

# TRACCES



N° 5, 1993

Travaux du Centre d'Etudes Georges Simenon

Université de Liège



# TRACES

5

**Simenon et la biographie**

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

En couverture :

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

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



# TRACES

5

## **Simenon et la biographie**

Actes du 3<sup>e</sup> colloque international  
qui s'est tenu à Liège les 22, 23 et 24 octobre 1992

Université de Liège  
Centre d'Études Georges Simenon  
1993

### **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  
Joseph DENOZ

### **Comité de rédaction de *TRACES***

Danielle BAJOMÉE  
Paul DELBOUILLE  
Jacques DUBOIS  
Christine SWINGS  
Secrétaire de rédaction : Michel LEMOINE

### ***TRACES***

Un numéro par an, le numéro 600 francs belges.

Diffusion, renseignements, suggestions, envois de manuscrits :

Christine SWINGS  
Fonds Simenon,  
Château de Colonster,  
Allée des Érables,  
B-4000 LIÈGE

Téléphone : + 32 41 56 30 22  
66 52 71

Télécopie : + 32 41 88 15 55

## Table des matières

Daniel MADELÉNAT, <i>La biographie aujourd'hui</i>	9
Michel LEMOINE, <i>Romans de jeunesse et biographie</i>	19
Marie-Paule BOUTRY, <i>L'œuvre romanesque de Georges Simenon : une auto- biographie en éclats</i>	41
Patrick MARNHAM, <i>La « question » du second meilleur lit de Shakespeare</i>	65
René ANDRIANNE, <i>Georges, Denyse et Manhattan</i>	71
Paul MERCIER, <i>La correspondance entre le comte de Keyserling et Georges Simenon 1936-1939</i>	89
André VANONCINI, <i>Création et reconstruction du texte de Simenon. À propos de Simenon et l'Affaire Maigret</i>	107
Pierre ASSOULINE, <i>Simenon et la biographie</i>	117
Pierre LEFÈVRE, <i>Sur la prévalence des médecins dans l'œuvre de Georges Simenon</i>	121
Pierre DELIGNY, <i>Les affres et les joies d'un chronobiographe</i>	127
Alain VIALA, <i>Rue Racine</i>	157
Alain BUISINE, <i>Être biographe après Barthes</i>	173





Liège, 1906



Daniel MADELÉNAT

## La biographie aujourd'hui

**L**A BIOGRAPHIE est un genre en pleine santé, florissant et rebondi — il n'est que de voir les étals et les présentoirs des libraires — mais, aux yeux d'une bonne part de l'intelligentsia, c'est la bonne santé d'une espèce de virus dont les nuisances (la *virulence*) sont dénoncées depuis longtemps, en France du moins où un ostracisme terroriste et une rhétorique de l'exclusion proscrivirent le récit biographique, ses charmes faciles, son monde d'évasion de mauvaise réputation. Les mépris de Proust, les sarcasmes de Roland Barthes ne le cèdent en rien aux dédains d'un Paul Valéry pour qui « la contemplation de l'homme et des hommes donne des produits impurs » :

« Mon point de vue évite « l'homme » spontanément. Cette unité de composition, l'homme, ne doit pas être employée toutes les fois que l'on peut s'en passer. Je vois très clairement un livre d'histoire — d'histoire humaine, sans un seul personnage, c'est-à-dire sans éléments figurés empiriques »<sup>1</sup>.

Et Simenon lui-même, autobiographe polymorphe et passionné, condamne la présomption de toute connaissance biographique : « Parler des gens sans les connaître à fond, sans connaître toutes leurs motivations, n'est-ce pas un peu leur voler quelque chose d'eux-mêmes ? »<sup>2</sup>

De cet objet vilipendé (et pourtant favori d'un lecteur rebelle aux charmes hermétiques des textes enroulés sur eux-mêmes), on interrogera ici l'apparente évidence, avec une certaine *ironie* (au sens étymologique du terme) envers la simplicité d'une définition naïve (récit écrit, référentiel, centré sur un ou plusieurs personnages historiques différents de l'auteur) : on jettera quelques grains de sel critique sur la chair de la vie. On esquissera d'abord un panorama cavalier de la production, avec sa quantité, ses diversités, sa progression. On explorera ensuite les territoires qu'occupe

---

<sup>1</sup> P. VALÉRY, *Cabiers*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1973, pp. 41 et 42.

<sup>2</sup> G. SIMENON, *Un Homme comme un autre*, Paris, Presses de la Cité, 1975, p. 131.

la biographie et les problèmes d'identité qu'elle affronte, avec un regard plus épistémologique. On envisagera enfin les fonctions du genre comme élément d'une société et d'une culture, en une étude «écologique» qui cherchera les concordances privilégiées entre notre temps et la mode biographique.

## Panorama

**D**EPUIS LE MILIEU des années quatre-vingt le flux de littérature personnelle — biographies, mémoires, journaux intimes — atteint environ 4 % des titres qui paraissent chaque année. Dans ce total, les biographies proprement dites comptent pour plus de 2,5 % : *décollage* au-dessus du niveau moyen de 2 % tenu depuis deux siècles, et forte inflation par rapport au début des années quatre-vingt (au-dessous de 2 %).

Les secteurs traditionnels — religion, arts, littérature, histoire — se maintiennent ou progressent modérément; d'autres rubriques « explosent » : sciences, actualité, et surtout roman biographique. En un processus de délocalisation et de colonisation, le genre se dilue et se diffuse à partir de ses bases traditionnelles et séculaires.

Le public suit, et la biographie figure pour deux à quatre titres, mensuellement, au palmarès des meilleures ventes de *Livres de France quick-sellers* qui plafonnent sous les 10 000 ex., *best-sellers* qui atteignent les 100 000 ex., vedettes qui dépassent le million (Françoise Chandernagor, *L'Allée du Roi*, Julliard, 1981; Catherine Nay, *Le Noir et le Rouge*, Grasset et Fasquelle, 1984).

Les éditeurs développent des collections spécialisées pour concurrencer les «grands» (Fayard, Perrin, Payot), accueillent les biographies en format de poche («Folio-histoire», «Points-biographie» au Seuil, ...) ou dans des clubs de lecture. La machine éditoriale amplifie ainsi la mode, appelle et multiplie des produits dont elle assure le lancement et optimise l'audience. Le phénomène devient si visible qu'il suscite à partir de 1985 des colloques et des numéros spéciaux de revues<sup>3</sup>.

À l'abondance inflationniste ne correspond pas, en général, une effervescence innovatrice. Les figures de proue étant «surbiographiées», le genre se «démocratise» en s'attachant aux mères, aux sœurs, aux épouses ou aux

<sup>3</sup> Par exemple le colloque *Problèmes et méthodes de la biographie* (3-4 mai 1985), publié dans *Sources, travaux historiques*, Publications de la Sorbonne, 1985; le «Dossier biographies» de *Livres Hebdo*, 24 juin 1985; le n° 63 de *Poétique* (septembre 1985), «Le biographique» ...



maîtresses, aux hommes d'influence et aux éminences grises; il se met à la portée de tous grâce à des officines qui tarifient selon le nombre de signes la mise en écriture d'une vie. Mais une sorte de néo-conservatisme empêche les recherches les plus originales (le récit de vie, la sociobiographie) de courir leur chance auprès du grand public. L'édition, nerveuse et efficace, répond sans délai à la demande du client au prix d'un fort courant d'importation et d'une rapide rotation de livres qui se distinguent de moins en moins des périodiques.

Hagiographies et vies édifiantes, recueils, galeries, dictionnaires, annuaires, notices, synthèses érudites, récits confectionnés à la chaîne, voire en quelques jours, à la mort d'une personnalité... : ensemble disparate, avec du bref et du long, de l'*autorité* et du *non autorisé*, des produits pour l'élite et pour la masse, des fabrications issues du savoir-faire de *ghostwriters* et des *rewriters*. Dans cette masse s'épanouissent des traditions anciennes et s'élabore peut-être, au milieu des gadgets et du clinquant, une hypothétique « nouvelle biographie » : car l'expansion hors des anciennes frontières désintègre souvent les anciennes structures (la continuité narrative, l'ordre habituel des parties). L'esprit du temps, l'influence d'autres formes entraînent parfois le récit vers des limites et des hybridations.

## Territoire et identité

**A**RTISANS et industriels, amateurs et professionnels, avocats et procureurs, narrateurs et argumenteurs prolixes et concis, savants, professeurs, journalistes ou romanciers : le paysage biographique contemporain, éclaté et atomisé, recoupe des territoires déjà bien tenus par des spécialistes sourcilleux; d'où, pour le genre, une identité incertaine et problématique.

Ses relations avec les sciences humaines se donnent à penser comme duel ou idylle. On peut opposer les disciplines qui décrivent les faits collectifs et en inventorient les structures à une biographie qui écrit l'individu, vise l'intimité d'une singularité et l'infini anecdotique du particulier. On peut dessiner une cohabitation pacifique : l'ère des raideurs méthodologiques une fois close, la dictature des nombres et des séries céderait la place à une pluralité de cheminements polycentrés qui accepteraient l'irrégularité du réel et l'aléatoire d'une vie; la biographie, de son côté, intégrerait avec élégance les acquis de la nouvelle histoire, de la sociologie et de la psychologie des profondeurs. Ces visions antithétiques tiennent mauvais compte des situations et des rapports concrets.

La biographie fonctionne dans le cadre plus vaste de l'activité historiographique. Longtemps les tensions virtuelles entre l'histoire *générale* et l'histoire *particulière* s'atténuaient parce que la vie humaine était l'unité de mesure et comme l'étalon de l'histoire que rythmaient les gestes des héros, les règnes, les cycles politiques à allure biologique. L'antagonisme s'exaspère quand s'impose une philosophie *progressiste* de l'histoire avec ses moteurs (économiques, sociaux ou idéologiques) et sa longue durée qui ne se réduisent plus au module « vital ». L'histoire structurelle met en œuvre des forces lourdes et lentes qu'atteint une analyse quantitative et sérielle fragmentée en champs de savoir spécialisés : l'homme y est agi (*énergumène*, au sens propre) et non acteur ; la séparabilité d'un meneur est une illusion : de toute façon seraient venus un Colomb ou un Napoléon. Aux forces collectives et impersonnelles, la biographie substitue, au contraire, son *holon*, la vie humaine, comme principe d'unité et de construction, mode de sélection et d'interprétation des faits (entre la totalité de l'histoire universelle et la granulation de l'anecdote). Elle privilégie, par son thème et sa forme mêmes, le dynamisme de l'individu (grumeau dans le flux historique) : réserve d'être non réalisé, intention et décision, la pensée de l'acteur déverse dans le déterminisme de la matière la fluidité de la liberté.

Quand déclinent le marxisme et le structuralisme, quand revient l'histoire événementielle et politique, les oppositions s'atténuent : la biographie s'échappe du ghetto de la vulgarisation ou de la « littérature » pour rentrer dans le giron de l'histoire universitaire ; la prosopographie a droit de cité ; des professeurs, dûment labellisés par la thèse, introduisent dans la biographie leur conscience des pesanteurs du milieu et des réseaux de pouvoir. Entrer dans les méandres d'une vie évite les schématisations simplistes et ramène à la face cachée, subjective, d'un document « objectif » qui manifeste toujours un désir ou une croyance ; une démarche hypothético-déductive teste sur un individu une thèse plus générale.

Mais l'opposition reste latente, même si l'éclectisme ambiant l'inhibe, dans les problèmes de réglage mal résolus : rapport du sujet à l'époque et au corps social, jugements moraux et partis pris affectifs que refuse la science. Pour l'historien « sérieux », attentif aux différences, le biographe est un amateur superficiel, niaisement sensible à une humanité éternelle : il ressemble à un naturaliste qui s'attendrait sur les cinq doigts des grenouilles.

Même avec le retour de l'individualisme méthodologique illustré par Raymond Boudon, et d'une microsociologie du quotidien comme celle de Michel Maffesoli, les sociologues, eux aussi, restent méfiants devant le récit

de vie qu'ils sérialisent pour opérer des analyses longitudinales et déterminer des parcours typiques<sup>4</sup>. Auxiliaire, sous-produit de la recherche destiné au grand public, la biographie fonctionne comme parasite, trouble-fête et mauvaise conscience : pluralité de rôles bien inconfortable !

