je m'appliquais à écrire, pour mes parents, le "compliment" alors traditionnel...» | III 43 |
| Ma Conviction profonde | III 51 |
| «Maigret est âgé d'environ 45 à 50 ans...» | III 56 |
| Maigret et le gendarme | V 3 |
| Maigret et les petits cochons sans queue | II 6 |
| Maigret's pipe | III 47 |
| Main dans la main (La) | IV 13 |
| Mariée (La) | III 26 |
| Mémoires intimes (Les) | IV 25 |
| Mon ami est en prison... | III 5 |
| «Mon cher Buffet, ...» | III 35 |
| «Mon cher Parinaud, vous me demandez ce que je pense d'un projet de loi sur la propriété intellectuelle...» | III 24 |
| Mon Premier Noël de Paris | III 48 |
| Mon 3 ^e Festival | III 31 |
| Mort tombé du ciel (Le) | III 47 |
| «N'étant pas un lettré (scholar) mais seulement un artisan, j'ai été surpris, je l'avoue, et non moins flatté, de l'honneur que vous m'avez fait en m'invitant à participer à vos débats» | III 12 |
| Naissance de Maigret (La) | III 57 |
| Neige était sale (La) | III 9 |
| Newlyweds of November Second (The) | III 47 |
| Noël solitaire (Un) | III 55 |
| Noyée du Nouvel An (La) | III 65 |
| Odeur de l'Amérique (L') | III 39 |
| Old Lady from Bayeux (The) | III 47 |
| On dit que j'ai soixante-quinze ans | IV 19 |
| «On parle beaucoup, depuis quelques années, de films-messages...» | III 23 |
| «On pose souvent aux écrivains une question à laquelle il leur est bien difficile de répondre...» | III 37 |
| Pays du froid par Georges Caraman | III 2 |
| Petit Docteur I (Le) | III 47 |
| Petits Hommes (Les) | IV 6 |
| Pipe de Maigret (La) | III 47 |
| Pitié pour les hommes | III 33 |

| | |
|--|--------------|
| Point-virgule | IV 17 |
| Police-Secours ou les Nouveaux Mystères de Paris | III 6 |
| Pont des Arches (Au) | II 1 |
| « Pourquoi, le 16 février 1980, à l'âge de 77 ans, ai-je éprouvé soudain le besoin d'écrire mes Mémoires Intimes? » | III 62 |
| Préface à l'édition de Pedigree de 1958 | III 29 |
| Prix d'un homme (Le) | IV 18 |
| Prix Quinquet (Le) | V 4 |
| « Quand le premier événement se produisit, Charles Perrin avait quarante-trois ans » | II 7 |
| Quand j'étais vieux | III 58, IV 2 |
| Quand vient le froid | IV 20 |
| Quartier nègre | III 7 |
| Quatre murs (Les) | V 6 |
| Roman de demain (Le) | III 20 |
| Roman de l'homme (Le) | III 20 |
| Rouquins (Les) | V 7 |
| Schémas de l'évolution dramatique des romans de Simenon | III 61 |
| Secret de Tar Adams (Le) | V 8 |
| Signé Picpus | V 5 |
| Signification de Bernard Buffet (La) | III 36 |
| Strip-lease | III 21 |
| Tant que je suis vivant | IV 11 |
| Traces de pas (Des) | IV 5 |
| « Très jeune, bien avant de savoir qu'il m'arriverait de créer le personnage de Maigret... » | III 38 |
| « Un certain nombre de gens, de son vivant, au lieu de l'appeler Raimu... » | III 18 |
| « Un homme qui parle de son métier, donc de ce qu'il connaît, est rarement ennuyeux... » | III 12 |
| Vacances obligatoires | IV 12 |
| Vent du nord, vent du sud | IV 7 |
| Vieille Dame de Bayeux (La) | III 47 |
| "Whether in France, in Canada, in the United States, in Switzerland or anywhere else, I always live in a village..." | III 64 |

Michel LEMOINE

Simenoniana

André VANONCINI, *Simenon et l'affaire Maigret* (Paris : Honoré Champion, « Travaux et recherches des universités rhénanes », IV, 1990, 147 pp., 22 × 15 cm).

Nous connaissons déjà, d'André Vanoncini, deux articles consacrés aux romans policiers de Simenon : « Du roman policier au roman de l'homme : *La Nuit du carrefour* de Georges Simenon », *Cahiers de l'Association Internationale des Études françaises*, mai 1988, n° 40, pp. 183–196 et « Narratologie et herméneutique : le roman policier de Simenon au carrefour de la critique », *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte / Cahiers d'Histoire des Littératures romanes*, 1988, 1–2, pp. 120–132. Ces titres laissent d'emblée deviner les directions vers lesquelles s'oriente la présente recherche qui en constitue le prolongement.

Prenant comme base de son examen quatre romans de Maigret choisis parmi les premiers que Simenon ait écrits, à savoir *La Nuit du carrefour*, *Au Rendez-Vous-des-Terre-Neuvas*, *Le Fou de Bergerac* et *L'Affaire Saint-Fiacre*, mais n'hésitant pas, le cas échéant, à recourir à d'autres fictions, l'auteur entend cerner la spécificité de l'écriture simenonienne, seule création littéraire de langue française qui ait atteint une dimension « véritablement mondiale » tout en conservant « peu ou prou la dignité d'un objet esthétique élaboré » (p. 7). Pour ce faire, André Vanoncini se refuse à privilégier une seule méthode, qu'elle « soit d'ordre biographique, sociocritique, narratologique ou psychocritique » (p. 12), mais il reconnaît que sa recherche s'appuie, d'une façon générale, sur le principe de la lecture réceptive dû à Jean Starobinski et, de manière plus particulière, sur les travaux simenoniens sociocritiques de Jean Fabre. Ces bases laissent présager l'intérêt, le sérieux et la profondeur de l'entreprise ; effectivement, le lecteur n'est pas déçu par cet ouvrage particulièrement séduisant s'inscrivant parmi ceux qui analysent de très près le mécanisme de la création simenonienne.

Partant de la constatation bien connue selon laquelle les enquêtes de Maigret visent moins la découverte d'un coupable que l'explication d'« un crime par son arrière-plan psychologique et social » (p. 15), le chapitre premier, intitulé *Le destin de l'homme*, analyse avant tout le domaine de la première histoire du récit policier. L'auteur y livre une typologie très pointue des personnages groupés en catégories nuancées de dominé(e)s et dominant(e)s. « Incarnations de l'homme instinctif » (pp. 27–28), ces personnages entraînent l'essayiste sur les chemins de la mythocritique — sont invoqués Dumézil et Laborit — où il rencontre *Le Roman*

de l'homme dont le lecteur perçoit soudain toute l'inspiration anthropologico-historique (pp. 30-34). Ce chapitre premier interroge particulièrement *La Nuit du carrefour* et *Au Rendez-Vous-des-Terre-Neuvas*, roman dont André Vanoncini éclaire lumineusement l'opposition entre les éléments maritimes et terrestres à laquelle il lie finement le mécanisme de la déviance propre à ce récit.

Tandis que le chapitre premier s'attache surtout à la compréhension des personnages par le commissaire, le deuxième, intitulé *Poésies du temps et de l'espace*, tente de montrer comment Maigret — et Simenon — maîtrisent une large gamme de structures spatio-temporelles. Particulièrement riche paraît à ce niveau l'analyse spatiale du lieu qui donne son titre à *La Nuit du carrefour* (pp. 48-53). L'auteur indique clairement que, loin d'être un jeu, la compréhension profonde de tous les sens de l'espace investi amène Maigret à tisser un réseau de liens entre topographie et personnages. L'analyste se penche ensuite sur *Le Fou de Bergerac*, texte « d'une rare intensité onirique » (p. 53) due à des conditions spatiales particulières dont les rouages sont démontés pour notre plus vive délectation (pp. 53-59). Prose spatialement poétique, finalement, qui se réfère très souvent à l'enfance et, plus généralement, au souvenir transfigurant la banalité et l'entraînant dans le sillage du mythe. Comment expliquer autrement la magie « de ces images qui parviennent à faire scintiller l'éclat du joyau tout en remuant parfois de la simple pacotille » (p. 65) ? Prose au demeurant fort éloignée d'un réalisme sans arrière-plan et même du simple « vraisemblable policier » (p. 71), mais prose accueillant plutôt avec faveur récurrences et symboles (*ibid.*).

Dans un troisième chapitre intitulé *De l'enquête policière au roman de la vie*, l'auteur s'efforce d'abord de montrer comment Maigret, au-delà des fonctions cognitives qui le caractérisent dans les deux chapitres précédents, acquiert une existence propre qui rejoint la véritable vie : ce n'est plus un fantôme comme les héros détectives qui l'ont historiquement précédé. Le domaine des sensations est ici particulièrement sollicité : il joue un rôle important, en effet, dans la prise de conscience intériorisée des drames dont le commissaire est amené à s'occuper, ce don de sympathie expliquant l'admiration fascinée de certains médecins devant l'œuvre de Simenon. Sensibilité et connaissance consommée des signes constitutifs de la communication — y compris le silence — permettent à Maigret de sonder les reins et les cœurs pour parvenir à la vérité. À ces notions est évidemment liée une écriture avant tout indicielle et sensitive, comme a-littéraire, où prédomine « la matérialité des mots » (p. 85). Nous croyons voir revivre ici des démonstrations déjà lues dans l'ouvrage magistral d'Alain Bertrand. André Vanoncini constate pourtant que la méthode scripturale de Simenon, malgré sa mise au point minutieuse, peut aboutir au cliché : en témoigne l'analyse de *Maigret et l'homme tout seul* (pp. 88-91). Prénance trop forte, à ce point de vue, du biographique simenonien reflété dans la fiction et l'univers de Maigret ? C'est ce que l'auteur tente ensuite de démontrer, sur les traces de Jean Fabre et avec l'intrigue de *L'Affaire Saint-Fiacre* d'une part, des considérations sur les textes autobiographiques d'autre part, pour accompagnement. Il en ressort qu'angoisse métaphysique et inconscient se conjuguent dans les fictions pour organiser « une structure textuelle en creux où peut s'engouffrer » (p. 117) l'imaginaire du romancier — ce qu'André Gide avait déjà pleinement perçu —, le commissaire se posant comme intermédiaire

« entre l'univers de la fiction narrative et le monde de la narration biographique » (p. 10).