Les relations de la biographie avec la critique littéraire — « l'homme et l'œuvre » — se posent (mal), depuis un siècle, en termes de vases communicants : une coupable curiosité pour l'homme retirerait à l'admiration pour l'œuvre. Or, pendant des millénaires, on pensa le rapport comme synergie : il semblait naturel de vénérer le lieu natal, et de réunir en panthéon ceux qui *firent œuvre*. La disjonction absolue s'explique par une conjonction d'intérêts plus ou moins corporatistes : ceux des auteurs qui divinisent leur créativité, ceux des critiques qui autonomisent le texte et se constituent un fief, ceux de l'intelligentsia qui absolutisent le monde des idées et de la culture — religion d'un temps sans religion — pour le soustraire à la pollution biographique et à la corrosion de l'accidentel (ainsi la théologie pourchasse l'anthropomorphisme infantile de la divinité). L'Université institue un *tabou* sur une biographie qu'elle *diabolise*, fermant une voie critique qui pouvait coexister avec la poétique, la rhétorique, l'esthétique, les études de réception...

Le tabou s'est brisé de multiples façons, ces dernières années : dans l'atmosphère de médiatisation et de personnalisation du postmodernisme, les meurtriers du récit eux-mêmes ont donné dans la confiance biographique (Simon, Ollier, Robbe-Grillet, ...). Réévaluée, la critique génétique retrouve par les « avant-textes » la genèse biographique de l'œuvre. L'essayiste ne craint plus les concordances entre un tempérament et un style, tel Pascal Quignard (à propos de La Bruyère) : « On fait aisément se correspondre ce corps ne vivant que pour soi et ce goût de l'art pour lui-même »<sup>5</sup>. Les œuvres s'incriminent désormais à partir des modalités de la vie : en témoignent les « affaires » Heidegger, Althusser ou Dumézil.

Le déclin des idéologies totalistes restaure ainsi les *médiations* entre l'œuvre et le monde, et la médiation biographique en particulier : le royaume de la pensée, jadis neutre et aseptisé, lieu de rencontre universel, retrouve le terreau — l'individu — où il s'enracine.

<sup>4</sup> Voir D. COURGEAU et É. LELIÈVRE, *Analyse démographique des biographies*, Paris, INED, 1989.

<sup>5</sup> P. QUIGNARD, *Une Gène technique à l'égard des fragments*, Paris, Fata Morgana, 1986, p. 11.

Si la biographie chevauche tant de frontières territoriales et affronte tant de contestations, c'est qu'elle s'assigne un objet infini et une tâche impossible : péché originel de démesure qui la condamne à une connaissance incertaine et à une identité floue. Une *vie*, banale ou insigne, avec le grain de sa quotidienneté, la saveur de son intimité, la fluctuation de ses humeurs, l'indécision de ses velléités, doit se transformer en *livre* : écriture hétérogène au vivant, fragmentée, où les mots ne sont pas singuliers, où le *continuum* vital se dessèche en choix de moments séparés les uns des autres (Bergson ou Chestov explicitèrent ces contradictions).

Le biographe laisse une vie traverser sa vie, y mûrir, s'y condenser, s'y restaurer; il réveille et délivre le chant qui sommeillait dans une existence; il fait croître (*concrecere*) le *concret*, il transforme un *savoir* en *aperçu* et en *intuition*, il tente de parvenir à ce *singulier universel* où l'individualité se communique. Mais cet acte de connaissance empathique est aussi une *interprétation* fondée sur des documents (lacunaires, ou choisis) et des inférences : édifice fragile, toujours soumis aux nouvelles lectures du public. Chaque biographie, fille de son temps, déploie des cadres de pensée et d'explication (schèmes, codes, modèles, ...) variables : entités de la psychologie classique (passions, vertus, vices, caractères, ...), concepts de la psychanalyse, procédés d'écriture (ordre des actions, suite des parties, thèmes stéréotypés ou clichés, ...)

Or, il n'est plus de *doxa*, de *paradigme* dominant, de manière poncif qui « aille de soi » (condition de l'illusion réaliste). Une épistémologie critique a sapé les « évidences » d'autrefois et la croyance naïve : la « philosophie du non » de Bachelard, le néo-kantisme de Raymond Aron, la distinction des *épistémés* par Michel Foucault, le relativisme des épistémologues anglosaxons (Popper, Kuhn, Feyerabend) ont attisé l'inquiétude de la connaissance psychologique et historique. L'analyse et la déconstruction textuelles ont exhibé les procédés rhétoriques de la vraisemblance. La biographie est un artefact esthétique qui crée un personnage de papier, cet *homo biographicus* dont André Maurois signalait déjà la singularité.

Sceptique sur l'établissement d'une vérité définitive, le biographe sait que le récit n'est ni reflet, ni copie du réel, que les documents ne suffisent pas, que les mots sont des outils biaisés, que l'authenticité et la vérité s'atteignent à force d'artifice. Savant et sérieux, il peut afficher ses interrogations et affirmer comme telles ses interprétations (aux dépens de l'illusion, et de l'envoûtement du lecteur). Frivole et romanesque, il peut s'autoriser de l'incertitude pour se livrer à l'invention, à la fiction, à la reconstruction d'un personnage.

Les difficultés épistémologiques se répercutent ainsi en contradictions internes qui entraînent le genre vers des limites où son identité risque de se dissoudre. Une forte tradition positiviste anime un idéal de narration objective et désintéressée ; mais la pléthore chaotique des faits, l'exhaustivité de l'information risquent d'éroder les idées directrices, facteurs essentiels de la compréhension ; et l'exigence scientifique peut pulvériser la forme biographique en dictionnaires où les anciennes rubriques s'autonomisent (*Dictionnaire Napoléon, Dictionnaire Mozart, ...*), en chrono-biographies, voire en fiches informatisées...

Aux antipodes, l'Idée, l'Image archétype (*εἶδος*), voire le mythe, génèrent un ordre unitaire qui bouscule quelque peu les données factuelles : l'hégémonie antique du type, le règne classique du caractère (comme le type, facteur implicite de sélection des faits), la psychanalyse depuis les années trente, avec ses clefs passe-partout et sa valorisation dogmatique d'incidents jusque-là anodins. Le récit peut alors se concentrer ou se scléroser en essai, en portrait, en *formule* (aux aspects *aphoristiques* : ils délimitent un horizon) ; il se ramasse en vignette ou en pointe sèche, il dégénère en étiquette signalétique ou en *jingle*.

Mais c'est surtout dans la biographie romancée que le sens, le symbole, le mythe se révoltent contre la prolifération confuse de la réalité. L'œuvre rompt avec le fétichisme de la référence, bouscule l'exactitude, comble sans scrupule les lacunes des documents. L'intuition d'une logique plus profonde commande le remaniement des faits et l'élimination de l'insignifiance. Le « mensonge » se donne pour prix de l'authenticité. Seule la « fiction » est vérité. Le réalisé (l'accidentel) en appelle à ce qui aurait pu être ; la conjecture suscite un compossible *contrafactuel*.

Entre la biographie et le roman se tissent de multiples relations : fascination du romancier pour la quête du biographe (manifeste dans *La Nausée* (1938) de Sartre comme dans *Les Hommes de papier* (1984) de William Golding), échange et circulation de procédés (jeux avec la chronologie, variations de tempo, distance humoristique, ...), alternance des genres (chez Maurois comme chez Troyat). La symbiose se traduit par tout un spectre de formes hybrides, de biographies plus ou moins romancées, de romans plus ou moins biographiques, où se distinguent deux partis esthétiques : la *discontinuité* spasmodique, expressionniste, qui sélectionne des moments cruciaux et des scènes (comme Pierre Mertens dans *Les Éblouissements* [Seuil, 1987] à propos de Gottfried Benn) ; la continuité fluide qui aboutit au sous-genre des *mémoires imaginaires* où l'unité subjective d'une conscience et d'une vision, reconstituée, efface toute

suture entre l'attesté et le probable, colmate les déchirures, et reconstruit une cohérence illusionniste.

On disait autrefois *Vie* : mot chargé d'affectivité, qui appelle la sympathie, la magie de la résurrection, l'évocation ou l'invocation de la poésie. On dit à partir du XIX<sup>e</sup> siècle *Biographie* : terme technocratique où s'entrevoient les recherches sévères et méthodiques de l'historien. Cette dualité — art et science — engendre des exigences contradictoires : une vérité factuelle, rivée aux témoignages, mais terne *agrégat*, et non *substance* ; une vérité humaine, vivante, qui fait voir et comprendre : la forme esthétique et morale l'emporte sur des détails inertes, et le récit devient *révélateur*.

### Écologie et fonctions

**O**BJET COMPLEXE et contesté, à l'entrecroisement de plusieurs savoirs, savoir-faire ou territoires, la biographie remplit des fonctions multiples, et d'abord traditionnelles : comme l'antique *laudatio*, elle remémore une vie interrompue (à l'occasion d'un décès), commémore les anniversaires, réactualise un personnage déjà connu, répertorie et classe des figures consacrées par l'histoire ou l'actualité. Elle accroît ce capital de célébrités qu'elle gère, en explorant les marges atypiques ou populaires dont la mémoire retiendra peut-être, dans le panthéon qu'elle édifie, quelques silhouettes.

Au sein de la culture postmoderne apparaissent des fonctions nouvelles (ou une modulation originale des fonctions anciennes). Le premier « décollage » de la biographie, à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, se lie au déclin des grandes totalités religieuses et au passage d'une société de *coutume* à une société de *mode* (pour reprendre les mots de Gabriel Tarde) : alors le sens conféré à la vie humaine se fragmente en parcours individuels (au sein de l'humanisme libéral), ou s'absorbe dans des systèmes totalitaires utopiques qui nient l'homme comme entité autonome (les divers socialismes). La biographie subit son discrédit maximal quand l'option systématique l'emporte, avec le structuro-marxisme.

Aujourd'hui se sont effondrés les dogmes historicistes (on annonce la « fin de l'histoire »...), les explications mécanistes dures, les édifices conceptuels bétonnés : les « orphelins de la totalité » (Manès Sperber), nomades et déracinés, doivent s'accoutumer à l'aléatoire, à l'incertitude des logiques floues, à l'imprévisibilité des ensembles complexes. Les « langues de bois » doctrinaires font place à un éclectisme où coexistent les lambeaux des croyances et des esthétiques défuntes, à des collages et à des kaléidoscopes,

signes-images d'un passé qu'on exploite avec désinvolture. Mais cette *libération* par rapport aux codes anciens — *autonomie* au lieu des diverses *bétéronomies* — n'est ni accession à l'immédiateté du vrai, ni *liberté* enfin conquise. Elle nous entraîne dans la ronde artificieuse des simulacres, de la simulation, où la technocratie de la communication manipule les images et impose une culture de masse : quand les vies se radiographient, se scannérisent et se numérisent, une rationalité autoritaire (la « société disciplinaire » de Michel Foucault) impose ses nouvelles interdictions, empiètements du *public* sur le *privé* : hygiénisme, environnementalisme, « *Political Correctness* »...

Dans cette ambiance, la biographie est en phase et en opposition, rouge et contrepoids. Quand les systèmes sont en ruines, le moi ou le sujet devient médiation nécessaire pour connaître un monde déstructuré ; un bain d'intimités comble le vide idéologique : confidences, interviews, journaux intimes, courrier du cœur ou du sexe... La biographie participe à toutes les ruses de la médiatisation, au *show-business*, au *star-system*, à l'affichage de la vie privée, à la spectacularisation d'un réel insupportable (au même titre que le minitel ou les *reality-shows*) : l'*Album Madonna*, icono- et disco-biographie, lancé à grand fracas en octobre 1992, ouvre sans doute une voie d'avenir. En l'absence d'une sociabilité où la communication interpersonnelle serait aisée, la biographie offre un altruisme sans l'autre, une connaissance fiduciaire (une monnaie de papier), et les joies d'un nihilisme voyeuriste : on ne parle plus à ses voisins de palier, mais on pénètre par effraction dans les vies les plus éloignées. L'intervention *biurgique* rentre aussi dans le prométhéisme techniciste en vogue : arraisonner, dominer, posséder l'*Histoire* par les *histoires*, la *Vie* par les *vies*, pénétrer la micro-causalité psychologique des motifs et des mobiles.

Mais au royaume de l'éphémère et du faux-semblant, compensation aux évanescences du postmodernisme, la biographie assume aussi les fonctions laissées en déshérence par les cultes, les institutions et les liens disparus. En l'absence de *consensus*, de racines traditionnelles, d'impératifs sociaux et religieux incontestables, elle assure la consommation d'une histoire qu'elle débite en modules plaisants (palliant ainsi les carences de l'école) ; elle gère la *mémoire* (vivante présence des morts), en un dialogue avec une communauté spirituelle d'élus qui transporte le lecteur dans un cercle d'amis disparus ; elle meuble la scène imaginaire de figures « réelles » ; elle restaure l'individualité et le visage qui s'effaceraient derrière l'objectivité et l'universalité de l'œuvre ; elle construit une hyperprésence intime contre l'angoisse de l'isolement et du néant. Rôle psychologique et moral essentiel : arracher les monades à leur solitude, les introduire dans le sanctuaire des

sujets, leur offrir des repères, des voies de recherche identitaire, des modèles attrayants, une projection et une introjection formatrices.

Fuite, délectation morose, compulsion fétichiste à vivre par procuration, la lecture des biographies est aussi protestation muette contre la mobilité gadgettisée du présent, la prison de l'instant (le *nowism*), le *on* anonyme du « monde de la tierce personne » (Deleuze). En son renoncement contemplatif, en son *non-agir*, le lecteur retrouve un espace de liberté en face des menus imposés de la télévision : il émigre vers des archipels intérieurs, singularités et différences ; loin d'une technique artificielle, il reconnaît, dans la répétition du cycle vital, la créativité de la nature.

Ainsi l'ondoyante diversité du champ biographique reproduit les configurations volatiles du champ culturel. Les biographiés ne forment plus, comme autrefois, en une concentration plutarquiste et quelque peu *paranoïaque*, un panthéon cohérent de pères typisés et stylisés, professeurs d'énergie et de personnalité, mais des *tribus*, un *panel* sans unité où règne le polythéisme des valeurs ; chacun peut y *zapper*, choisir sa chapelle (et non son Église), trouver pour chaque aspect de sa psyché morcelée quelque maternelle intégration à des figures variées (dont la diversité s'accorde à la permissivité des mentalités) : éclatement *schizophrénique* où toute harmonie se dérobe.

La biographie postmoderne n'ouvre sans doute pas de nouvelles fenêtres sur l'âme : elle n'a pas lancé de sonde mentale pour approcher du *big-bang* de l'individuation. Mais, conquérante et polymorphe, elle ne constitue pas seulement un *survival* ou un *revival* d'une forme ancienne ; dans la gamme discordante de ses thèmes et de ses tons, elle reflète à la fois les traits majeurs et les déficiences de la culture qui la maintient et qu'elle soutient.



Michel LEMOINE

## Romans de jeunesse et biographie

PARMI LES JUSTIFICATIONS possibles d'un essai biographique touchant un écrivain figure l'étude des sources de l'œuvre. On le sait pourtant depuis longtemps, la vie n'est jamais l'œuvre, puisque celle-ci transforme celle-là pour la hisser, dans les meilleurs des cas, au niveau de l'art. Il peut néanmoins être intéressant de connaître telles circonstances biographiques ayant fait l'objet d'une transposition, même si ce travail ne satisfait que la curiosité des amateurs et n'explique pas la richesse d'un texte littéraire. Je crois inutile d'insister sur ce point dans une université qui reste aujourd'hui encore imprégnée par l'enseignement de Servais Étienne. Pourtant, me trouvant devant un public d'amateurs de Simenon au sens le plus noble du terme, je n'ai par conséquent aucun scrupule à me livrer modestement à une recherche de ce type, avec les limites qu'elle implique.

Simenon a dit plusieurs fois qu'il n'avait aucune imagination, qu'il était incapable de créer de toutes pièces un personnage ou le cadre dans lequel il évolue : « Chaque personnage, déclare-t-il, 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 »<sup>1</sup>. Nous savons cependant tous que le romancier a rencontré la personne qui est à l'origine de *Betty*, que la Pilar des *Noces de Poitiers*, du *Passage de la ligne* et des *Anneaux de Bicêtre* a joué un rôle non négligeable dans sa vie, que les héros du *Président* ou des *Anneaux de Bicêtre* ont plusieurs traits communs avec des personnalités bien connues du monde de la politique ou de la presse, que le jeune Cholet de *L'Âne-Rouge* ressemble fort au jeune Simenon, etc., sans parler des cas limites comme *Les Trois Crimes de mes amis* ou *Pedigree*. De là ces procès intentés à Simenon par des gens qui s'étaient reconnus dans la peinture de certains personnages de l'œuvre. De même, en ce qui concerne le cadre

---

<sup>1</sup> 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.

spatial des fictions, Simenon ne tait généralement pas le nom réel des lieux où il situe l'action et s'il lui arrive exceptionnellement de brouiller les cartes en les taisant ou en inventant des noms fictifs, on reconnaît aisément Liège sous Nantes dans *L'Âne-Rouge* ou sous la ville sans nom de *Faubourg*, tout comme on reconnaît Lakeville sous le Williamson de *La Boule noire*, le Brendwood de *La Main* ou le village non nommé de *La Mort de Belle*, etc.<sup>2</sup>. Je n'en dirai pas plus à ce sujet puisque j'ai choisi de me cantonner ici aux romans parus sous pseudonymes, la face cachée de l'œuvre de Simenon, et que Marie-Paule Boutry, qui me succédera à cette tribune, consacrera son exposé à l'œuvre romanesque considérée comme « une autobiographie en éclats », titre alléchant s'il en est.

On pourrait penser que Simenon fait davantage preuve d'imagination dans ses romans de jeunesse publiés sous pseudonymes dans le cadre de collections populaires stéréotypées. C'est en grande partie vrai. L'intrigue jouant ici un rôle presque toujours essentiel, avec ses rebondissements et ses coups de théâtre, Simenon adopte dans ces romans une perspective dynamique faisant moins appel à ses propres souvenirs. Je pense particulièrement aux romans d'aventures se déroulant dans des contrées lointaines où l'auteur n'avait jamais mis les pieds au moment où il les a écrits. Le romancier a pourtant avoué qu'il se documentait sérieusement à coup d'encyclopédies et de dictionnaires avant de les entreprendre : il fallait déjà faire vrai et les sources livresques lui tenaient lieu de mémoire...

En tout état de cause, dans ces romans aussi, on peut retrouver la trace d'éléments ayant pour origine tels aspects de la vie de l'auteur. C'est à quoi je me suis attaché dans le cadre de l'exploration biographique que constitue ce colloque. Entendons-nous pourtant : il ne s'agit pas pour moi de partir à la recherche des profondeurs inconscientes de l'écrivain, même si je suis persuadé que les lieux communs étalés à l'envi dans les romans populaires autorisent l'éclosion et le développement, sous le masque, de fantasmes inavoués. Disant cela, je ne peux m'empêcher de penser aux séduisantes perspectives ouvertes par un article de Paul Mercier, « Simenon et Freud », que nous pouvons lire dans le n° 4 de *Traces* ; l'auteur y place au centre de ses réflexions *Un Monsieur libidineux*, ouvrage dans lequel il voit, « bien autant que *Pedigree*, la matrice de l'œuvre »<sup>3</sup>. Non : il s'agit simplement de vérifier

<sup>2</sup> Nous nous permettons à ce sujet de renvoyer le lecteur curieux à notre *Liège dans l'œuvre de Simenon*, Liège, Faculté Ouverte, 1989, ainsi qu'à notre article sur « Quelques particularités toponymiques dans l'œuvre romanesque de Georges Simenon », in *Traces*, n° 4, Université de Liège, Centre d'Études Georges Simenon, 1992.

<sup>3</sup> Lettre de Paul MERCIER à l'auteur datée du 15 février 1991.

dans quelle mesure des événements — au sens le plus large du terme — de la vie de Simenon ont pu le servir dans ses romans de jeunesse.

\*

\*      \*

**L**E ROMANCIER est-il vraiment né le vendredi 13 février 1903, comme il l'a toujours déclaré, plaçant ainsi même le début de sa vie sous le signe de l'ambiguïté malgré les registres de l'état civil? C'est probable. Toujours est-il que l'action de *Mademoiselle X...* commence un 13 février. Sans en faire un acte de foi, nous avons émis l'hypothèse selon laquelle l'écrivain aurait voulu marquer par là sa naissance à une écriture plus élaborée<sup>4</sup>. Quant à l'épilogue d'*En Robe de mariée*, il se déroule un vendredi 13 février. Soyons sûrs que dans les deux cas, la date n'a pas été choisie au hasard.

Nous ne connaissons pas le père et la mère de Simenon s'il ne les avait introduits dans ses fictions et s'il n'avait abondamment parlé d'eux dans ses récits autobiographiques. Leur caractère, leur comportement, leurs manies sont ainsi fixés par l'écriture du fils, même si Henriette et Désiré Simenon étaient différents de ce qu'il a dit d'eux, comme en témoignent d'autres personnes qui les ont connus. Nous retrouverons dans les romans de jeunesse plusieurs personnages ressemblant à l'image que le romancier a voulu donner de ses parents. Dès *Au Pont des Arches*, Joseph Planquet s'installe dans un fauteuil d'osier pour lire son journal<sup>5</sup>, tandis qu'Ursule, son épouse, accable son entourage de reproches<sup>6</sup>. Le fauteuil d'osier apparaît à nouveau dans *Le Bouton de col*<sup>7</sup>. Dans *Chair de beauté*, la mère de Georges Marret possède des traits de caractère semblables à ceux que Simenon attribue à la sienne<sup>8</sup>; une des rencontres entre la mère et le fils révèle qu'il existe « un abîme entre leurs mentalités »<sup>9</sup>, « comme si un mur les eût séparés »<sup>10</sup>. Quant au père de ce Georges fictif, il souffre d'une

<sup>4</sup> M. LEMOINE, *L'Autre Univers de Simenon*, Liège, C.L.P.C.F., 1991, p. 134.

<sup>5</sup> G. SIM, *Au Pont des Arches*, Liège, Bénard, 1921, p. 15.

<sup>6</sup> *Id.*, pp. 87-88.

<sup>7</sup> Manuscrit inédit conservé au Fonds Simenon de l'Université de Liège, p. 25.

<sup>8</sup> G. SIM, *Chair de beauté*, Paris, Presses de la Cité, « Les Introuvables de Georges Simenon », 2, 1980, pp. 38, 69, 70.

<sup>9</sup> *Id.*, p. 141.

<sup>10</sup> *Id.*, p. 142.

angine de poitrine<sup>11</sup> et meurt alors que son fils connaît la volupté auprès de l'ensorceleuse Nadia («son père était mort, tandis que lui serrait dans ses bras l'étrangère qu'il ne connaissait pas quelques jours plus tôt»<sup>12</sup>) : analogies évidentes avec la maladie et la mort du père de *Georges Simenon*. Dans *La Fiancée du diable* aussi, le père de Philippe Granval souffre d'une angine de poitrine; en outre, père et fils s'y parlent d'une manière sobre et mesurée<sup>13</sup> correspondant à celle dont avaient coutume d'user Désiré et Georges Simenon, si l'on se fie au témoignage de ce dernier. Le père et le fils de *La Femme 47*, Henry et Philippe Cazenave, entretiennent le même type de rapports<sup>14</sup>. Retour à la mère avec *La Femme en deuil* où une tante de René Bécherel retient notre attention : «Elle pleurait pendant des journées entières. Elle voyait tout en noir. Elle appréhendait sans cesse un nouvel accident, une catastrophe»<sup>15</sup>. Dans *L'Évasion* enfin, Anne de Gournay s'aperçoit que la plupart des gens n'ont pour vivre que le «strict nécessaire»<sup>16</sup>, expression qui a rythmé comme un *leitmotiv* la vie de Henriette Simenon, si l'on en croit son fils.

Tout jeune, Simenon a été enfant de chœur à la chapelle de l'hôpital de Bavière, lequel a inspiré l'hôpital de Marseille où sont soignés Jean et Rita dans *Train de nuit*<sup>17</sup>.

Dans *L'Œil de l'Utah*, la fortune de l'oncle décédé se trouve dans un endroit particulièrement isolé des monts Wasatch dit les Quatre Sapins. Or, c'est aussi aux Quatre-Sapins, mais à Embourg, près de Liège, que le jeune Simenon passait certains après-midi avec sa mère quand il se rendait dans cette localité pendant les vacances scolaires d'été. Il décrit aussi ce lieu-dit comme fort isolé dans ses textes à caractère autobiographique<sup>18</sup>.

Autre tradition familiale rappelée dans ces textes, celle de porter des nouveaux vêtements à Pâques ou à la Pentecôte : c'est ce qui arrive aussi

<sup>11</sup> *Id.*, pp. 29-30.

<sup>12</sup> *Id.*, p. 37.

<sup>13</sup> G. SIM, *La Fiancée du diable*, Paris, Presses de la Cité, «Les Introuvables de Georges Simenon», 1, 1980, p. 205.

<sup>14</sup> G. SIM, *La Femme 47*, Paris, Fayard, «Le Livre populaire», 271, 1930, p. 246.

<sup>15</sup> G. SIM, *La Femme en deuil*, Paris, Tallandier, «Romans populaires» (Collection rouge), 721, 1929, p. 19.

<sup>16</sup> Chr. BRULLS, *L'Évasion*, Paris, Fayard, «Le Livre populaire», 304, 1934, p. 138.

<sup>17</sup> Chr. BRULLS, *Train de nuit*, Paris, Fayard, «Les Maîtres du roman populaire», 392, 1930, p. 52.