Intitulé *Le texte et ses lectures*, le quatrième chapitre semble s'éloigner de Simenon, même s'il se propose de soulever « la question du statut textuel apparemment insaisissable du récit simenonien » (*ibid.*). En fait, l'auteur y examine surtout les méthodes théoriques d'analyse formelle en vigueur depuis Genette, tout en se demandant comment l'œuvre de Simenon échappe à ce feu croisé critique puisqu'elle possède à l'évidence un « caractère inclassable » (p. 130).

L'ouvrage d'André Vanoncini fourmille en aperçus novateurs dont, désormais, la critique ne pourra faire fi. Il offre plus d'un point de convergence avec l'essai d'Alain Bertrand dont nous avons mesuré, en son temps, l'importance dans le champ du renouveau des études simenoniennes. C'est dire qu'il s'agit d'un essai primordial.

Marie-Paule BOUTRY, *Les trois cents vies de Simenon* (Paris : Claire Martin du Gard, 1990, 399 pp., 21 × 13 cm).

Issu d'une thèse de doctorat (*L'Univers de Georges Simenon : espaces familiaux, espaces familiaux*, Université de Lyon II, 1984), le beau livre de Marie-Paule Boutry ne se veut pas aussi résolument novateur que celui d'André Vanoncini. Sans plonger aux racines de l'inconscient, sans pousser le texte dans ses derniers retranchements, l'auteur se laisse guider par la suite des œuvres et tente d'y explorer la thématique spatiale — entendue au sens large — dans ce qu'elle peut avoir de plus profond. Considérant, non sans raison, que l'œuvre romanesque de Simenon naît d'un va-et-vient constant entre le souvenir et sa recreation par l'écriture, Marie-Paule Boutry part à la recherche des réminiscences biographiques et étudie la manière dont elles sont utilisées d'un livre à l'autre en un kaléidoscope sans cesse mouvant, mais faisant appel aux mêmes ingrédients, fussent-ils multiples. Elle réussit ainsi à mener à bien la reconstruction des images mentales génératrices de l'œuvre, retrouvant « les morceaux d'un puzzle presque trois cents fois défait et reconstruit » (p. 8), le chiffre cité et apparaissant dans le titre faisant évidemment allusion au nombre de romans écrits par Simenon. Ce nombre reste néanmoins sujet à caution : c'est trop (Simenon a signé moins de deux cents romans de son véritable nom) ou pas assez (il en existe presque quatre cents si l'on inclut les romans populaires publiés sous pseudonymes); même si nous prenons en « compte » les quelque cent cinquante nouvelles et les écrits à caractère autobiographique, le nombre de trois cents reste énigmatique...

Quoi qu'il en soit, ceci est une question accessoire qui ne retire rien à l'intérêt de cette somme menée à bien par un auteur manifestement au courant de l'ensemble de la production simenonienne, y compris quelques romans populaires des débuts. Bien que la lecture d'un essai ne dispense évidemment pas de la lecture de l'œuvre, on a le sentiment que le livre de Marie-Paule Boutry constitue, par sa densité, un condensé de Simenon : on y retrouve véritablement le romancier et ses obsessions. Cet effet est-il dû aux nombreuses citations — bienvenues — dont l'ouvrage est constellé? Ne résulte-t-il pas plutôt de la façon dont l'essayiste, un peu à la manière de Simenon, réussit à exprimer au mieux une matière dont elle est imprégnée?

L'ensemble, dont on louera l'ingénieuse composition, s'organise en huit grandes parties intitulées *À la recherche de l'homme nu : voyages et quête romanesque, Lieux de naissance et naissance du roman, Les portes de la nuit, La quête du refuge, Un monde lavé à l'eau claire, L'espace maternel, Dieu le Père et Trajectoires sociales ou l'éclatement de la famille Brüll*, chaque partie étant divisée en chapitres aux intitulés attrayants et suggestifs, comme en témoignent ceux de la cinquième partie, pris au hasard et reproduits à titre d'exemple : *De la place Cockerill au petit train d'Arpajon*; « *Une certaine qualité de l'air* »; *Les couleurs du matin*; *Louis Cuchas, peintre, et Georges Simenon, romancier*; *Une vie comme neuve*; « *Un soleil écoeurant* »; *Images détruites, jouets brisés*. Dans un travail d'une qualité aussi homogène, il est bien difficile de privilégier l'un ou l'autre de ces chapitres. Avouons cependant notre faiblesse toute subjective pour certains d'entre eux où l'exhaustivité le dispute à la finesse de l'interprétation, comme *L'eau et la vie du roman* (pp. 50–54); *De « L'Âne rouge » au « Pendu de Saint-Pholien » : la nuit mortelle* (pp. 101–105); « *Un soleil écoeurant* » (pp. 155–162); *L'église, la maternité, l'hôpital* (pp. 195–204) ou *La foi des hommes* (pp. 246–257). Une bibliographie essentielle suit la conclusion et précède — innovation heureuse dans le domaine des études simenoniennes — une liste des personnages cités.

D'infimes erreurs n'arrivent pas à ternir cet excellent ouvrage. Quelques-unes concernent la jeunesse liégeoise de Simenon : assurer que le marché de la place Cockerill et du quai de la Goffe s'étendait « de chaque côté » (p. 132) de la Meuse fait sursauter le plus ignorant des Liégeois; lorsque la famille Simenon habitait dans le quartier d'Outremeuse, le père ne devait nullement traverser « tout le centre de Liège pour se rendre à son bureau » (p. 137), lequel était situé rue Sohet et non rue Solet (p. 100); l'épisode de celle que *Pedigree* nomme Mlle Rinquet n'a pas eu pour cadre la rue de la Loi (p. 130), mais la rue des Maraîchers; Marie-Paule Boutry accepte fort légèrement la raison donnée par Simenon — la maladie de son père — pour expliquer l'abandon précoce des études (p. 72); l'essayiste croit encore que Simenon avait un cousin évêque (p. 56) — les légendes ont la vie dure! — et elle ajoute foi à la vieille tradition familiale selon laquelle les Simenon descendraient d'un soldat nantais qui aurait fait souche dans le Limbourg lors des campagnes napoléoniennes (p. 171), bien qu'elle cite l'ouvrage de Mathieu Rutten dans sa bibliographie! Un autre accroc biographique se produit pp. 63 et 146, l'auteur écrivant que la « quête du bonheur » de 1937 (en fait 1938) aboutit à La Richardière (Marsilly) et non à Nieul-sur-Mer. Si la connaissance de l'œuvre est rarement prise en défaut, procédons néanmoins à quelques rectifications : le père sacrifiant sa carrière pour *Le Fils* n'est pas préfet à Nantes (p. 235), mais à La Rochelle; *La Cage de verre* n'a pas vu le jour en 1973, mais en 1971, et n'est pas le dernier roman de Simenon paru (p. 12), puisque trois autres ont encore été publiés après lui; Maigret a parfois un autre domicile parisien que celui du boulevard Richard-Lenoir (p. 179); il est domicilié boulevard Edgar-Quinet dans *L'Écluse N° 1* et place des Vosges dans *L'Amoureux de Madame Maigret* (l'auteur cite pourtant notre *Index des personnages de Georges Simenon* dans sa bibliographie); affirmer que *Le Destin des Malou* a pour cadre Moulins (p. 226) demeure fort conjectural et subjectif. La répétition d'erreurs orthographiques affectant certains noms propres semble montrer qu'il ne s'agit pas de simple coquilles : Waksou (p. 119) pour Waskow, Shroefs (pp. 120, 185,

186, 282) pour Schroefs, Kes (pp. 126, 299, 327, 343) pour Kees, Whilems (p. 174) pour Wilhelms, Clairvie (p. 192) pour Clairevie, Serain (p. 193) pour Seraing. On regrette enfin que Danièle Latin, mentionnée dans la bibliographie, voie son nom malencontreusement transformé en Catin.

Broutilles, néanmoins, que ces fautes vénielles! Vous qui, par le plus grand des hasards, n'avez encore qu'une idée approximative de l'écrivain liégeois, lisez la belle étude de Marie-Paule Boutry et vous saurez à peu près tout sur l'univers du romancier qui a réussi « une des plus magistrales peintures de notre siècle » (p. 355).

Maurice MONNOYER, *Trois Heures avec Simenon* (Montpellier : Les Plaines, 1989, 104 pp., 18 × 13 cm).

Journaliste belge né à Namur, l'auteur a notamment vécu les problèmes algériens dans leur période cruciale, expérience dont sont issus *J'irai vers le soleil ou la passion d'informer* (1988) et *Journaliste en Algérie ou l'histoire d'une utopie* (1989).

Le présent ouvrage reproduit une interview de Simenon réalisée en 1978 pour *Nord Éclair*. On y trouvera notamment d'intéressants aperçus de l'écrivain sur la situation politique et sociale de la Belgique en général et de la Wallonie en particulier. Pour le reste, il faut bien dire que Simenon a toujours répété les mêmes déclarations péremptoires à ceux qui sollicitaient de lui un entretien. On a néanmoins la surprise d'entendre ici le romancier faire état de ses relations amicales avec... Sartre (p. 50)! Renseignements pris auprès de l'auteur, il pourrait s'agir d'une erreur de transcription, l'enregistrement étant peu audible à cet endroit. Sinon, ce serait bien là la seule trace de rapports étroits entre les deux écrivains.