<sup>18</sup> G. SIMENON, *Un Homme comme un autre*, Paris, Presses de la Cité, 1975, pp. 56 et 72; *Tant que je suis vivant*, Paris, Presses de la Cité, 1978, p. 157.

chez les Froget de *L'Homme qui tremble*<sup>19</sup> et chez les Dorin de *Mademoiselle Million*<sup>20</sup>.

Un second souvenir appartient à la fois à Simenon et à Madeleine Dorin de *Mademoiselle Million*. Lorsqu'arrivait à l'improviste l'oncle Marcel, on envoyait Madeleine chercher un apéritif à l'épicerie voisine<sup>21</sup>. Ainsi agissait-on aussi chez les Simenon quand survenait l'« oncle Guillaume » de Bruxelles<sup>22</sup>.

Le goût pour les marchés, que Simenon a appréciés très tôt, se manifeste dès *Jehan Pinaguet* et dans *Pour venger son père*<sup>23</sup>.

Une artère parisienne de *Mademoiselle X...* semble sortie tout droit du quartier d'Outremeuse au début du siècle : l'unique auto qui y circule, l'ombre et la lumière qui y règnent, les pavés irréguliers qui laissent pousser entre eux des brins d'herbe<sup>24</sup> se rattachent aux souvenirs d'enfance de Simenon et se retrouvent dans plusieurs romans ultérieurs<sup>25</sup>.

Parmi ces rues d'Outremeuse, la rue de la Loi est sans doute une de celles qui ont le plus marqué le jeune Simenon qui y a habité de 1911 à 1917 au n° 53. Dans ses souvenirs, la cuisine de cette maison est souvent embuée; de même, dans la cuisine des Deffoux, rue Caulaincourt, règne « une vapeur épaisse »<sup>26</sup> qui semble s'être échappée de Liège pour envahir la cuisine montmartroise de *Katia, acrobate*.

On se souvient que cette maison est celle où la mère de Simenon a accueilli des locataires étudiants, souvent étrangers. Ceux-ci ont laissé une trace dans les romans de jeunesse. Ainsi, Frida Stavitskaia apparaît nommément, avec son physique et quelques-unes de ses caractéristiques, dans *La Fiancée aux mains de glace* et *L'Inconnue*. Ce dernier roman s'inspire d'une

<sup>19</sup> G. SIM, *L'Homme qui tremble*, Paris, Fayard, « L'Aventure », 19, 1930, p. 3.

<sup>20</sup> G. SIM, *Les Ruses de l'amour*, Paris, Fayard, « Les Romans d'amour de Georges Sim », 7, 1954, p. 6.

<sup>21</sup> *Id.*, p. 7.

<sup>22</sup> G. SIMENON, *Pedigree*, in *Œuvres complètes*, Lausanne, Rencontre, 1968, t. 18, p. 219.

<sup>23</sup> Chr. BRULLS, *Pour venger son père*, Paris, Ferenczi, « Le Livre épatant », 430, 1931, p. 52.

<sup>24</sup> Chr. BRULLS, *Mademoiselle X...*, Paris, Fayard, « Les Maîtres du roman populaire », 332, 1928, p. 3.

<sup>25</sup> Voir notre *Liège dans l'œuvre de Simenon*, *op. cit.*, pp. 43, 56, 65, 93, 97, 138–139, 149 et notre article sur les « Traces autobiographiques d'origine liégeoise dans l'œuvre de Simenon », in *Cahiers Simenon*, n° 3, *Des doubles et des miroirs*, Bruxelles, Les Amis de Georges Simenon, 1989, pp. 102–103, 108–111, 142.

<sup>26</sup> G. SIM, *Katia, acrobate*, Paris, Fayard, « Le Livre populaire », 271, 1931, p. 115.

autre de ces étudiantes : le personnage de Lola Ter Assatouref ressemble en effet par plus d'un trait à celle que *Pedigree* nomme simplement Lola et *Crime impuni*, Lola Resnick. D'autre part, le héros de *Cœur de poupée* s'appelle Gérard Dollent, patronyme qui était aussi celui d'un étudiant locataire de la mère de Simenon<sup>27</sup>.

D'autres patronymes connus du jeune Simenon ont envahi les romans que nous envisageons : Schrooten est un personnage des *Nains des cascades*, mais aussi le mari d'une tante de l'auteur ; une autre de ses tantes avait épousé un Léon Chantraine, nom utilisé dans *Les Forçats de Paris* ; dans *La Maison de la baine*, le médecin des Monnet se nomme Matray, comme celui des Simenon à Liège (ce nom désignera trois autres médecins dans *L'Âne-Rouge*, *Les Inconnus dans la maison* et *Pedigree*) ; le voisin de Chrétien Simenon, grand-père du romancier, se nommait Creutz, nom donné, *sub* Kreutz, à un personnage du *Roman d'une dactylo* ; à l'Institut Saint-André, l'élève Simenon avait pour condisciple — dans l'année inférieure à la sienne, toutefois — un Alphonse Gallet, nom utilisé dans *Les Amants du malheur* avant de désigner des personnages de cinq autres fictions (*M. Gallet, décédé*, *Touriste de bananes*, *Bergelon*, *Le Matin des trois absoutes* et *Pedigree*) ; des voisins des Simenon rue Pasteur se nommaient Jamar, patronyme désignant un épicier parisien dans *Les Forçats de Paris*, puis utilisé dans six autres romans (*Les Suicidés*, *L'Âne-Rouge*, *Faubourg*, *Les Vacances de Maigret*, *Pedigree* et *Les Quatre Jours du pauvre homme*) ; le patronyme Piedbœuf, bien connu à Liège, se rencontre dans *Jehan Pinaguet*, *L'Inconnue*, *Deuxième Bureau* et *Bobette, mannequin* avant d'essaimer dans onze romans et deux nouvelles signés de son véritable nom par l'écrivain.

On sait que Simenon a souvent introduit dans ses romans l'épicerie tenue dans le quartier de Coronmeuse par sa tante Maria Croissant-Brüll, épicerie que l'on retrouve à Bourges dans *Lili-Tristesse*, où elle est située « à la limite de la ville et de la campagne » ; on y vend de tout et il y règne une odeur caractéristique<sup>28</sup>. Nouvelle évocation du commerce au Havre dans *L'Amant sans nom* : c'est « une épicerie où il y avait un comptoir de zinc et où l'on vendait de tout, des bidons d'alcool et de pétrole, des cordages, des sabots, des tricots de marin et surtout des spiritueux »<sup>29</sup>.

<sup>27</sup> G. SIMENON, *Des Traces de pas*, Paris, Presses de la Cité, 1975, p. 159.

<sup>28</sup> J. DU PERRY, *Lili-Tristesse*, Paris, Ferenczi, « Le Petit Livre », 747, 1927, pp. 10-11.

<sup>29</sup> Chr. BRULLS, *L'Amant sans nom*, Paris, Presses de la Cité, « Les Introuvables de Georges Simenon », 4, 1980, p. 204.

Un autre motif d'origine liégeoise qui aura de l'avenir apparaît dans *La Maison de la baine* : le marchand italien de crème glacée avec sa « petite charrette peinte en jaune et ornée de vues d'Italie »<sup>30</sup>, image que l'on découvrira à nouveau dans cinq romans ultérieurs (*Bergelon*, *Le Fils Cardinaud*, *Pedigree*, *Le Train de Venise* et *La Cage de verre*)<sup>31</sup>.

Le collègue Saint-Servais n'a pas laissé à Simenon que de bons souvenirs. Témoin encore cet écho de *La Femme rousse* où un personnage pressent qu'une mauvaise nouvelle va lui être annoncée : « Cela lui rappela le collègue, le frisson qui prenait l'élève à la nuque quand le préfet de discipline le priait ainsi d'entrer dans son cabinet. Car ce n'était jamais pour des félicitations ! »<sup>32</sup>. Rappelons-nous aussi cette image de *Pedigree* où Roger Mamelin contemple par la fenêtre ouverte de son collège-prison « une femme qui repasse des langes d'enfant dans une chambre lointaine »<sup>33</sup>. L'image figure déjà dans *Destinées* : « Il s'étonna presque de voir, à une fenêtre qui se trouvait à cinquante mètres de lui, une jeune femme qui lavait son linge en chantant tandis que dans la chambre un marmot courait à quatre pattes sur le plancher »<sup>34</sup>. Porteur de symboles, le motif de la femme vue à travers une double fenêtre se retrouvera dans *L'Évadé*, *La Veuve Couderc*, *La Neige était sale* et *Le Passage de la ligne*.

Après avoir quitté le collège, Simenon fut peu de temps commis de librairie. Peut-être faut-il voir une caricature de son patron momentané d'alors dans la peinture peu amène qu'il brosse du libraire Octave Bigoureux dans *Jehan Pinaguet*.

C'est cependant le journalisme qui permettra assez vite à Simenon de vivre de sa plume. Les romans des débuts conservent des traces de son activité à la *Gazette de Liège*. Ainsi, dans *La Fille de l'autre*, le journaliste Henry Sorge a connu des débuts difficiles ; « on l'accepta dans un petit journal pour s'occuper des "chiens écrasés", c'est-à-dire pour courir les commissariats de Paris afin de s'y renseigner sur les menus faits de la rue »<sup>35</sup>.

<sup>30</sup> Chr. BRULLS, *La Maison de la baine*, Paris, Fayard, « Les Maîtres du roman populaire », 404, 1931, p. 9.

<sup>31</sup> Voir notre article sur « 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 », 4, Cooperativa Libreria Universitaria Editrice Bologna, Bologne, 1988, pp. 103, 127-129.

<sup>32</sup> G. SIM, *La Femme rousse*, Paris, Ferenczi, « Le Petit Livre », 847, 1929, p. 12.

<sup>33</sup> G. SIMENON, *Pedigree*, op. cit., t. 19, p. 206.

<sup>34</sup> G. SIMENON, *Destinées*, Paris, Fayard, « Les Romans d'amour de Georges Sim », 3, 1954, p. 77.

<sup>35</sup> J. DU PERRY, *La Fille de l'autre*, Paris, Ferenczi, « Le Petit Livre », 847, 1929, p. 12.

De même, Armand Natier, dans *L'Île des hommes roux*, était à dix-huit ans « reporter d'un petit journal parisien; mais on ne lui confiait que ce qu'on appelle les chiens écrasés, c'est-à-dire qu'il courait la ville en quête des faits divers »<sup>36</sup>. Voici encore dans *Les Chercheurs de bonheur* « un petit reporter qui, comme on dit en termes de métier, fait les chiens écrasés, et dont la tâche consiste à aller de commissariat en commissariat pour glaner les nouvelles »<sup>37</sup>. Dans *Défense d'aimer*, le jeune journaliste Gilles Mercier ressemble aussi au jeune journaliste Simenon. Celui-ci s'est-il souvenu du titre de ses articles d'octobre 1921 en prêtant au Georges Viel de *Miss Baby* des propos touchant « l'incurie administrative »<sup>38</sup> ? S'est-il souvenu de ses articles de juin 1921 lorsqu'il a écrit *La Police scientifique* ? Quant à la scène dramatique de *Train de nuit* au cours de laquelle Jean Monnet, Rita et le Balafre se retrouvent sur les toits de Marseille, elle préfigure peut-être celle qui clôt *Les Fiançailles de M. Hire* et nous avons tenté de montrer ailleurs<sup>39</sup> qu'elle se rattache sans doute à un souvenir liégeois probablement relaté par Simenon lui-même dans la *Gazette de Liège*. La courte expérience de l'écrivain à *Nanesse*, hebdomadaire satirique qui s'est rapidement transformé en feuille de chantage, a sans doute inspiré des personnages comme Antoine Villemin, qui dirige un journal semblable dans *De la rue au bonheur*<sup>40</sup>, et Hector Casrouge, qui exerce une profession similaire dans *Miss Baby*<sup>41</sup>. C'est pourtant dans l'inédit *Bouton de col* que l'on trouve les lignes les plus malicieuses concernant la profession de journaliste; rappelons qu'elles ont été rédigées alors que Simenon écrivait encore à la *Gazette de Liège* :

« Pour le bourgeois, miniature de la foule, le journaliste est une sorte d'être surnaturel qui connaît celui qui a coupé la femme en morceaux et le nom de l'avant-dernier président du conseil. C'est un demi-dieu que les agents de police laissent passer respectueusement et qui va au théâtre sans payer.

« Le bourgeois a raison : c'est tout cela, un journaliste. C'est même beaucoup plus : un journaliste, c'est un homme qui est capable de pratiquer une vie solitaire dans la foule, sans en subir la suggestion; c'est un homme qui a le courage d'assister à de mornes

<sup>36</sup> G. SIM, *L'Île des hommes roux*, Paris, Tallandier, « Grandes Aventures et voyages excentriques », 267, 1929, p. 26.