Le livre se termine par une étude sommaire (pp. 95-104) des *Mémoires intimes*.

Chez l'auteur : Les Collines d'Estanove, 75, rue Jacques Tati, F-34070 Montpellier.

Stanley ESKIN, *Simenon. Une biographie*, (Paris : Presses de la Cité, 1990, 370 pp., 22,5 × 14 cm).

Nous ne répéterons pas ici tout le bien que nous pensons de cet ouvrage dont nous avons rendu compte dans un numéro précédent de *Traces* lors de la sortie du livre en langue anglaise sous le titre : *Simenon : a critical biography* en 1987. Qu'il nous suffise d'écrire à nouveau que l'auteur s'attache non seulement à la vie, mais aussi à l'œuvre de l'écrivain.

On regrettera toutefois que la traduction de l'ouvrage en langue française n'ait pas donné lieu aux rectifications vivement souhaitées d'erreurs qui parsemaient la version originale. En effet, si certaines corrections ont été apportées, le livre reste imparfait à ce niveau. Que l'on en juge.

Certaines erreurs touchent la biographie, ce qui est un comble pour un ouvrage se voulant avant tout biographique. À propos de l'entourage liégeois du jeune Simenon, quelle curieuse idée de mentionner patronymes et prénoms tels qu'ils figurent dans *Je me souviens...* ou *Pedigree* (pp. 26, 27, 32, 33)! Il est vrai que l'auteur ne mentionne, dans sa bibliographie, ni l'ouvrage de Mathieu Rutten ni

notre *Liège dans l'œuvre de Simenon* qui auraient pu lui venir en aide sur ce point précis. Revoilà les treize enfants « aux besoins » desquels Chrétien Simenon « parvint à subvenir honorablement » (p. 26) ; c'est oublier que la moitié d'entre eux étaient morts en bas âge. Les Simenon n'ont pas emménagé rue Pasteur en août 1903, mais en avril 1905 (p. 38). De même, ils sont arrivés rue de la Loi en 1911 et non en 1907 (p. 43) ; à ce moment, le jeune Georges n'avait donc pas quatre, mais huit ans. Il est tout à fait faux de déclarer que « durant toute l'école primaire », Simenon « fut en tête de classe, sauf une année » (p. 47) : les documents émanant de l'Institut Saint-André sont là pour rétablir la vérité. Le père de Simenon ne faisait partie ni de la garde civile (p. 29) ni de la garde nationale (p. 46), mais de la garde civique. Pour expliquer la ruine du grand-père Brüll, l'auteur se fie aux déclarations fantaisistes de Simenon (p. 31) qu'il aurait pu rectifier grâce aux recherches de Mathieu Rutten. On note une regrettable confusion entre les collèges Saint-Louis et Saint-Servais (pp. 54, 142) ; dans ce dernier établissement, Simenon a connu un père Haut et non un père Roux (p. 55). Comme trop souvent dans les études biographiques, on lit que Simenon est entré par hasard à la *Gazette de Liège* (p. 60) dont il n'aurait pas su « qu'il s'agissait d'un journal réactionnaire, antisémite et profasciste » (*ibid.*) : tout en laissant à Stanley Eskin la responsabilité de ces adjectifs, nous constatons là une fois de plus un manque d'esprit critique vis-à-vis des allégations de l'écrivain. De même, l'auteur ne rectifie pas la version donnée par Simenon de la manière dont il a interviewé Foch (p. 61). On se demande où l'essayiste a trouvé le renseignement erroné selon lequel les membres de la Caque se réunissaient « au-dessus de l'appartement Renchon » (p. 178). À Paris, Simenon n'a pas quitté l'hôtel Bertha pour une chambre du faubourg Saint-Honoré afin d'« être plus près des bureaux de la Ligue et du centre » (p. 76), mais plus simplement pour des raisons de confort. Lors de son périple par les rivières et canaux de 1928, le romancier ne s'est pas contenté de sillonner le centre et le sud de la France (p. 103). Ce n'est pas au cours de ce voyage que Simenon a découvert La Rochelle (p. 133), mais dès 1927. La conférence sur l'aventure ne date pas de 1937 (p. 159), mais de 1935. Avant d'occuper le château de Terre-Neuve, à Fontenay-le-Comte (p. 193), Simenon s'est d'abord installé dans une maison du quai Victor-Hugo. Le romancier a bel et bien rencontré Roger Martin du Gard (p. 195) : ils ont même dîné ensemble, vraisemblablement le 24 juillet 1945. L'arrivée aux États-Unis en 1945 ne constitue pas le « premier contact avec New York » (p. 207) de Simenon qui avait découvert la ville dès 1935 lors de son tour du monde.

La connaissance de l'œuvre présente de sérieuses lacunes. L'auteur affirme que Simenon a fait paraître deux cent un romans — et non cent quatre-vingt-douze — « sous son propre nom » (p. 19) : à croire qu'il n'a pas consulté *L'Univers de Simenon* (absent en effet de la bibliographie — et Stanley Eskin publie aux Presses de la Cité!). Que les textes courts écrits par Simenon « se comptent par milliers » (*ibid.*) relève de l'affabulation et prouve que l'essayiste ne les a pas lus ; ces textes, en effet, même si l'on prend soin d'y inclure les contes, dépassent à peine le millier, ce qui est suffisant, on en conviendra aisément. *L'Amant sans nom* ne se déroule jamais « dans le Pacifique Sud » (p. 96) que Jarry ne peut donc connaître « comme sa poche » (*ibid.*). Il est faux d'assurer « qu'à la fin des années vingt, Simenon a commencé à privilégier les histoires policières aux dépens des histoires d'amour et d'aventure » (p. 108) : les concessions de cette époque au genre sont de timides essais d'insertion policière

dans les histoires d'amour et d'aventures qui conservent de loin la primauté. Le juge Comélieu apparaît dans les romans populaires avant de figurer dans *Pietr-le-Letton* (p. 110). Dans *Le Pendu de Saint-Pholien*, Lecocq — dont le nom complet est Lecocq d'Arneville — n'est pas assassiné (p. 121) puisqu'il se suicide; ce n'est en outre pas lui qui dessine des pendus (*ibid.*), mais Lombard. Écrire que le héros du *Charretier de la « Providence »* est « parti à l'étranger » (p. 122) constitue un curieux euphémisme puisqu'il a été condamné au bagne. *Maigret* a bien été écrit en 1934 (p. 120) et non en 1933 (p. 114). Le commissaire ne se prénomme pas Jules dans la série publiée chez Fayard (p. 17), mais bien Joseph (*L'Écluse N° 1*); il ne sera appelé Jules qu'à partir de *Maigret se fâche*, rédigé en 1945. L'héroïne des *Suicidés* ne se prénomme pas Julie (p. 142), mais Juliette. Le héros des *Fiançailles de M. Hire* ne meurt pas en se jetant dans le vide (p. 143), mais d'un arrêt cardiaque. Dans *L'Homme de Londres*, Maloin ne rentre nullement chez lui (p. 144) quand il découvre l'assassin. Dans *Le Haut Mal*, seule, une des filles de Françoise Pontreau va vivre aux colonies et non les trois (*ibid.*). Dans *Le Coup de lune*, Adèle Renaud ne tue pas son mari (p. 151), mais un serviteur. Caractériser *Les Gens d'en face* (p. 154) sans faire allusion à la critique du régime soviétique révèle une lecture fort réductrice. En ne citant pas l'origine de l'article — paru en fait dans *Je sais tout* — dont il est question p. 154, l'auteur prive le lecteur d'un important élément de compréhension. Kees Poppinga n'est aucunement ruiné (p. 171) quand il quitte Groningue pour entreprendre sa singulière aventure déviante dans *L'Homme qui regardait passer les trains*. Chave, le héros du *Suspect*, n'est pas belge (*ibid.*), mais français. Simenon a expliqué bien avant les *Mémoires intimes* à la suite de quelles circonstances il a écrit *Je me souviens...* (p. 195). Le cadre spatial de *L'Aîné des Ferchaux* n'est pas uniquement constitué par Panama (p. 200). Dans *La Neige était sale*, la scène du chat n'est pas « un rêve » (p. 228), mais un souvenir d'enfance. L'action de *Tante Jeanne* ne se déroule pas dans un « petit village » (p. 240), mais dans une petite ville. Steve Adams, dans *Le Passage de la ligne*, ne se retire pas en Normandie (p. 254), mais sur la Côte d'Azur. La fin de *La Porte* révèle une issue exactement contraire à celle que l'auteur résume (p. 261) sans vergogne.

Que l'essayiste donne son avis à propos des romans analysés, quoi de plus normal? On aimerait néanmoins que ces opinions soient quelque peu motivées. Sinon, pourquoi croirions-nous sur parole que Simenon ait atteint « une maîtrise parfaite » (p. 20) en écrivant ses romans populaires? Comment partager l'opinion selon laquelle les ternes *Mémoires d'un prostitué* sont « un récit haut en couleur » (p. 97)? Que les nouvelles des *Treize Mystères*, des *Treize Énigmes* et des *Treize Coupables* soient inintéressantes (p. 109) constitue assurément un jugement trop subjectif. On voudrait savoir pourquoi *M. Gallet, décédé* et *Novembre* ne sont pas réussis (pp. 121, 277), pourquoi *Les Clients d'Avrenos*, *Les Gens d'en face*, *Le Nègre*, *L'Horloger d'Everton*, *L'Escalier de fer*, *Le Grand Bob* ou *Il pleut, bergère...* sont des romans mineurs (pp. 154, 262, 323), en quoi *La Marie du Port* est un « roman comique » (p. 170). Quelles sont donc les raisons qui poussent l'auteur à voir dans Lina (*Le Bourgmestre de Furnes*) « une mégère provocante » (p. 173)? Pourquoi diable *Chemin sans issue* semble-t-il — étrange paradoxe — plus souriant que *Le Cheval-Blanc* (p. 175)? Pourquoi *Le Rapport du gendarme* est-il décrété « moins intéressant » (p. 202) que *La Veuve Couderc*? Pour quels motifs déclarer faible la

fin de *La Fenêtre des Rouet*, d'*Une Vie comme neuve* et de l'admirable *Petit Saint* (pp. 203, 240, 279)? Pourquoi écrire du délicieux *Homme au petit chien* qu'il s'agit d'« un récit mal orienté qui se perd dans des méandres » (p. 262) et fort « inférieur au *Temps d'Anaïs* » (p. 321)? Sans doute l'auteur devrait-il écrire un autre livre pour donner une réponse à ces questions, puisqu'il se contente ici d'asséner ses coups de cœur de manière tranchée et sans explication aucune. On aimerait encore savoir quel élément — pluie ou soleil — assure aux romans populaires une « ambiance liégeoise » (p. 109), tout comme on voudrait que les opinions de la critique sur Simenon ne soient pas déformées, comme c'est le cas pour Descaves p. 146 et Queneau p. 199.

Il faut bien ajouter que la version française ne gagne pas à être lue après la version américaine primitive. Tandis que celle-ci offre, *in fine*, vingt pages de notes référentielles et explicatives imprimées de manière très serrée, ce supplément se réduit, dans l'édition française, à ... cinq pages de notes référentielles tellement aérées qu'elles auraient pu tenir en deux pages. C'est d'autant plus dommageable qu'il arrive à Stanley Eskin, dans ses notes explicatives accessibles aux seuls lecteurs de l'édition en langue anglaise, de rectifier telles déclarations légendaires dues à Simenon, comme l'épisode de l'interview de Foch. D'autre part, les notes référentielles de l'édition française ne comportent aucun renvoi à la pagination des œuvres citées ... et cela vaut peut-être mieux : on constate en effet trop souvent que les citations de Simenon émaillant l'ouvrage — citations en anglais dans l'édition américaine — sont retraduites en français, de sorte qu'on ne lit pas toujours le véritable texte de Simenon. Ainsi, lorsque l'écrivain évoque une « bonne sœur énorme », nous lisons en anglais les termes « enormous nun » (p. 25) retraduits en français « énorme nonne » (p. 46) : imagine-t-on Simenon écrire cela? Autre exemple plus grave : on se souvient sans doute de la phrase qui rythme *Le Nègre* comme un leitmotiv, phrase que se répète obsessionnellement le triste héros pour affirmer son espoir et son désir d'une autre manière de vivre : « Un jour, je leur montrerai... » Traduite en anglais, cette affirmation devient : « One of these days I'll get them » (p. 197) avant d'être retraduite en français par ces mots : « Je vais les avoir un de ces jours » (p. 262). Inutile d'épiloguer. Quel sérieux! De qui se moque-t-on aux Presses de la Cité?

Georges SIMENON, *L'età del romanzo* (Rome : Lucarini, «Proposte», 26, 1990, XII + 106 pp., 21,5 × 14,5 cm).

Si nous mentionnons ce volume, ce n'est pas nécessairement pour inciter nos lecteurs à lire la version italienne de *L'Âge du roman*, bien que la traduction de Marie-José Hoyer, toute d'intelligence et de finesse, se révèle excellente. Il s'agit là, en effet, d'un recueil de textes théoriques épars de Simenon sur le roman que les éditions Complexe ont eu la bonne idée de présenter en un volume dans la collection «Le Regard littéraire» (Bruxelles, 1988).

Nous voudrions plutôt attirer l'attention sur la *Postfazione* (pp. 89-106) de l'ouvrage où la traductrice, encore elle, réussit une belle synthèse de ces textes et où elle en arrive, en peu de pages, à interroger avec sensibilité la spécificité du roman simenonien et sa problématique, montrant par là connaître l'œuvre et la critique de l'œuvre mieux que tels commentateurs confirmés.

Georges SIMENON (Bruxelles : Commissariat Général aux Relations Internationales de la communauté française de Belgique, 1990, 12 pp., 21 × 14,5 cm).

Une présentation belle et originale : telle est la qualité primordiale de cette petite brochure qui ne comprend pas moins de vingt-huit illustrations. On devine dès lors sans peine que la place laissée au texte ne permet guère qu'un survol de la vie et de l'œuvre de Simenon.

Heureusement, car ce survol contient une bonne vingtaine d'erreurs que nous répertorions en vrac. La mère de Simenon n'était plus vendeuse à la naissance de son fils (p. 1). À ce moment, la famille n'était pas installée dans le quartier liégeois d'Outremeuse (*ibid.*). Sur la première photo reproduite, Simenon ne figure pas à gauche (*ibid.*), mais à droite. On lit avec ébahissement que « Simenon a dû interrompre ses études pour des raisons de santé » (p. 2), thèse que personne n'avait encore osé formuler. Il est faux d'affirmer que Simenon est arrivé à Paris « sans le sou » (p. 3). Il est matériellement impossible que *Le Roman d'une dactylo*, roman de soixante-dix-neuf pages, ait été « écrit en une matinée à la terrasse d'un café » (*ibid.*), même si l'on connaît la rapidité d'écriture du romancier. Régine Renchon se voit nommée Chandron (*ibid.*). Simenon n'a pas écrit deux cent douze romans populaires (*ibid.*), mais cent quatre-vingt-dix au maximum. Rendons au journaliste « Roger » Merle (p. 4) son véritable prénom d'Eugène. Le contrat établi pour que Simenon écrive un roman dans une cage de verre prévoyait non pas cinq mille francs de rémunération (*ibid.*), mais plus de cent mille francs ; le même contrat précisait que le roman devait être rédigé en une semaine et non « durant trois jours et trois nuits » (*ibid.*). Simenon n'est jamais allé en Laponie à bord de l'« Ostrogoth » (p. 6). Des études récentes et sérieuses laissent penser que *Pietr-le-Letton* n'a sans doute pas été écrit à Delfzijl (*ibid.*) et rien n'autorise à croire que ce roman a été rédigé « en 4 jours » (*ibid.*). Les dix-huit premiers romans de Maigret n'ont pas été publiés « au rythme d'un par mois » (p. 8). Jean Tarride et Julien Duvivier voient leurs prénoms respectivement transformés en Abel et Jean (*ibid.*). Le romancier n'a pas repris le personnage de Maigret en 1938 (*ibid.*), mais dès 1936. *Le Bourgmestre de Furnes*, *Le Voyageur de la Toussaint* et *La Veuve Couderc* n'ont pas été publiés avant 1938 (*ibid.*), mais respectivement en 1939, 1941 et 1942 ; d'autre part, le deuxième de ces romans s'intitule bien *Le Voyageur de la Toussaint* et non *Les Voyageurs de la Toussaint* (*ibid.*). La p. 11 laisse entendre que Simenon n'a eu que deux enfants. *Maigret tend un piège* n'a pas été écrit aux États-Unis (*ibid.*). Echaudens devient Echaudens (dos de couverture, recto). À l'automne 1972, Simenon ne vivait pas dans un château (*ibid.*).

En aussi peu de pages fort aérées, le nombre d'erreurs constitue presque un record. Il est regrettable qu'une publication placée sous l'égide de la Communauté française de Belgique et probablement destinée par conséquent à connaître une certaine diffusion n'ait pas eu un rédacteur, fût-il anonyme, mieux renseigné.

Claude GAUTEUR, *Simenon au cinéma* (Bruxelles : Didier/Hatier, 1990, 128 pp., 24 × 27 cm).

Sous sa jolie et suggestive couverture imprégnée d'«atmosphère», cet album renferme des trésors sans doute destinés bien plus aux cinéphiles qu'aux amateurs des œuvres de Simenon, ces dernières ayant le plus souvent souffert de leur transposition cinématographique. Signataire de nombreux articles consacrés aux films inspirés par des fictions de Simenon, ce spécialiste qu'est Claude Gautéur pouvait seul réussir une aussi riche synthèse sur le sujet.

On peut considérer que l'ouvrage se divise en deux grandes parties. La première, constituée de douze chapitres (pp. 5-99), réunit un ensemble de textes peu connus — de Simenon ou d'autres auteurs — consacrés aux rapports parfois ambigus entre l'écrivain et le cinéma. Ces textes sont reliés entre eux par un commentaire souvent sobre et toujours intelligent de Claude Gautéur lui-même à qui rien n'échappe de la matière cinématographique simenonienne. C'est d'ailleurs un des principaux mérites de l'ouvrage de ressusciter des textes anciens enfouis au sein de revues spécialisées ou confidentielles. On se réjouira en outre de voir publiées six lettres appartenant à la correspondance inédite entre Simenon et Fellini. Au cinéaste italien est d'ailleurs réservé l'honneur d'ouvrir l'album par un texte de 1978 intitulé *Mon ami Simenon* où il dit sa reconnaissance envers le romancier. Au fil des pages, on découvrira comment Simenon, tenté par le cinéma, s'en est assez rapidement détourné; on découvrira ce qu'il pense de certains acteurs ou réalisateurs : Raimu, Gabin, Chaplin, entre autres.