<sup>37</sup> J. DORSAGE, *Les Chercheurs de bonheur*, Paris, Ferenczi, « Le Petit Roman », 158, 1931, p. 4.

<sup>38</sup> G. SIM, *Miss Baby*, Paris, Fayard, « Le Livre populaire », 218, 1928, p. 79.

<sup>39</sup> M. LEMOINE, *Liège dans l'œuvre de Simenon*, op. cit., pp. 30-31, 126.

<sup>40</sup> J. DU PERRY, *De la Rue au bonheur*, Paris, Ferenczi, « Mon Livre favori », 280, 1926, p. 24.

<sup>41</sup> G. SIM, *Miss Baby*, op. cit., pp. 110-112.



vaudevilles et à des drames en vingt tableaux; c'est un homme qui connaît la science de trouver un éloge relativement honnête pour les cabotins riches de tous les arts; c'est un homme qui reste éveillé dans les meetings politiques; c'est un homme qui connaît la langue des poètes et celle des apaches, qui s'assied à la table couverte de fleurs comme à celle dont les pieds branlent; c'est un homme, surtout, qui écrit une ou deux colonnes sur un sujet dont il ne connaît pas le premier mot.»<sup>42</sup>

Durant cette période, Simenon a fréquenté, selon ses propres dires, des groupes anarchistes. Nous pouvons en lire un écho dans *La Fiancée fugitive*, premier roman de l'auteur mettant en scène le milieu des libertaires.

C'est aussi à ce moment de la vie de Simenon que se situe l'épisode de la montre abandonnée à une prostituée pour prix de ses services; cette situation sera évoquée dans *Au Pont des Arches*<sup>43</sup> et *Nini violée*<sup>44</sup>.

À cette époque encore, le jeune homme avait installé une de ses maîtresses dans «un petit appartement meublé»<sup>45</sup> du quartier d'Outremeuse. Paul Planquet n'agit pas autrement dans *Au Pont des Arches*<sup>46</sup>.

La période liégeoise de Simenon se termine par son service militaire. Comme lui, le héros du *Monstre blanc de la Terre de Feu* a effectué son service dans la cavalerie<sup>47</sup>. On apprend d'ailleurs dans *Le Pêcheur de bouées* que les «jeunes soldats, au manège, versent des larmes lors de leurs premières séances d'équitation»<sup>48</sup>. Dans *La Police scientifique*, le deuxième chapitre fait allusion à «la corvée de fourrage à la caserne». À en croire Simenon, il écrivait chaque jour à sa fiancée durant cette pénible épreuve; ainsi agit aussi le héros de *Hair à force d'aimer*. On sait en outre que le futur romancier se vit assez rapidement dispensé d'un service actif et débilitant, ce qui lui permit de poursuivre ses activités à la *Gazette de Liège*. Tel est aussi le sort qui échoit à Lucien Vernier, héros de *Deux Cœurs de femmes* : «À vingt ans, Vernier fit son service militaire, mais son patron lui-même fit les démarches nécessaires afin qu'il restât au Havre où il continua à travailler en

<sup>42</sup> Manuscrit inédit conservé au Fonds Simenon de l'Université de Liège, p. 51.

<sup>43</sup> G. SIM, *Au Pont des Arches*, op. cit., p. 37.

<sup>44</sup> L. DORSAN, *Nini violée*, Paris, Prima, 1926, p. 39.

<sup>45</sup> G. SIMENON, *Les Libertés qu'il nous reste*, Paris, Presses de la Cité, 1980, p. 94.

<sup>46</sup> G. SIM, *Au Pont des Arches*, op. cit., p. 54.

<sup>47</sup> G. SIM, *Le Monstre blanc de la Terre de Feu*, Paris, Ferenczi, «Les Romans d'aventures», 51, 1928, p. 26.

<sup>48</sup> G. SIM, *Le Pêcheur de bouées*, Paris, Tallandier, «Grandes Aventures et voyages excen- triques», 314, 1930, p. 175.

dehors des heures de service »<sup>49</sup>. C'est cependant à travers l'*Histoire d'un pantalon* que transparaîtront le plus les souvenirs de cette période ; Simenon y décrit de manière particulièrement satirique et amusante le monde des casernes.

En décembre 1922, Simenon quitte Liège pour Paris en train de nuit : l'occasion pour lui, sans aucun doute, d'apercevoir une fois encore ces usines de la banlieue liégeoise qui apparaîtront dans *Matricule 12* à la faveur du passage dans la région de l'inspecteur Sancette se rendant, lui aussi par train de nuit, de Paris à Wilhelmshaven :

« On traversait la Belgique, sans rien voir que des lumières blanches, rouges ou vertes, le long de la voie.

« Vers Seraing, pourtant, on aperçut les panaches de feu couronnant les cheminées monumentales des hauts fourneaux, et ceux-ci étaient en nombre tel, que, dans la nuit, c'était un spectacle qui ne manquait pas de grandeur.

« On frôla même un four à zinc, et on put distinguer, devant les bouches de feu, les silhouettes nues jusqu'à la ceinture d'hommes qui paraissaient minuscules, et qui attisaient ces enfers. »<sup>50</sup>

Le même tableau sera dépeint dans *Pedigree* et diverses œuvres à caractère autobiographique où le spectacle sera généralement perçu depuis un train<sup>51</sup>.

On peut d'ailleurs s'étonner que Liège ne soit pas davantage présente dans les romans de jeunesse : en dehors d'*Au Pont des Arches* et de *Jehan Pinaguet* (où la ville n'est jamais nommée), Liège n'est en effet qu'un nom dans *La Femme qui tue*<sup>52</sup> et *L'Homme de proie*<sup>53</sup>.

<sup>49</sup> J. DU PERRY, *Deux Cœurs de Femmes*, Paris, Ferenczi, « Mon Livre favori », 435, 1929, p. 9.

<sup>50</sup> G. SIM, *Matricule 12*, Paris, Tallandier, « Criminels et policiers », 64, 1932, p. 32.

<sup>51</sup> G. SIMENON, *Pedigree*, op. cit., t. 18, p. 114; *Je me souviens...*, in *Œuvres complètes*, Lausanne, Rencontre, 1968, t. 17, p. 215; *Un Homme comme un autre*, op. cit., p. 25; *La Main dans la main*, Paris, Presses de la Cité, 1978, p. 107; *Je suis resté un enfant de cœur*, Paris, Presses de la Cité, 1979, p. 181.

<sup>52</sup> G. SIM, *La Femme qui tue*, Paris, Fayard, « Le Livre populaire », 251, 1929, p. 156.

<sup>53</sup> G. SIM, *L'Homme de proie*, Paris, Fayard, « Le Roman complet », 45, 1952, p. 106.

\*

\* \*

PEUT-ÊTRE me permettra-t-on de profiter de cet intermède — Simenon est en route pour Paris et rêve à son destin — pour tenter d'entrevoir si l'écrivain n'a pas glissé dans ses romans de jeunesse des traits qui lui auraient été inspirés par sa propre personnalité telle qu'il pouvait la percevoir. Le nombre impressionnant de personnages prénommés Georges pourrait en effet suggérer que Simenon s'est peint lui-même à travers eux. C'est possible, mais je ne veux pas déroger ici au principe que j'ai énoncé dès le début, à savoir qu'il s'agit pour moi de m'en tenir aux faits avérés et de ne pas m'aventurer sur le terrain glissant de l'interprétation qui exigerait d'autres développements — un livre...

Le premier élément que je voudrais relever n'est pourtant pas sans implications susceptibles de m'entraîner vers ces terrains-là; je mentionne donc sans plus d'explication que certains personnages de l'œuvre populaire, tout comme leur créateur, sont somnambules : Jean Kerlor dans *Miss Baby*<sup>54</sup>, Jean Monnet dans *Train de nuit*<sup>55</sup>, le fils Froget dans *L'Homme qui tremble*<sup>56</sup> et Hélène Gastambide dans *La Maison de l'inquiétude*<sup>57</sup>.

Quelques personnages sont eux-mêmes écrivains. L'un deux, Philippe d'Estravent, écrit même à bord de son bateau<sup>58</sup>. Un autre fait allusion à sa vitesse d'écriture<sup>59</sup>. C'est cependant le passage suivant de *L'Homme de proie* qui livre le plus de détails significatifs :

«Aujourd'hui que cette histoire a reçu sa conclusion, que je me décide à l'écrire, je n'ai pas besoin d'une note. Certes, des détails matériels m'échappent sans doute, m'échapperont encore dans la suite du récit.

«Mais je revis pour ainsi dire les événements dans leur atmosphère primitive et tandis que tout à l'heure je parlais de l'orage, il

<sup>54</sup> G. SIM, *Miss Baby*, op. cit., p. 273.

<sup>55</sup> Chr. BRULLS, *Train de nuit*, op. cit., p. 32.

<sup>56</sup> G. SIM, *L'Homme qui tremble*, op. cit., pp. 44 et 46.

<sup>57</sup> G. SIM, *La Maison de l'inquiétude*, Paris, Tallandier, «Criminels et Policiers», 46, 1932, p. 122.

<sup>58</sup> G. SIM, *Le Sous-Marin dans la forêt*, Paris, Tallandier, «Grandes Aventures et voyages excentriques», 222, 1928, p. 5.

<sup>59</sup> G. GUT, *Orgies bourgeoises*, Paris, Prima, «Collection Gauloise», 65, 1926, pp. 0-31.

me semblait que je percevais l'odeur si caractéristique de l'île sous la pluie, avec ses essences violentes, ses relents de fièvre. »<sup>60</sup>

Simenon et les femmes... Peut-on s'empêcher de penser aux désirs de l'adolescent, maintes fois rappelés dans les écrits autobiographiques, en lisant le début du deuxième chapitre de *Madame veut un amant* ?

« Quand j'avais seize ans, il m'arrivait de songer, aux instants où mes désirs d'amour étaient le plus lancinant (*sic*) :

— Dire qu'à cette heure-ci, rien qu'à Paris, il y a des centaines, des milliers de femmes qui ont envie d'amour, elles aussi. Je passe à côté de certaines d'entre elles. Je ferais très bien leur affaire et elles feraient la mienne, elles feraient même mes délices.

« Et je râlais, les poings serrés. »<sup>61</sup>

Le jeune poète héros de *Garde Clémentine*, lui, outre qu'il fume la pipe, nous révèle son goût pour les femmes boulottes aux charmes abondants, autre point commun avec Simenon.

Plus sérieusement peut-être, on notera le nombre imposant de romans où se fait jour la méfiance envers la passion amoureuse opposée à un amour stable et durable ; en témoignent *Que ma mère l'ignore!*, *La Femme qui tue*, *La Maison sans soleil*, *Aimer d'amour*, *Songes d'été*, *Le Sang des gitanes*, *En robe de mariée*, *L'Amour méconnu*, *Voleuse d'amour*, *Celle qui revient*, *Cœur de poupée*, *Hélas! Je t'aime*, *Les Deux Maîtresses*, *Celle qui passe* et *Le Rêve qui meurt*. Certains d'entre eux considèrent même la passion comme une maladie, opinion rencontrée aussi dans *Dolorosa* et *Miss Baby*, opinion que ne reniera pas l'auteur âgé.

Enfin, Yves Jarry nous paraît donner de lui-même un portrait se rapprochant de celui de Simenon lorsqu'il se présente, dans les dernières lignes de *La Fiancée aux mains de glace*, comme « un vagabond qui aime comme les autres ne peuvent aimer mais qui sait qu'il est né pour la grand'route et non pour s'arrêter au bord du chemin »<sup>62</sup>.

Nous n'abandonnons pas le personnage récurrent d'Yves Jarry en abordant le point suivant. Lors de ses aventures, une des caractéristiques de ce héros est en effet de vivre plusieurs vies en vivant à la façon des autres. C'est là une particularité que Maigret reprendra à son compte dans la mesure

<sup>60</sup> G. SIM, *L'Homme de proie*, op. cit., p. 82.

<sup>61</sup> G. GUT, *Madame veut un amant*, Paris, Ferenczi, « Les Romans drôles », 1, 1928, p. 11.

<sup>62</sup> G. SIM, *La Fiancée aux mains de glace*, Paris, Fayard, « Les Maîtres du roman populaire », 356, 1929, p. 62.

où il s'attachera à s'identifier aux individus à propos desquels il enquête. C'est aussi un trait appartenant en propre à la vie réelle et aux rêves du jeune Simenon. Yves Jarry n'est pourtant pas le seul personnage de l'œuvre populaire à formuler et à vivre ce désir qui affecte aussi J.K. Charles, le héros de *L'Homme à la cigarette*; c'est d'ailleurs J.K. Charles, et non Jarry, qui émet, non sans lyrisme, la fameuse profession de foi concernant les vies multiples devant un inspecteur Boucheron médusé<sup>63</sup>. Ce rêve avait déjà été concrétisé par Jérôme Dantan, le héros du *Monstre blanc de la Terre de Feu*.