La deuxième partie ne compte que deux chapitres. Le premier, *Simenon au cinéma* (pp. 60-117), caractérise la plupart des films inspirés par l'œuvre de Simenon. En fait, un commentaire bref, mais portant avec doigté la marque du connaisseur, accompagne ici une riche moisson iconographique (soixante et onze illustrations pour ce seul chapitre). De *La Nuit du carrefour* de Jean Renoir (1932) à *Monsieur Hire* de Patrice Leconte (1988), nous voyons ainsi se dérouler la fresque de quarante-neuf films — sur cinquante-cinq — auxquels l'œuvre a donné naissance. L'ultime chapitre de l'ouvrage est une *Filmographie* établissant avec maîtrise les données techniques des cinquante-cinq métrages; suivant l'heureux exemple donné par Maurice Piron, l'auteur a la bonne idée d'y distinguer les quatorze films de Maigret des quarante et un films de la destinée.

Peu d'erreurs dans cet ensemble, l'auteur paraissant connaître l'œuvre et la biographie aussi bien que le cinéma. Chose rare, il dénombre même cent deux enquêtes de Maigret (p. 7), chiffre presque exact si l'on tient compte des nouvelles — et l'auteur est bien excusable de ne pas connaître la cent troisième, *Menaces de mort*, répertoriée récemment par Claude Menguy. Relevons tout de même quelques approximations. Rien ne permet d'affirmer que *Pietr-le-Letton* a été rédigé en cinq jours (*ibid.*). *Les Nouvelles Enquêtes de Maigret* ne datent pas toutes de 1938 (p. 115) : certaines ont été écrites et ont paru dès 1936. Torrence n'a pas collaboré pendant quinze ans avec Maigret avant de fonder l'Agence O (p. 110). Cécile Pardon, héroïne de *Cécile est morte*, n'ayant pas de sœur, c'est sa tante qui est assassinée (p. 73). On voudrait savoir pourquoi *La Marie du Port* est un « Simenon mineur » tandis que *Trois Chambres à Manhattan* passe pour un « Simenon majeur » (p. 41).

Ce n'est pas en 1925 (p. 102), mais en 1928 que Simenon a accompli son tour de France par les voies navigables. Il est faux d'affirmer que l'écrivain a enregistré ses *Dictées* « presque quotidiennement » (p. 30).

Un album que voudra posséder tout cinéphile et qui réservera des surprises aux amateurs de Simenon les plus avertis.

Jean-Christophe CAMUS, *Les Années parisiennes. 1923–1931. Simenon avant Simenon* (Bruxelles : Didier/Hatier, « Grands Documents », 1990, 260 pp., 24 × 15,5 cm).

Poursuivant sur la lancée de son premier ouvrage consacré à l'activité de Simenon à la *Gazette de Liège*, Jean-Christophe Camus s'est naturellement attaché à caractériser la période suivante, littérairement primordiale, durant laquelle l'écrivain a effectué son apprentissage puisque ces neuf années l'ont vu évoluer des premiers contes galants aux premiers romans de Maigret. Il s'agit en outre d'une période peu connue de la vie de Simenon, période au cours de laquelle il a écrit un millier de contes ignorés et plus ou moins cent quatre-vingt-dix romans dits « populaires » peu analysés jusqu'à présent. L'ouvrage de Jean-Christophe Camus devrait donc éclairer le lecteur sur ces aspects méconnus de l'écrivain liégeois. Qu'en est-il ?

L'auteur réussit une excellente compilation biographique, une synthèse n'ignorant rien de ce que Simenon a écrit — ou dicté — concernant cette époque et de ce que d'autres en ont dit. Des enquêtes qui ne doivent rien à personne ont même permis à Jean-Christophe Camus de découvrir des éléments jusqu'à présent inconnus de l'existence de Simenon. D'autre part, il ne se laisse pas abuser autant que dans son premier ouvrage par certaines déclarations « exagérées » de Simenon : ainsi par exemple, au nom du simple bon sens, il se refuse à croire que *Le Roman d'une dactylo* ait pu être écrit en une matinée ou même en une journée (p. 50).

Pourtant, bien que la part biographique du livre nous ait séduit, l'auteur se contente encore trop souvent d'approximations ou se laisse entraîner à déclarer pour vrais des faits non vérifiés, voire hypothétiques ou tout à fait erronés. Ainsi, il n'est pas du tout certain que Simenon, nouveau Rastignac, se soit écrié : « Paris, à nous deux » (p. 11) après sa nuit d'amour avec Pilar ; même s'il ne s'agit ici que d'une image, rien ne prouve que telle fut alors l'attitude du jeune homme. Il n'est pas certain non plus que Simenon ait travaillé aux Halles (p. 16) pour améliorer son ordinaire lors de ses débuts parisiens. Faut-il rappeler qu'il gagnait alors sa vie au service de Binet-Valmer, non pas « près de l'avenue Beaucour » (p. 13), mais dans l'impassée même curieusement nommée de la sorte. Si l'écrivain s'est volontiers proclamé anarchiste sur le tard, on ne sait s'il abhorrait vraiment l'extrême droite à cette époque (p. 12). Si Jean-Christophe Camus évoque bien « le plus petit » des châteaux du marquis de Tracy, situé près de la Loire, il ne précise pas qu'il se trouve à ... Tracy même (p. 22). Le patronyme Tracy figure d'ailleurs dans d'autres romans populaires que *La Fiancée aux mains de glace* (p. 21). Si l'existence de l'auberge de la mère Tatin est hautement vraisemblable, il n'est pas prouvé qu'elle était proche de la Loire (p. 22) : les occurrences du patronyme Tatin dans les romans populaires ou autres nous pousseraient plutôt à la chercher du côté de Chevagnes et Paray-le-Frésil. Le journal que dirigeait le marquis de Tracy à Nevers n'était pas

Le Courrier du Centre (*ibid.*), mais *Paris-Centre*. L'essayiste confond la première habitation de Simenon à Porquerolles avec celle qu'il a occupée plus tard et qui était baptisée « Les Tamaris » (p. 72). Le pêcheur de l'île qui accompagnait volontiers Simenon au large ne s'appelait pas Yaco, mais Tado (*ibid.*). Il est possible que le romancier ait rédigé *Chair de beauté* à l'île d'Aix (p. 123), mais ce n'est là qu'une séduisante hypothèse. Si Nadia, l'héroïne de ce roman, a pu être partiellement inspirée par Joséphine Baker, nous nous refusons à voir en Georges Marret, son amoureux passionné, une transposition de Simenon lui-même (pp. 123–130). Il n'est pas sûr que Simenon ait connu la côte bretonne avant l'hiver 1930–1931 (p. 131). Que *L'Amant sans nom* ait été partiellement rédigé à Lyon (p. 138) ne constitue pas une certitude ; il s'agit là d'une hypothèse ingénieuse avancée par Claude Menguy auquel l'auteur aurait pu rendre la paternité de cette idée. Soutenir que *L'Homme à la cigarette* a été écrit au début de 1929 (p. 162) relève davantage de l'acte de foi que de l'évidence. Il est très peu probable que l'« Ostrogoth » ait mouillé « au moins quatre mois » (p. 170) à Delfzijl à partir de juillet 1929. Simenon a bien séjourné en Bretagne à la fin de 1930, mais la villa qu'il occupait au lieu-dit Les Sables Blancs, près de Concarneau, n'était pas appelée elle-même « Aux Sables Blancs » (p. 205). En 1931, le chauffeur de Simenon se nommait Yarko et n'était pas noir (p. 239), nonobstant son origine ... slave.

Nous rattacherons à ces imprécisions biographiques de curieuses anomalies consécutives à une méconnaissance de la géographie simenonienne. Que la parisienne rue La Boétie se transforme en rue de la Boétie (p. 9), cela peut résulter d'une de ces regrettables coquilles dont l'ouvrage n'est pas avare, mais peut-on admettre que l'île d'Aix soit située en Normandie (p. 123) ? On est tout aussi surpris de voir Dizy proche de Vitry-le-François alors que cette localité est à deux pas d'Épernay (p. 137). Le canal de la Marne à la Saône franchit bien le plateau de Langres grâce à un tunnel, mais celui-ci ne se situe pas à l'altitude de six cents mètres et est loin d'atteindre la longueur de neuf kilomètres que lui attribue l'auteur (p. 138). Il est en outre curieux de voir l'« Ostrogoth » remonter la Meuse (p. 170) pour aller de Liège vers les Pays-Bas.

Au sein de cet ouvrage avant tout biographique, on sera reconnaissant à Jean-Christophe Camus de ne pas éluder la question de la production littéraire et paralittéraire de l'époque. Contes sérieux et contes galants reçoivent des caractérisations fondées ; romans légers, fictions sentimentales et récits d'aventures ne sont pas négligés, bien au contraire, puisque l'auteur en mentionne une cinquantaine, souvent simplement cités, parfois analysés brièvement et même longuement lorsqu'il y entrevoit une source biographique ou lorsqu'il est question d'y déceler des traces policières. On regrettera pourtant que l'analyse abandonne trop souvent l'écriture et la forme au profit du contenu et de l'anecdote.

Sur ce plan, l'essai n'est pas non plus exempt d'erreurs, loin s'en faut, au point qu'il nous est arrivé de nous demander si l'auteur avait vraiment lu les œuvres dont il parle ou si, au mieux, il ne les avait pas parcourues trop rapidement. Certes, « les contes galants de Sim seront édités en recueils » (p. 42), mais pas tous, loin de là. *Aux Vingt-Huit Négresses*, *Une Petite très sensuelle*, *Orgies bourgeoises* et *L'Amour à Montparnasse* ne sont justement pas des recueils de contes (p. 43), mais des romans. Simenon n'a jamais signé M. Lecoq des enquêtes parues dans *Détective* (p. 147) ;

l'article intitulé *Les Tragédies du jeûne* (p. 111) n'est donc pas de lui, mais d'un autre auteur signant M. Lecoq : la simple lecture de ces textes permet de se rendre compte qu'ils sont dus à une plume différente. Malgré ce que nous savons de l'histoire des mentalités, il est effarant de lire que des romans sentimentaux aussi anodins que *Lili-Tristesse*, *Les Amants du malheur*, *Les Étapes du mensonge* ou *Le Semeur de larmes* aient pu provoquer chez certaines lectrices « de lubriques cauchemars » (p. 77), même si, comme nous l'espérons, l'expression ne doit pas être prise au pied de la lettre. Simenon a écrit *La Femme qui tue avant Une Femme a tué* (p. 67). De même, rien ne prouve que *Train de nuit* ait été écrit après *Le Bonheur de Lili* (*ibid.*). Le sympathique et valeureux héros surnommé *Nez d'Argent* n'a rien d'un traître et il ne succombe pas « aux décharges des poissons torpilles » (p. 76) ; il ne meurt d'ailleurs pas au cours du roman et ceci permet de mettre le doigt sur un procédé facile, certes, mais trop souvent employé et peu admissible : reprenant une déclaration — dans ce cas-ci, de Simenon —, l'auteur l'adopte aussitôt, quitte à écrire une énormité paraissant vraisemblable ; les deux premiers paragraphes du septième chapitre (pp. 75–76) constituent ainsi un parfait exemple flagrant de plagiat déguisé consistant très scolairement à « réécrire » à la troisième personne un texte rédigé à la première personne (*L'Aventure*, in *Œuvres complètes*, Lausanne, Rencontre, t. 8, pp. 20–22). Avant d'« apparaître » dans *L'Amant sans nom* (p. 138), Yves Jarry avait déjà été utilisé dans *Chair de beauté* et *La Femme qui tue*. *La Femme en deuil* n'est pas le seul roman ayant l'île d'Aix pour cadre (p. 130). Bob Cumming n'a rien d'un personnage récurrent (p. 158) ; de plus, s'il existe bien un Bob Cumming dans *Le Roi du Pacifique*, il n'est pas ce roi qui donne son titre au roman (*ibid.*) ; quant au Bob Cummins — dit une fois Cumming — des *Pirates du Texas*, il se nomme en fait Gérard Tomson et n'est pas bootlegger (*ibid.*), même s'il est l'homme de paille d'un bootlegger ; rien ne permet en outre d'affirmer que Simenon ait écrit *Les Pirates du Texas* avant *Le Roi du Pacifique* (*ibid.*). Assurer que *Le Chinois de San Francisco* est « de la même veine » que *Les Bandits de Chicago* (p. 159) est assez étonnant, car la tonalité et l'atmosphère ne sont pas semblables dans les deux romans. Le couple de policiers constitué par Boucheron et Caillol — dit Caillot par l'auteur — n'est pas le premier de l'œuvre (p. 162) : il avait été précédé par Aubier et Desternes dans *En robe de mariée*. On ne peut soutenir raisonnablement que Torrence mène l'enquête dans *Train de nuit* (p. 199). Dans *Fièvre*, Torrence ne pêche pas dans la Seine (p. 201), mais dans la Marne ; ce n'est pas son habitation, mais celle des Violet, qui est appelée « Maison du bord de l'eau » (*ibid.*) ; elle ne se trouve d'ailleurs pas à Joinville-le-Pont (*ibid.*), mais à Morsang ; dans le même roman, Lucas n'est pas commissaire (p. 202), mais inspecteur. Affirmer, sans l'établir, que « derrière le sobriquet de Sancette se cache [...] Joseph Boulines » (p. 227) montre que l'essayiste a fort mal assimilé les études d'André Jarnac et de Claude Menguy sur la question : Boulines n'apparaît en effet que dans *L. 53*, ce qui n'est jamais dit par l'auteur. Quant à Sancette, « plus connu sous sa (*sic*) matricule de "L. 53" » (*ibid.*), il n'est l'agent L. 53 que dans *Matricule 12* et il ne recourt jamais « au sobriquet "G 7" » (p. 228) : une fois de plus, l'auteur reproduit mal, sur ces points, les conjectures de Claude Menguy. On ajoutera qu'inversement, G 7 ne sera jamais appelé Sancette, que ce soit dans *La Folle d'Itteville* (pp. 175, 223) ou dans *Les Treize Énigmes* (p. 225), de sorte que la clarté du seizième chapitre, consacré à l'inspecteur le plus fréquemment mis en scène dans

les romans populaires, s'apparente à celle d'une nuit sans lune, le véritable lecteur de ces romans n'y découvrant qu'un tissu de contrevérités et celui des chercheurs mentionnés ci-dessus s'apercevant avec stupeur qu'ils ont été lus superficiellement tout en étant pillés sans vergogne; en effet, les assimilations de Sancette à Boulines, à Boucheron, à G 7 ou à L. 53 sont dues à André Jarnac et à Claude Menguy qui, eux, avaient la décence de livrer au lecteur les raisons qui les poussaient à envisager ces assimilations hypothétiques tenues pour acquises par Jean-Christophe Camus, séduit sans doute par une clarté qui n'est guère son fait. Nous devons en outre à la vérité d'écrire que les douzième, treizième et quatorzième chapitres, consacrés à la préhistoire du roman policier simenonien et à la lente gestation de Maigret dans les romans populaires, s'ils contiennent des vues parfois originales, s'alimentent trop souvent, eux aussi, aux réflexions d'André Jarnac et de Claude Menguy, auxquels nous adjoindrons les noms de Maurice Dubourg — ce grand et regretté découvreur —, de Pierre Deligny et de Michel Lemoine. Lisant ces chapitres, nous sommes navré de constater que «les vrais débuts du commissaire Maigret», évoqués de manière lumineuse dans le n° 1 de *Traces* par Claude Menguy et Pierre Deligny, sont présentés ici d'une façon confuse rejoignant l'obscurité signalée plus haut. Si au moins l'auteur citait ses sources! Mais non! Le texte n'est assorti d'aucune note, les chercheurs cités ci-dessus n'étant rassemblés que dans une bibliographie générale figurant en fin de volume (pp. 247-248) et ne laissant nullement apparaître les inspirations ponctuelles de l'ouvrage. C'est dommage : un essai de cette envergure, aussi documenté et inspiré de tant de sources, se devrait, à chaque page, de comporter des notes référentielles, sous peine de sembler peu sérieux aux yeux du lecteur connaissant ce qui s'écrit sur Simenon.

L'auteur a la bonne idée de mettre en rapport les données biographiques et l'œuvre des neuf années envisagées avec l'œuvre ultérieure signée Simenon. Malgré l'utilité et l'opportunité de cette initiative aux résultats parfois excellents, nous devons à nouveau nous inscrire en faux contre telles assertions concernant cet autre versant de la production simenonienne ou déplorer à ce niveau certaines lacunes. Au point de vue spatial, l'île de Porquerolles a inspiré d'autres romans que *Le Cercle des Mabé* (p. 72); après *L'Homme à la cigarette* et *Train de nuit*, Fécamp sera utilisé ailleurs que dans *Pietr-le-Letton* et *Les Rescapés du «Télémaque»* (p. 168); le canal du Berry inspirera d'autres œuvres que *La Veuve Couderc* (p. 142). Maintes erreurs ne se limitent pas aux lieux. Le juge Froget n'a rien à voir avec le juge Coméliau (pp. 147-149). *Le Charretier de la «Providence»* n'a pas connu d'adaptation au cinéma (p. 88). Le coupable de *L'Affaire Saint-Fiacre* n'est pas Jean Métayer, mais Émile Gautier (p. 23). L'immeuble où enquête Maigret dans *L'Ombre chinoise* n'est pas celui du n° 21 de la place des Vosges (pp. 240-241), mais celui du n° 61. Le Commodore du *Relais-d'Alsace* n'est aucunement celui de *La Fiancée du diable* (p. 195). L'essayiste se trompe en estimant qu'en 1931, la critique simenonienne a esquivé «l'analyse de fond» (p. 233). Après leur abandon de 1934, nous retrouvons les enquêtes de Maigret dès 1936 et non en 1942 (p. 242). *Quand j'étais vieux* ne fait pas partie des *Dictées* (p. 224). Dans *Le Déménagement*, Louise Gatin s'appelle en fait Louise Lomel, née Birard, Gatin étant le nom de son premier mari (p. 16).

Ce deuxième ouvrage consacré à Simenon par Jean-Christophe Camus nous paraît beaucoup mieux écrit que le premier : sans doute n'a-t-il pas dû être rédigé

dans la même précipitation. Attirons néanmoins l'attention de l'auteur sur le fait qu'un escalier singulier dispense de son pluriel (p. 56) et rappelons-lui que les disciples d'Esculape ne se réclament pas nécessairement d'Épicure (p. 79). Coquilles, certes, que Vitrieu pour Virieu (p. 13) et Cagliari pour Caligari (p. 58), mais les fautes affectant des noms propres restent irritantes.

Ces listes d'erreurs et d'approximations ne doivent pas automatiquement faire penser que nous avons peu goûté l'ouvrage de Jean-Christophe Camus, bien au contraire. Que ces rectifications et ces mouvements d'humeur n'abusent point nos lecteurs : le livre a au moins le mérite d'être le premier qui aborde de manière aussi complète la période envisagée. Par nos remarques parfois négatives et notre sévérité, nous avons entendu mettre en garde le jeune et sympathique auteur passionné contre quelques défauts (absence de vérifications, reprise pure et simple de thèses formulées par d'autres) caractérisant trop souvent ses écrits. Effet d'un enthousiasme juvénile plutôt que d'une négligence délibérée ? Nous le pensons.