Malgré ce désir d'ouverture au monde, l'introduction de *La Femme en deuil* laisse apparaître dès ses premières lignes l'idée que l'homme est le même partout<sup>64</sup>, idée que Simenon continuera de défendre après son voyage autour du monde.

On sent bien que nous sommes proches ici d'une idée qui me paraît fondamentale chez Simenon, celle selon laquelle un certain bonheur peut naître d'une fusion ou tout au moins d'un accord entre l'homme et le monde<sup>65</sup>. Présente dès *Jehan Pinaguet*, cette hypothèse se retrouve dans *Songes d'été*<sup>66</sup>.

Pour clore ces réflexions consacrées aux autoportraits partiels de Simenon dans ses romans de jeunesse, nous rappellerons que ses deux premiers romans — liégeois puisque écrits à Liège et s'y situant —, *Au Pont des Arches* et *Jehan Pinaguet*, ont pour héros des jeunes gens dans lesquels il s'est partiellement identifié — plus sérieusement toutefois dans le second que dans le premier. Nous rappellerons aussi à ce propos deux lignes du savoureux article que le romancier a fait paraître dans la *Gazette de Liège* du 9 mai 1952 : « Le vrai Simenon est un adolescent éternel qui va le nez au vent, mains dans les poches, humant l'air des quais et des venelles ».

\*

\*      \*

<sup>63</sup> G. SIM, *L'Homme à la cigarette*, Paris, Tallandier, « Romans célèbres de drame et d'amour », 183, 1931, p. 102. Voir aussi notre article sur « Maigret en gestation dans les romans populaires », in *Traces*, n° 1, Université de Liège, Centre d'Études Georges Simenon, 1989, pp. 55-59, 61-64.

<sup>64</sup> G. SIM, *La Femme en deuil*, op. cit., pp. 7-8.

<sup>65</sup> Voir notre article sur « Simenon ou la nostalgie d'un ailleurs », à paraître dans *Marche Romane*.

<sup>66</sup> G. SIM, *Songes d'été*, Paris, Ferenczi, « Le Petit Livre », 828, 1928, p. 27.

PARIS... LE jeune Simenon y débarque un matin de décembre 1922. Il y trouve un logement à l'hôtel Bertha, rue Darcet, dans le quartier des Batignolles, quartier qui sert de cadre spatial à plusieurs romans des débuts : *Ceux qu'on avait oubliés*, *Un Monsieur libidineux*, *Chair de beauté*, *L'Amant sans nom*, *La Femme 47*, *La Fille de l'autre*, *Katia, acrobate*, *L. 53*, *La Figurante*, *La Maison de l'inquiétude*, *Les Amants du malheur* et *Les Forçats de Paris*.

Comme Simenon, plusieurs protagonistes de l'œuvre populaire ont connu à leur arrivée à Paris des débuts difficiles et des hôtels minables. Dans *Pour le sauver*, le jeune poète Albert Dulin a vécu dans « d'humbles chambres d'hôtel »<sup>67</sup> avant d'être engagé par l'académicien Maxime des Courtières. Dans *Ceux qu'on avait oubliés*, la vie de la célèbre actrice Lucette Doré s'est jadis déroulée « dans un petit appartement misérable »<sup>68</sup>. Le sculpteur Yves Ramels a dû lui aussi se contenter de « meublés de dernier ordre »<sup>69</sup> dans *Mademoiselle X...* Il en va de même pour l'héroïne d'*Un Soir de vertige*, pour le peintre Jacques Orban dans *Les Amants de la mansarde* et pour un autre peintre, René Bécherel, dans *La Femme en deuil*.

Sa chambre dénichée, Simenon, s'il faut l'en croire — et pourquoi ne le croirait-on pas sur ce point? —, s'est jeté sur des croissants qui ont constitué son premier repas parisien : ils avaient « un goût merveilleux » et ont été son premier « contact agréable avec Paris »<sup>70</sup>. Lorsque l'héroïne de *Lili-Tristesse* s'échappe de Bourges et arrive à Paris, elle se précipite elle aussi « vers le premier bar pour y dévorer des croissants. Et comme ils étaient savoureux »<sup>71</sup>!

Retour de Simenon à Liège en 1923, le temps d'y épouser Régine Renchon qu'il surnomme Tigy. Tigy? Dans le lot d'héroïnes que comportent les romans populaires, certaines doivent bien se rapprocher d'elle. Contentons-nous d'épingler ici la jeune fille aux qualités viriles que *Se Ma Tsien, le sacrificateur* prénomme Régine, celui qu'elle aime s'appelant Georges d'Ernenon, fort proche phonétiquement de Georges Simenon. Pour l'anecdote, lors de son mariage, Simenon avait acheté son smoking à Carlo Bronne<sup>72</sup>;

<sup>67</sup> J. DU PERRY, *Pour le sauver*, Paris, Ferenczi, « Le Petit Livre », 828, 1928, p. 27.

<sup>68</sup> J. DU PERRY, *Ceux qu'on avait oubliés*, Paris, Ferenczi, « Mon Livre favori », 241, 1925, p. 30.

<sup>69</sup> Chr. BRULLS, *Mademoiselle X...*, *op. cit.*, p. 8.

<sup>70</sup> G. SIMENON, *Un Homme comme un autre*, *op. cit.*, p. 33.

<sup>71</sup> J. DU PERRY, *Lili-Tristesse*, *op. cit.*, p. 27.

<sup>72</sup> G. SIMENON, *Mémoires intimes suivis du Livre du Marie-Jo*, Paris, Presses de la Cité, 1981, pp. 17 et 333.

le clin d'œil de reconnaissance aura lieu quand l'écrivain nommera Bronne le directeur de la P.J. de Paris dans *La Fiancée du diable*.

Arrivé à Paris au lendemain du mariage, le couple s'installe impasse Saint-Honoré (aujourd'hui villa Wagram-Saint-Honoré). C'est dans un lieu tout semblable qu'habitent Yves Ramels dans *Mademoiselle X...*<sup>73</sup> — où l'impasse est transportée du quartier des Ternes à celui de Montparnasse — et le héros de *Garde Clémentine*<sup>74</sup>.

Les romans populaires laissent évidemment lire des échos de la vie menée par Georges et Régine Simenon lors de leurs débuts parisiens. Les dénombrer sortirait du cadre de ce propos. Quelques aperçus seulement, donc : la fréquentation du milieu cosmopolite des peintres de Montparnasse reflétée dans *L'Amour à Montparnasse*; la recherche par l'écrivain de modèles susceptibles de poser pour son épouse dans *Un Petit Corps blessé*; les nuits passées dans les bals musette du quartier de la Roquette (*De la rue au bonheur*, *Un Petit Corps blessé*); la découverte peut-être de ce Picratt's Bar que l'on retrouve dans tant de romans (*Aux Vingt-Huit Négresses*, *La Noce à Montmartre*, *Le Feu s'éteint*, *Miss Baby*, *Victime de son fils*).

En juillet 1923, Simenon devient le secrétaire du marquis de Tracy auquel plusieurs personnages devront leur nom de Tercy dans *Se Ma Tsien*, *le sacrificateur*, *Un Péché de jeunesse*, *La Femme qui tue* et *La Fiancée aux mains de glace*. Le marquis emmène Simenon à Aix-les-Bains durant le mois d'août, ce qui nous vaudra les scènes aixoises d'*Étoile de cinéma*, *La Fiancée aux mains de glace* et *Un Jour de soleil*. Ce secrétariat entraînera pour Simenon des séjours à Nevers où Tracy dirige le journal *Paris-Centre*; des romans auront partiellement Nevers pour cadre spatial : *De la rue au bonheur*, *Chair de beauté* et *Une Petite Dessalée*. Le marquis possédant un château à Tracy même, entre Sancerre et Pouilly-sur-Loire, Simenon a l'occasion de découvrir cette région ligérienne où se déroulent totalement ou partiellement *Un Péché de jeunesse*, *Le Feu s'éteint*, *L'Amour méconnu*, *L'Homme à la cigarette*, *Un Nid d'amour* et *Âme de jeune fille*.

C'est cependant un autre château du marquis de Tracy, celui de Paray-le-Frésil, près de Chevagnes, qui semblera marquer le plus Simenon, puisqu'il fera naître Maigret dans cette localité, devenue Saint-Fiacre dans la fiction. Les romans de jeunesse ne sont pas en reste, le château étant évoqué — sans

<sup>73</sup> Chr. BRULLS, *Mademoiselle X...*, op. cit., p. 3.

<sup>74</sup> L. DORSAN, *Garde Clémentine*, p. 1 de la copie dactylographiée conservée au Fonds Simenon de l'Université de Liège.

que le nom de la localité le soit — dans *La Fiancée aux mains de glace* et *Deuxième Bureau*, où il constitue le cadre spatial le plus important du roman, mais où il est situé à Chevagnes. Ce n'est certes pas un hasard non plus si un personnage des *Chercheurs de bonheur* se nomme Frésil. Simenon a d'autre part connu à Paray-le-Frésil le régisseur du château, Pierre Tardivon, dont on sait qu'il lui a inspiré le personnage du père de Maigret. Les romans populaires conservent eux aussi une trace de cet intendant : le régisseur du château de Quercy-Latour s'appelle Joseph Tardivon dans *Les Larmes avant le bonheur*; dans *Nox l'insaisissable*, un des noms d'emprunt du héros est Tardivon; enfin, sans doute faut-il voir une déformation péjorative de Tardivon dans le patronyme Torduron qui désigne à nouveau un intendant de propriété dans *Un Tout Petit Cœur*. Pour rester dans le domaine des noms de personnages, tout laisse penser que Simenon a découvert dans la région de Paray-le-Frésil le patronyme Tatin utilisé dans *L'Homme à la cigarette*, *L'Homme qui tremble* et *La Femme ardente*, avant de l'être dans les romans signés par Simenon de son véritable patronyme.

C'est sans doute dans l'entourage du marquis de Tracy que Simenon a connu ces aristocrates campagnards qui hantent plusieurs romans parmi lesquels nous nous contenterons de citer *Entre deux baines* et *Celle qui est aimée*. Le service de l'écrivain auprès du marquis nous vaudra aussi ces scènes de chasse dramatiques de *L'Heureuse Fin*, *L'Étreinte tragique* et *Aimer, mourir*.

Simenon quitte le marquis de Tracy au printemps 1924 et s'installe à nouveau à Paris avec Tigy, louant un meublé à l'hôtel Beauséjour, rue des Dames; ceci nous vaut les hôtels Beauséjour parisiens d'*Entre deux baines*, *Les Adolescents passionnés*, *L. 53*, *Katia, acrobate* et *La Maison de l'inquiétude*. Les Simenon trouvent ensuite leur appartement de la place des Vosges. Le romancier, qui habite au n° 21, tel l'assassin de Steeman, fera de J.K. Charles, *L'Homme à la cigarette*, son voisin fictif en le domiciliant au n° 23 de la même place. C'est place des Vosges aussi que demeure l'héroïne de *Nuit de Paris*.

Tout laisse penser que Simenon découvre à cette époque les environs de Paris et particulièrement Morsang, un lieu qui deviendra célèbre dans le monde simenonien puisque c'est là que furent écrits peu d'années plus tard quelques-uns des premiers romans de Maigret. Un seul roman populaire, *Fièvre*, aura Morsang pour cadre spatial partiel, mais la localité des bords de Seine inspirera plusieurs noms de personnages : Meursang dans *De la rue du bonheur*, Orsan dans *Mademoiselle Million*, Morsan dans *La Figurante* et Meursan dans *Les Chercheurs de bonheur*. Nous noterons



encore que l'arrière de la villa blanche où habitent les Bruce à Deauville dans *L'Amant sans nom* ressemble curieusement à l'auberge du Vieux-Garçon que Simenon fréquenta assidûment lors de ses séjours à Morsang.

Le romancier a souvent évoqué le chien danois qu'il s'est procuré à ce moment de sa vie. En manière de clin d'œil, il l'introduit sous son nom d'Olaf et avec certaines de ses caractéristiques dans trois romans de jeunesse : *Le Désert du froid qui tue*, où il affronte les solitudes glacées du Grand Nord ; *Le Lac d'angoisse*, où il retrouve les mêmes contrées inhospitalières avant d'être tué en défendant son maître, et *La Femme en deuil*, où il a une « silhouette [...] énorme et puissante »<sup>75</sup>.

Dès l'été 1925, Simenon et Tigy partent à la découverte du monde en commençant par la Normandie : c'est le séjour à Bénouville d'où ils ramènent Henriette Liberge, plus connue sous le surnom de Boule, qui deviendra leur cuisinière et restera la compagne de l'écrivain pendant une grande partie de sa vie. N'est-ce pas en pensant à elle qu'il a malicieusement écrit *La Pucelle de Bénouville*, « petit roman grivois » ? Bénouville servira en outre de cadre à certaines scènes de *L'Amant sans nom* et de *Marie-Mystère* où une allusion est faite à des fermiers du cru nommés Paumelle que le romancier a bien connus.

L'année suivante, c'est la découverte de Porquerolles et de la Méditerranée. Dès le début des *Cœurs perdus*, l'héroïne, Adeline Marnier, est fascinée par le monde sous-marin de la Méditerranée observé au large de Porquerolles, un monde dur et cruel où les poissons s'entre-dévorent, un monde que la mer cache sous sa « teinte veloutée » et son « vaste sourire irisé »<sup>76</sup>. Adeline a manifestement tiré parti de ce spectacle qui inspire la stratégie du combat — dur et cruel, lui aussi — livré au sexe opposé dont elle vise la déchéance. Ceci ressort clairement des théories qu'elle expose plus tard à une amie : « Les hommes se mangent entre eux ? Bah ! Les bêtes aussi... Les petits poissons mangent les mouches et les vers, ou encore les œufs d'autres poissons. Il y a des poissons plus gros qui les dévorent, et ceux-là sont dévorés par de plus gros encore, qui à leur tour... Mais je n'en finirais pas. Alors, tant qu'on y est, autant être un gros poisson »<sup>77</sup>. Simenon dira plusieurs fois, dans ses écrits autobiographiques, la fascination qu'il a

<sup>75</sup> G. SIM, *La Femme en deuil*, op. cit., p. 65.

<sup>76</sup> G. SIM, *Les Cœurs perdus*, Paris, Tallandier, « Romans populaires » (Collection rouge), 621, 1928, p. 21.

<sup>77</sup> *Id.*, p. 155.

lui-même éprouvée, à Porquerolles, pour cette vie sous-marine<sup>78</sup>. Il ajoutera qu'il avait adopté alors la conception de la vie exposée par Adeline Marnier<sup>79</sup>, conception exprimée plus tard par l'image des fessés et des fesseurs et que d'autres protagonistes des romans populaires ont aussi évoquée<sup>80</sup>.

C'est l'époque où Simenon fait certaines rencontres importantes. Celle d'Eugène Merle, par exemple, qui lui permettra d'entrer en contact avec le monde de la presse, de la finance et de la politique. Dans *Défense d'aimer*, pouvons-nous ne pas penser à Merle et à son château d'Avrainville quand nous sommes en présence d'Arthur Durondeau, un directeur de journal parisien assez corrompu qui possède aussi un château dans les environs de Paris? Autre rencontre importante pour Simenon, celle de Joséphine Baker, avec laquelle le romancier a entretenu une liaison. À ce sujet, nous ne quitterons pas *Défense d'aimer* sans constater que la danseuse Dorothée de ce roman a été inspirée par la danseuse réelle. Nous sommes conforté dans cette opinion en lisant dans la biographie de Pierre Assouline que Joséphine aurait pu faire l'objet d'un enlèvement publicitaire<sup>81</sup>; dans le roman en effet, l'enlèvement se produit bel et bien. Dans *Chair de beauté* aussi, on peut penser que Joséphine Baker est l'inspiratrice de la danseuse Nadia.

Dans *L'Homme qui tremble*, Léon Froget disparaît à Sartrouville alors qu'il projette d'y acheter un canot. Or, c'est dans cette localité que Simenon a acheté le *Ginette*, canot aménagé qui lui permit d'effectuer son tour de France de 1928 par les voies navigables. Ce voyage a inspiré plusieurs scènes des romans de jeunesse. Commençons par *L'Amant sans nom* où l'itinéraire routier d'Yves Jarry se rendant en Camargue pour rejoindre Jessie Desmond correspond partiellement, dans sa dernière partie, à l'itinéraire suivi par Simenon : il s'agit de la descente vers le Midi suivant la vallée du Rhône par Valence, Pont-Saint-Esprit, Avignon, Tarascon et Beaucaire, descente permettant de gagner la Camargue. *Songes d'été* s'ouvre aussi sur un voyage en voiture dans le Midi : y sont à nouveau évoqués Tarascon, Beaucaire, la Camargue, puis « cette vaste et plantureuse région qui s'étend de l'Océan à la Méditerranée, au pied des Pyrénées »<sup>82</sup>. Ici aussi, nous suivons

<sup>78</sup> G. SIMENON, *Un Homme comme un autre*, op. cit., p. 107; *Mémoires intimes suivis du Livre de Marie-Jo*, op. cit., p. 25.

<sup>79</sup> G. SIMENON, *Un Homme comme un autre*, op. cit., p. 145.

<sup>80</sup> Chr. BRULLS, *Les Adolescents passionnés*, Paris, Fayard, « Les Maîtres du roman populaire », 344, 1928, p. 49; G. SIM, *La Fiancée du diable*, op. cit., p. 143.

<sup>81</sup> P. ASSOULINE, *Simenon. Biographie*, Paris, Julliard, 1992, p. 126.

<sup>82</sup> G. SIM, *Songes d'été*, op. cit., p. 21.

le trajet méridional accompli par le *Ginette*. Soyons sûrs que l'action de *L'Amant fantôme*, située dans une station balnéaire proche de Béziers, doit aussi son cadre spatial à l'« exploration » de 1928. De même, *L'Inconnue* lui doit les scènes se déroulant au mas des Tourelles, situé entre Aigues-Mortes et Le Grau-du-Roi. Poursuivant son périple, l'écrivain arrive dans la région bordelaise et plus particulièrement dans les environs de Saint-Macaire, cadre de la première partie d'*Une Ombre dans la nuit*, la seconde partie se déroulant à Bordeaux. Après un transport ferroviaire jusqu'à Montluçon, le *Ginette* emprunte le canal du Berry et arrive à Saint-Amand-Montrond. C'est là — ou dans les environs immédiats — que plusieurs romans situeront à nouveau quelques scènes : *La Femme 47*, *Celle qui revient*, *L'Inconnue* et *L'Homme qui tremble*. On sait en outre que ce voyage a alimenté d'autres pages de Simenon. À ce titre, il constitue une des sources spatiales essentielles où s'est ancrée — et encrée — une part non négligeable de la fiction simenonienne.

Encouragé par son nouvel état de capitaine et enthousiasmé par l'expérience fluviale qu'il vient de vivre, Simenon se précipite dès son retour à Fécamp où il fait construire un bateau capable d'affronter la mer. Il s'adresse au chantier Argentin, un nom que l'on retrouve désignant une enfant d'Étretat dans *Marie-Mystère* et un marchand de bateaux des Sables-d'Olonne dans *Folie d'un soir*. Des scènes de *Marie-Mystère* et de *L'Homme à la cigarette* auront pour cadre Fécamp, inaugurant ainsi une longue série d'œuvres où sera à l'honneur la cité normande des terre-neuvas. La région de Fécamp — qui inclut Bénouville (voir *supra*) — fournira aussi à Simenon quelques patronymes, parmi lesquels celui de Daussy, protagoniste de *L'Île des hommes roux*, et quelques types de personnages, comme le patron de bistrot Léon (*L'Homme à la cigarette*) et le P'tit Louis de *L'Homme à la cigarette* ou de *Sœurette*, personnages que l'œuvre ultérieure utilisera à profusion.

L'*Ostrogoth* construit, Simenon le conduit dès le printemps 1929 vers le nord des Pays-Bas et de l'Allemagne où se dérouleront des scènes importantes de *L'Inconnue* (Stavoren) et surtout de *Matricule 12* (Wilhelmshaven). C'est néanmoins *Le Château des Sables Rouges* qui sera le principal bénéficiaire populaire de ce nouveau voyage; l'action de ce roman se situe en effet totalement dans les environs de Delfzijl où l'on sait que Simenon fit une halte forcée.

Un saut dans le temps et nous nous retrouvons durant l'hiver 1930–1931 près de Concarneau où Simenon séjourne au lieu-dit Les Sables-Blancs. Ce n'est donc pas un hasard si un château anglais porte ce nom dans *La*

*Fiancée du diable*. Ce n'est pas un hasard non plus si plusieurs chapitres de *L'Évasion* ont Concarneau pour cadre spatial.

Mais entre-temps, Maigret est né et ceci est une autre histoire ...

\*

\* \*

**E**N GUISE DE CONCLUSION, je vous propose un problème de robinet. Dans *Le Document violet*, l'immeuble portant le n° 87, rue des Tournelles, domicile parisien de l'héroïne, Élina Roux, possède une particularité qui rappelle celui de la liégeoise rue Léopold où est né Simenon. En effet, la chambre où vit la jeune fille ne possède pas l'eau courante. « Je me souviens, déclare le narrateur, d'un robinet que j'avais remarqué, scellé au mur, dans le corridor »<sup>83</sup>. De même, évoquant sa maison natale dans *Je me souviens...*, Simenon écrit que son père « est allé chercher de l'eau au premier étage, où il y avait un robinet »<sup>84</sup>. Une lettre du romancier à sa mère, lettre datée du 3 novembre 1959, évoque à nouveau la situation du robinet; soucieux de vérifier si sa mémoire ne le trahit pas, il demande à sa mère si ses souvenirs sont exacts : « Je crois même, écrit-il, que je me suis souvenu de certains détails de la rue Léopold, où pourtant je ne suis jamais retourné. À quel âge ai-je quitté cette maison Cession? Je crois revoir, entre le premier et le deuxième étage (où nous habitions) un robinet sur le palier »<sup>85</sup>. L'auteur pousse les scrupules jusqu'à dessiner schématiquement la plaque en émail, le robinet et l'évier. « Je me demande même, ajoute-t-il, si le dessus du robinet était fixe. Je crois que non, que c'était amovible »<sup>86</sup>. Dans la dernière des *Trois Chambres à Manhattan*, Kay Miller avoue à François Combe que son enfance viennoise passée avec sa mère a eu pour cadre une chambre où « il n'y avait ni cuisine, ni frigidaire, ni salle de bains » : il fallait donc aller se « laver à un robinet au bout du corridor »<sup>87</sup>. Souvenir liégeois transposé à Vienne? C'est bien possible, puisque les réminiscences liégeoises ont envahi l'œuvre de Simenon. Cet extrait tendrait à nouveau à prouver que Simenon, comme il l'a souvent déclaré, n'invente rien, mais s'inspire de faits qu'il

<sup>83</sup> G. SIM, *Le Document violet*, Paris, Fayard, *La Jeunesse illustrée*, 1930, ch. 6.

<sup>84</sup> G. SIMENON, *Je me souviens...*, *op. cit.*, p. 29.

<sup>85</sup> Copie de lettre conservée au Fonds Simenon de l'Université de Liège.

<sup>86</sup> *Ibid.*

<sup>87</sup> G. SIMENON, *Trois Chambres à Manhattan*, in *Œuvres complètes*, Lausanne, Rencontre, 1969, t. 21, p. 341.

a vécus. En l'occurrence, vécus où? Rue Léopold ou rue de Gueldre? Il serait bien étonnant, en effet, que Simenon ait possédé des souvenirs de la maison natale qu'il a quittée à l'âge de cinq mois pour une autre de la rue de Gueldre, rue tout à fait occultée dans les écrits autobiographiques. Quoi qu'il en soit, nous nous demanderons si le robinet incongru qui côtoie textuellement la Vistule et une absence maternelle dans le délire de Georges Monnet<sup>88</sup> dans *La Maison de la baine* ne serait pas le même que celui qui nous intéresse et semble hanter le romancier à titre, peut-être, de premier souvenir conscient. Voilà en tout cas un robinet qui risque de faire encore couler beaucoup ... d'encre.

---

<sup>88</sup> Chr. BRULLS, *La Maison de la baine*, op. cit., p. 55.



Marie-Paule BOUTRY

## L'œuvre romanesque de Georges Simenon : une autobiographie en éclats

**P**OURQUOI une autobiographie en éclats ? Parce que Simenon lui-même place son œuvre sous le double signe de l'enracinement dans le réel d'une histoire unique, — la sienne —, en même temps que de la faille et de la contradiction. Il ne cesse, d'une part, non seulement de raconter son histoire, mais d'affirmer qu'il la raconte, par l'intermédiaire d'un jeu de miroirs entre romans, mémoires de toutes sortes et interviews, créant ainsi une œuvre d'une extrême cohérence par rapport à l'autobiographie. D'autre part, il insiste sur le rôle des cassures, des fêlures, — crise qui bouleverse la vie des personnages, faille que recherche Maigret chez tous ses coupables potentiels, malaise dont Simenon avoue plus ou moins constamment qu'il précède chacune de ses « entrées en roman » — ; ou bien encore et cette fois sans qu'il le dise, peut-être à son insu, apparaissent des ruptures, voire des gouffres, entre ce qu'il affirme dans les interviews ou les mémoires, et ce qu'en restitue le roman ou ce qu'en révèlent les faits.