Jules BEDNER, *Simenon et le jeu des deux histoires. Essai sur les romans policiers* (Amsterdam : Institut de Romanistique, 1990, 131 pp., 22 × 15 cm).

Un régal ! Depuis l'essai d'Alain Bertrand, il ne nous avait plus été donné de lire une analyse aussi substantielle de l'œuvre de Simenon, fût-elle limitée aux récits policiers. C'est en effet aux romans de Maigret que s'attache Jules Bedner, comme l'indique la deuxième partie du titre, la première se référant implicitement aux théories de Todorov sur les deux histoires que comporte tout récit policier : celle de l'enquête et celle qui fait l'objet de l'enquête.

L'auteur, dont on connaissait les articles intéressants publiés dans *Cistre*, *Traces* et les *Cahiers Simenon*, cherche tout d'abord à déceler l'originalité de Simenon en tant que romancier policier. Pourquoi, dès les premiers romans de Maigret, l'écrivain apparaît-il comme un novateur « dans le contexte de l'entre-deux-guerres » (p. 3) ? Après avoir esquissé sur ce point une brillante synthèse du roman policier antérieur à Simenon, l'essayiste amstellodamois montre que le romancier s'est tenu, dès ses débuts, en dehors des recettes et des modes dues à ses devanciers, restant, dans ce domaine, tout à fait isolé.

Abordant ensuite « le jeu des deux histoires » (titre du deuxième chapitre), Jules Bedner étudie d'emblée un autre jeu, celui de la focalisation ; il constate que « le récit à focalisation interne » (p. 21) est le plus couramment utilisé, mais non constamment, l'auteur décelant, de *La Danseuse du Gai-Moulin* à *Maigret et le corps sans tête*, des exceptions à ce code privilégié. Il en profite pour faire remarquer que les romans policiers de Simenon, tout en se montrant originaux par rapport à la production de l'époque, restent construits selon des normes très strictes, même si celles-ci sont finalement transcendées.

Autres considérations que celles consacrées à une explication en profondeur de Maigret, « un héros entre mythe et mimésis » (titre du troisième chapitre). La psychocritique relayant efficacement la narratologie, l'auteur apparente le genre policier aux mythes de la transgression, ce qui n'étonnera nullement les lecteurs qui ont suivi l'aventure policière d'Œdipe à Holmes. Teintée à la fois de manichéisme et de masochisme, cette quête où l'identification — à l'enquêteur ou au criminel, selon le jeu

subtil des deux histoires — passe toujours par le souvenir, sinon par la régression et la réminiscence enfantine, trouve chez Simenon le plus bel exemple de « clairvoyance hallucinée » (p. 53) dans le personnage de Maigret. Suivent des pages — rejoignant des considérations déjà émises par Alain Bertrand — où *Les Mémoires de Maigret* sont analysés thématiquement en fonction de cette humanisation mythique, puis où Maigret est confronté aux autres. C'est là que se révèle la partie la plus brillante de l'ouvrage, celle qui étudie Maigret et ses doubles : de *Pietr-le-Letton* à *Maigret et le voleur paresseux* en passant par *Liberty-Bar*, l'essayiste poursuit cette tentative de Maigret se traduisant par le phénomène spécifique de l'identification bien connu de la critique simenonienne. C'est l'occasion pour l'auteur de reconnaître sa dette envers Jean Fabre qui avait émis de telles théories à propos de *Maigret aux Assises* et de *Maigret et le client du samedi* : une telle honnêteté intellectuelle n'est pas toujours le fait de toutes les études récentes.

Se tournant par-delà le mythe et la sociocritique vers le domaine de la première histoire, Jules Bedner rejoint les théories de Mauron tout en s'en éloignant quelque peu : renonçant en effet à découvrir le « mythe personnel » de Simenon, il préfère éclairer « les liens entre les fantasmes relevés dans les textes et le mythe collectif tel qu'il est véhiculé par le genre policier » (p. 4). Ceci nous vaut un dernier chapitre intitulé « Le domaine de la première histoire » où sont magistralement analysées les parts féminine et masculine de l'œuvre.

Tout en se tenant près des textes de Simenon et sans s'égarer dans des extrapolations hasardeuses, Jules Bedner réussit à se montrer original, mais sait reconnaître ce qu'il doit à ses devanciers, en Hollandais ne volant pas. Remercie soit-il!

L'ouvrage n'est cependant pas sans tache. Regrettons tout d'abord que l'auteur ne soit pas plus informé de la production populaire; il est dommage que sa connaissance de ce domaine se fonde sur un seul article de Maurice Dubourg (p. 123), article louable, certes, mais complété depuis par les travaux d'André Jarnac, de Claude Menguy, de Pierre Deligny et de Michel Lemoine. La consultation de ces chercheurs aurait empêché Jules Bedner d'écrire sans honte que Simenon a débuté « dans le genre policier en publiant *Pietr-le-Letton* » (p. 73) et l'aurait incité à voir dans *La Maison de l'inquiétude*, où éclate « le motif de la ressemblance complète » (*ibid.*) entre jumeaux, une préfiguration de ce roman. Ajoutons quelques remarques à ce constat. Après l'abandon provisoire de Maigret en 1934, Simenon n'a pas attendu 1938 pour reprendre « la formule policière » (p. 15) à laquelle il est en fait revenu dès 1936. Il est faux d'affirmer que tous les « romans "durs" ont été d'abord écrits au crayon » (p. 19). On regrettera que la magistrale étude des doubles de Maigret ne mentionne ni Radek (*La Tête d'un homme*) ni Gouin (*Maigret se trompe*). Dans *La Patience de Maigret*, Palmari se prénomme Manuel et non Marcel (p. 113). Quant à l'héroïne de *Maigret et Monsieur Charles*, elle n'est jamais appelée Madame Charles (p. 111). Profitons de cette liste de menues erreurs pour rendre au nom de Gilles Henry son y final (p. 124) et demandons-nous pourquoi Jules Bedner a la curieuse idée de se référer à ce critique pour trouver une « liste de personnages » (p. 63) que notre *Index des personnages de Georges Simenon* a rendue caduque. Signalons enfin qu'*Une Confiance de Maigret* devient *Une Confession de Maigret*, que *L'Affaire Saint-Fiacre* se transforme en *Mystère Saint-Fiacre* et que *La Confession d'un enfant*

de chœur est citée abusivement pour *Le Témoignage de l'enfant de chœur* (pp. 13, 32, 109) : adaptations françaises, sans doute, de traductions de titres néerlandais ; l'auteur aurait tout de même pu se renseigner... D'autant plus que cet ouvrage imprimé aux Pays-Bas comporte peu de coquilles si on le compare à d'autres livres édités en pays francophones et que la langue de l'auteur, élégante et sobre, s'avère on ne peut plus claire, une phrase seulement prêtant syntaxiquement à confusion (p. 113 : « il sera tué lui-même par sa femme et son amant avant de passer à l'action »).

Louons Jules Bedner de manier aussi bien la langue de Simenon. Louons-le pour ce bel essai. Certains commentateurs s'accordent à penser que les meilleurs ouvrages de Simenon sont ceux qui ont les Pays-Bas ou la Belgique néerlandophone pour cadre spatial — fût-ce partiellement — (*Un Crime en Hollande, La Maison du canal, L'Homme qui regardait passer les trains, L'Assassin, Le Bourgmestre de Furnes*, sans compter le populaire *Château des Sables Rouges*, fiction dans laquelle Simenon voyait le meilleur de ses romans publiés sous pseudonymes). Après Hendrik Veldman, qui nous avait déjà donné un livre sur Simenon sortant des sentiers battus, et A.J. van Zuilen, auteur d'une excellente introduction au monde du romancier, Jules Bedner apporte la preuve que la critique néerlandaise s'inscrit elle aussi parmi la fine fleur des recherches simenoniennes.

Cabiers Simenon, n° 4 : *Du petit reporter au grand romancier* (Bruxelles : Les Amis de Georges Simenon, 1990, 139 pp., 22 × 15 cm).

Nous croyons savoir que le quatrième numéro des *Cabiers Simenon*, émanation de la sympathique et dynamique association des Amis de Georges Simenon, devait s'intituler primitivement *Du petit journaliste au grand romancier*. Diverses défections relatives à la deuxième partie de ce titre en ont modifié la teneur. C'est dommage : l'analyse des «grands» reportages simenoniens des années trente et quarante reste à entreprendre si l'on veut bien considérer que les introductions de Francis Lacassin aux trois volumes dans lesquels est rassemblée la presque totalité de ces reportages demeurent fort fragmentaires et que les études d'un Pol P. Gossiaux («L'Afrique nue de Simenon», in *Traces*, n° 1) ou d'un Paul Mercier («Maigret à travers le miroir», in *Traces*, n° 2) constituent une approche excellente, certes, mais très limitée d'un vaste sujet. Jamais encore, en effet, n'a été tentée l'étude des sources qui consisterait à rechercher les points communs entre reportages et romans.

Comme tel, ce n° 4 reste néanmoins intéressant. Nous mettrons hors pair la *Bibliographie des articles et reportages de Georges Simenon* (pp. 99–135), modèle du genre dû à la plume exhaustive d'un Claude Menguy au mieux de sa forme. Nous applaudirons à la contribution de Marc Welsch, *Un curieux milicien sans matricule* (pp. 9–20), qui montre comment Simenon a continué à alimenter la *Gazette de Liège* de ses articles malgré sa «qualité» de milicien en 1921–1922 et qui précise dans quelle (faible) mesure cette «qualité» a influencé ses lignes ; faisons simplement remarquer à l'auteur qu'à cette époque, Simenon n'a peut-être pas devancé l'appel à cause de la maladie de son père (p. 11), mais poussé par son désir de gagner Paris au plus vite. Nous louerons l'article intitulé *Déetective Story* (pp. 65–72) où Jean-Baptiste Baronian envisage les rapports que Simenon a entretenus avec le magazine *Déetective*. Nous sourirons en lisant l'articulet de Stéphane Steeman, G.H.

et G.S. (pp. 73-77), essentiellement occupé par une lettre où Simenon se déclare imperméable à la bande dessinée tout en reconnaissant (par courtoisie ?) le « très grand talent » (pp. 74-77) d'Hergé. Nous ne lirons pas sans intérêt l'article intitulé *Quand Sim, le reporter-loustic, côtoyait les commissaires* (pp. 21-27), où Jean-Christophe Camus rappelle que le jeune journaliste de la *Gazette de Liège* a dès cette époque fréquenté professionnellement la police. On comprendra aisément que nous nous abstenions de commencer le substantiel article de Michel Lemoine, *Images de journalistes dans l'œuvre romanesque de Simenon* (pp. 29-63), qui tente de cerner la place occupée par la profession dans la fiction. Nous féliciterons enfin les responsables de ce *Cahier* pour la bonne idée d'avoir reproduit trois interviews données par Simenon au début des années trente (pp. 79-98) : on y décèle, selon les points de vue, les exagérations de Simenon ou la fantaisie dont ont fait preuve les journalistes qui l'interrogeaient.

Regrettons que de tels documents ne figurent pas davantage au sein des *Cahiers* dont le n° 4 nous paraît en deçà du n° 3. Nous pensons qu'une des missions des *Cahiers Simenon* devrait être de publier ce genre de textes gisant au plus profond de l'oubli dans les journaux et revues d'autrefois. Sans doute les animateurs des *Cahiers* le pensent-ils aussi : déplorons donc que leur bonne volonté ne puisse toujours aboutir aux résultats escomptés.

Francis LACASSIN, *Conversations avec Simenon* (Genève : La Sirène/Alpen, 1990, 176 pp., 28 × 23 cm).

Un texte intéressant, une illustration abondante et de bon aloi constituent les atouts majeurs de ce bel album, petit chef-d'œuvre de présentation. Francis Lacassin, dont on connaît l'intérêt pour Simenon et les travaux — surtout d'édition — qu'il lui a consacrés, livre ici, en dix chapitres, des extraits d'entretiens avec le romancier : l'essentiel, peut-on croire, d'une fréquentation qui a commencé en 1969. L'auteur adoptant résolument la forme dialoguée pour rendre compte de ces conversations, le lecteur y entend surtout, maîtrise oblige, la voix de Simenon, mais Francis Lacassin n'est jamais absent : il introduit les entretiens, les commente d'un ton chaleureux n'excluant ni l'objectivité ni la fascination pour l'homme et l'œuvre ; il complète l'information avec érudition, comme dans le chapitre consacré aux rapports entre Simenon et Eugène Merle ; il s'attache à suggérer l'esprit qui a présidé aux conversations à bâtons rompus où le romancier se confie parfois un peu plus qu'ailleurs. Un peu seulement, en effet : le lecteur ne doit pas se laisser abuser par la déclaration de l'auteur selon laquelle il s'est toujours efforcé d'aborder avec Simenon « des sujets auxquels ses autres interlocuteurs ne pensaient pas » (p. 64). Cette louable intention figurant au début du cinquième chapitre précède des « confidences » de Simenon sur « le mystère de la création » (*ibid.*) où l'écrivain répète ce qu'il a dit cent fois concernant sa manière d'écrire. Il est vrai, certes, que Simenon a réservé à son interlocuteur des réponses parfois inédites (touchant Merle pp. 58-60, London p. 92, Stevenson pp. 92-93, Farrère p. 97 ou son faible pour *Le Château des Sables Rouges* parmi ses romans populaires p. 120). En dehors de cela, nul élément dans cet ouvrage que nous ne trouvions dans d'autres déclarations de Simenon ou dans ses textes à caractère autobiographique.

On regrette qu'en simenonien réputé averti, Francis Lacassin ne rectifie pas les sempiternelles affirmations de Simenon concernant son cousin évêque (p. 25) ou son frère qui aurait été « pendant trente ans chef du port de Matadi » (p. 42). Plein d'assurance, l'auteur écrit que Simenon est arrivé à Paris le 14 décembre 1922 (p. 51), alors qu'en fait, personne n'est certain de cette date. La chronologie ne constitue d'ailleurs pas le terrain sur lequel l'essayiste se meut avec le plus d'aisance : il est impossible que la caricature de Soupault date de 1927 (p. 51); Simenon a découvert La Rochelle avant 1928 (p. 108) et n'est certes pas arrivé dans cette ville à bord du « Ginette » (*ibid.*); les quatre romans populaires où apparaît Maigret n'ont pas été « rédigés à la fin de l'année 1928 » (p. 76), mais plus vraisemblablement et au plus tôt à partir de l'automne 1929. Curieusement, l'auteur cite un roman de Simenon qui n'existe pas et qui serait intitulé *La Générale* (p. 72); c'est en fait dans *Betty* que se rencontre le patronyme Gouvieux. La présentation exemplaire de l'ouvrage implique qu'il contient peu de coquilles; raison de plus pour qu'*Un Homme comme un autre* ne soit pas devenu *Un Homme comme les autres* (p. 51).

Parmi les annexes figure une chronologie de sept pages non exempte d'erreurs. Sans vouloir en dresser une liste exhaustive, remarquons que le journal du marquis de Tracy n'était pas *L'Écho du Centre*, mais *Paris-Centre* et que son siège n'était pas situé à Moulins (p. 152), mais à Nevers; ce n'est pas au printemps 1929 que s'est effectué le voyage en Norvège et en Laponie (p. 153); on passe sous silence les importants séjours à la Cour-Dieu et à Neuilly, mais on mentionne celui, anodin, de l'hôtel Aiglou (*ibid.*); la rédaction des *Nouvelles Enquêtes de Maigret* est datée sans nuance de 1938 (p. 154); on assure que la conférence sur *L'Aventure* a eu lieu la même année alors qu'elle a été donnée dès 1935 (*ibid.*); Vouvant est dit Vervent (*ibid.*): fâcheuse confusion avec Mervent.

Une importante bibliographie (pp. 158-171) rectifie le tir concernant les dates hypothétiques de composition des quatre romans populaires où apparaît Maigret, mais la date proposée pour les trois derniers, à savoir l'automne 1930 (p. 159), est cette fois trop tardive; la conférence sur *L'Aventure*, assure-t-on ici, a été prononcée en 1937 (p. 168); *Les Nouvelles Enquêtes de Maigret* y sont à nouveau datées de 1938 (p. 160).

Un *Index des noms* et un *Index des titres* occupent les pp. 172-173. On y retrouve mentionnée la curieuse *Générale* (p. 173).

Des textes rares sont aussi proposés en annexe : *Le Compotier tiède*, *La Petite Idole*, *Le Merle rose chez Joséphine Baker* et *Bals musettes*, écrits de Simenon datant des obscures années vingt; le contrat de la cage de verre; l'article de Paul Reboux de 1925, le premier que la presse parisienne ait consacré à Simenon; un autre écrit peu connu de Simenon, *Le Commissaire Maigret à la retraite*, paru en 1937 dans *Confessions*. Répétons que l'ouvrage vaut surtout par sa riche illustration; il ne comporte pas moins de cent quatre-vingt-deux documents iconographiques dont la plupart ont pour origine le Fonds Simenon de l'Université de Liège, mais dont plusieurs proviennent de collections privées. Ceci fait du livre, à égalité sans doute avec *l'Album de famille*, le plus bel ouvrage illustré existant à ce jour sur Simenon.

Claudine GOTHOT-MERSCH, « Simenon et le souvenir » (*Bulletin de l'Académie royale de langue et de littérature françaises*, Bruxelles : Palais des Académies, 1990, t. LXVIII, n° 1-2, pp. 53-65).

Nous nous en voudrions de passer sous silence cette belle communication prononcée à la séance mensuelle de l'Académie du 10 février 1990. Hâtons-nous de préciser qu'il s'agit d'une étude strictement littéraire qui n'aborde aucunement la question des sources autobiographiques : le souvenir analysé est donc celui qui s'impose aux protagonistes de la fiction. À ce titre, l'approche de Claudine Gothot-Mersch cerne au plus près la manière dont Simenon intègre le passé au présent des personnages, tout en ne négligeant nullement la raison d'être de ce va-et-vient constant entre le présent et le passé dont on connaît l'importance dans l'économie du roman simenonien. L'étude envisage en outre l'évolution du procédé au cours des quarante années durant lesquelles s'est étalée la production romanesque de Simenon et elle s'attache aux types d'écriture entraînés par le récit du passé. L'article dépasse donc le stade de la description des techniques temporelles propres aux retours en arrière pour aborder le domaine de la composition. On se doute qu'une telle matière devait amener une interrogation de type psychanalytique : c'est à quoi sont consacrées les pp. 61-64, sobres et mesurées, loin des excès auxquels ce type de recherche aurait pu conduire. Un excellent article où nous retrouvons la précision minutieuse et l'attention scrupuleuse au texte — ou aux documents — dont sont empreints les précédents articles de l'auteur concernant Simenon.

Composition : C.I.P.L., Étienne RIGA, T_EX

Achévé d'imprimer le 25 janvier 1993
pour le compte du Centre d'Études Georges Simenon
sur la presse offset d'Étienne RIGA, imprimeur-éditeur,
à La Salle, B-4120 ROTHEUX-RIMIÈRE
Téléphone/télécopie : + 32 41 7158 10

ISSN 0778-0702

D/1992/0480/26