### L'enracinement de l'œuvre dans le réel

**C**OMME Montaigne dont il affirme dans une *Dictée, Des Traces de pas*, qu'il a été son « livre de chevet pendant des mois », Simenon semble « affamé de se faire connaître ». Cette faim, il l'affirme de différentes manières tout au long de sa vie. Les périodes de crise, de malaise, de malheur débouchent sur des écrits autobiographiques. Le diagnostic erroné du médecin de Fontenay-le-Comte et l'angoisse de se voir atteint du même mal que son père, — même si le doute dura deux semaines et non deux ans comme le racontent les *Mémoires intimes* —, seraient à l'origine de *Je me souviens*, comme l'approche de la soixantaine et surtout la faillite de son mariage avec Denyse seraient à l'origine de *Quand j'étais vieux*, la mort de sa mère, de la publication de *Lettre à ma mère*, la mort de Marie-Jo de la

rédaction des *Mémoires intimes*. « Seraient » car, en matière d'écriture, rien n'est aussi simple. *Pedigree*, ce *Je me souviens* retravaillé, sur les conseils de Gide, prolongé jusqu'à l'adolescence, n'aurait-il vraiment jamais existé sans l'erreur du médecin ? Comment interpréter alors la place que tiennent déjà les éléments familiaux dans les romans antérieurs, et cette envie d'exorcisme, cette impression de libération — illusoire, comme le prouve la suite de l'œuvre —, que Simenon confie à André Parinaud.

« J'en ai fini avec tous ces gens-là ! À présent que je les ai mis en chair et en os dans un livre, ils ne m'encombreront plus, et je vais pouvoir écrire sur de nouveaux personnages »<sup>1</sup>.

À Henri-Charles Tauxe, il déclare : « sans le suicide de ma fille Marie-Jo, je n'aurais pas écrit *Mémoires intimes* ». Sans doute, mais que faire du besoin d'écrire sans cesse confronté à l'impossibilité, désormais, de composer un roman, et des *Dictées* qui en sont nées ? Ce sera lui, désormais, le seul personnage du roman, le seul objet de l'enquête, du reportage, comme pour remonter le temps.

« Dans ces *Mémoires*, qui sont au fond le *Pedigree* de mes enfants, je ne me suis pas donné le beau rôle, je me suis mis à nu. J'ai, au fond, continué à rechercher "l'homme nu", la vérité derrière les maquillages en commençant par moi... »<sup>2</sup>

Ces différents écrits intimes, dont « le maquillage », en dépit des affirmations, n'est pas toujours absent, sont relayés par les nombreuses interviews que Simenon accorde avec une grande bonne volonté à se laisser mettre « sur le gril ». La véracité de leur contenu, à peu près toujours identique, importe finalement moins que cette volonté de fixer une image de soi et d'affirmer l'enracinement du roman dans un vécu personnel. « Je suis un écho, une sorte d'écho de la vie. Je me compare aussi volontiers à une éponge : j'absorbe la vie, on presse dessus, il sort des romans », déclare-t-il à H.C. Tauxe. À l'inverse, il lui est impossible d'écrire sur ce qu'il ne connaît pas, ainsi qu'en témoigne l'affirmation — répétée —, qu'il ne « pourra créer un personnage de banquier que lorsqu'il aura mangé l'œuf à la coque du matin avec un vrai banquier ». C'est cependant dans ce qu'il a « absorbé » jusqu'à 17-18 ans qu'il faut chercher la véritable matrice de son œuvre, il n'aurait fait, ensuite, « qu'épuiser son acquis ». Que l'on trouve pourtant son œuvre un peu trop « autobiographique » à son gré, et il proteste qu'il a donc « connu », « et pas dans son enfance », insiste-t-il, les gens les plus divers,

<sup>1</sup> A. PARINAUD, *Connaissance de Georges Simenon*, Paris, 1957.

<sup>2</sup> H.-Ch. TAUXE, *Georges Simenon, de l'humain au vide*, Paris, 1983, p. 82.



que « d'autres rencontres, d'autres événements, d'autres épreuves parfois, peuvent avoir autant et plus d'importance que le souvenir du père et de la mère ». Comme Montaigne encore, Simenon « se contredit lui-même à l'occasion, mais la vérité, il ne la contredit pas ». D'une part, il lui a fallu « connaître » ces « dictateurs », les « têtes couronnées d'Europe, les grands banquiers internationaux » et « les hommes d'affaires plus internationaux encore », des « chefs d'État », « des ministres [...], des clochards, des grands escrocs, des malandrins de toutes sortes, les grands patrons de la médecine, etc. »<sup>3</sup>, pour pouvoir en parler. D'autre part, n'apparaissent de ces personnages que ceux qu'il pouvait intégrer à son univers, et dans une situation caractéristique de celui-ci : ni dictateurs, ni chefs d'État, ni « têtes couronnées », mais un président du Conseil, qui dans *Le Président*, s'est retiré de la scène politique sur une déception d'ordre presque paternel, et, dans *Maigret chez le ministre*, un ministre dont le père apparaît si semblable à celui du commissaire, qu'un sentiment de parenté ne peut manquer de s'établir entre les fils : peu d'hommes d'affaires internationaux, sauf en silhouette dans les « Maigret », peu de banquiers, sauf dans *Il y a encore des noisetiers*, dans le rôle d'un patriarche bienveillant, moins de clochards que ne le laisseraient supposer les interviews, et plus souvent comme « témoins » d'un terme de la rupture avec la société que comme protagonistes, sauf dans *Maigret et le clochard*, beaucoup de médecins, comme l'on sait, « un grand patron », dans *L'Ours en peluche*, en 1960, victime d'un doute, d'un vertige existentiels, qu'éprouvaient déjà, en 1933, l'armateur Ducrau de *L'Écluse n° 1*, et Malétras, « des Docks Malétras », dans le *Bilan* du même nom, écrit en 1943. Simenon n'écrit que sur lui-même, ce qui, de toutes façons, disait Conrad, l'un des écrivains qu'il dévorait dans sa jeunesse, est inévitable.

« L'auteur qui écrit en prose des ouvrages d'imagination [...] se confesse dans ses œuvres. [...] En vérité, quiconque noircit du papier pour que des inconnus le lisent (sauf le moraliste qui, généralement, n'a d'autre conscience que celle qu'il s'efforce de susciter à l'usage d'autrui) ne peut parler de rien d'autre. »<sup>4</sup>

Effectivement, un grand nombre d'éléments, d'épisodes récurrents, du plus ponctuel au plus fondamental, venus de l'enfance et de l'adolescence à Liège, tels qu'ils apparaissent dans *Je me souviens*, *Pedigree*, les mémoires

<sup>3</sup> Lettre de Georges Simenon à l'auteur, datée du 26 juillet 1984.

<sup>4</sup> J. CONRAD, *Souvenirs personnels*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », pp. 944-945.

ou les interviews, font de l'œuvre romanesque de Simenon un ensemble d'une rare cohérence, un tissu extraordinairement serré. Les objets familiers de la rue Puits-en-Sock, de la rue Léopold, de la rue de la Loi, réapparaissent dans les circonstances ou les milieux les plus divers. Élise, rue Léopold, a une « cafetière en émail blanc à fleurs bleues ». Toutes les cafetières de l'œuvre seront bleues ; les bouilloires et cafetières d'Élise et de la grand-mère Mamelin, ont près du bec, le même éclat dans l'émail. Qu'à cela ne tienne, pas une ne sera intacte. Chez Gédéon, garde-barrière du côté d'Amiens, dans *Le Nègre*, « il y avait un poêle à charbon, et tout l'hiver, sur ce poêle, on voyait une bouilloire bleue avec un coup dans l'émail, qui de temps en temps se mettait à chanter ». De même, dans *Les Rescapés du Télémaque*, la cafetière bleue des Lachaume a, à la « naissance du bec, un éclat que Charles lui a toujours connu ». Jean, arrivé chez *La Veuve Couderc*, découvre la même cafetière, le même éclat, et se sent tout de suite chez lui.

Avec la même insistance, les abat-jour sont roses. Dans *Je me souviens*, c'est la maison tout entière qui paraît rose, car « il n'y a pas de volets, pas de persiennes, et à travers les rideaux de guipure, on aperçoit le globe rose de la lampe, les perles qui pendent autour, les murs roses ». Ce sera la même chose dans *Le Bourgmestre de Furnes*, dans *La Maison du canal*, dans *L'Assassin*. Dans *Les Suicidés*, l'abat-jour des Grandvalet, curieusement, était crème. Dieu merci, l'appartement brûla et il fut remplacé par un rose. Roger aurait voulu, pour porter son goûter, une des ces « boîtes à tartines décorées de scènes tirées du Petit Chaperon Rouge ou du Chat Botté » qu'Élise trouvait « vulgaires ». À la maison en revanche, il pouvait jouer avec la boîte à boutons, « une très vieille boîte décorée sur cinq de ses six faces de scènes tirées de Robinson Crusoë ». Cette boîte, le Bourgmestre de Furnes l'a toujours vue chez sa mère : elle contient le sucre. À Nantes, chez Cholet, dans *L'Âne-Rouge*, elle contient le café, et Jean connaît par cœur « les images dont il a rayé la peinture quand il avait quatre ou cinq ans ». Les souvenirs d'enfance évoqués dans les récits autobiographiques ou dans les interviews passent à peu près intacts dans les romans. Deux d'entre eux, racontés à Roger Stéphane, illustrent deux formes antithétiques du bonheur simenonien : il s'agit de l'enfermement, de l'isolement volontaires et heureux, et, au contraire, d'un moment extraordinaire où le bonheur a des accents à la fois religieux, ce qui est rare dans l'œuvre, et cosmiques, où un parfum d'œILLETS prend soudain « l'expansion des choses infinies ». Tous deux réapparaissent, respectivement, dans *Touriste de bananes* et *Malempin* où ils jouent un rôle déterminant dans le cours de la vie des personnages. Au moment d'entrer chez les Jésuites, Simenon enfant « avait vraiment l'idée de devenir prêtre et était très mystique, terriblement mystique ». « Même,

poursuit-il, je me souviens de m'être couché, la veille d'une cérémonie religieuse, le long d'œillets en fleurs, dans le jardin du collège, et je reniflais ces œillets... ces œillets, la Vierge, le Sacré Cœur, tout cela se mélangeait, ça formait une image admirable. J'avais l'impression de faire partie d'un cosmos surnaturel extraordinaire.»<sup>5</sup> Oscar Donadieu, lui, se demande lorsque son rêve s'écroule, s'il n'était pas tout simplement parti à Tahiti à cause des œillets du presbytère, car depuis son enfance, « quand il pensait à la nature, à la joie de vivre, à la pureté, c'était toujours le parfum de ces œillets-là qu'il respirait, et la qualité de cet air-là, de ce soleil ». L'autre souvenir de « bonheur parfait » unit le rêve et la gourmandise. « Je m'installais », raconte Simenon, « dans un petit coin, tout seul, avec une cuillère, mon gâteau et un livre »<sup>6</sup>. Malempin, dans la cuisine de la ferme, se trace une sorte de cercle magique où il emporte « un porte-mine à deux couleurs », « une boîte de métal pleine de boutons... une pomme dont [il] suçait longuement la pulpe, laissant fondre sur [sa] langue une parcelle de chocolat, un morceau de pain d'épice », et cette impression de bien-être et de sécurité n'est évidemment pas étrangère à son regret de devoir quitter la ferme d'Arcey, donc, indirectement, à cette « recherche du temps perdu » qu'il entreprend, lui aussi, dans un cahier d'écolier.

### La famille recréée ou les changements de signe

D'UNE MANIÈRE plus fondamentale pour ce qui concerne le rapport entre la réalité — au moins entre des récits présentés comme expression d'une réalité biographique — et le roman, c'est toute la famille Brüll, telle qu'elle apparaît dans *Je me souviens*, et, sous le nom de Peters, dans *Pedigree*, qui va peupler et structurer l'œuvre. « Dans beaucoup de mes livres » déclare Simenon à H.C. Tauxe, « je pourrais dégager ce qui vient de tel oncle, de telle tante, etc. » Pourtant, des douze frères et sœurs attribués à Élise, qui apparaît parfois dans *Pedigree* sous les espèces de « la petite treizième », le lecteur n'en connaît que cinq : Léopold, le frère aîné, mi-clochard, mi-peintre en bâtiment, anarchiste, et paradoxalement, le préféré d'Élise; Louisa, propriétaire d'une épicerie-café où l'on vend du matériel pour marinières; Félicie qui tient un café en plein cœur du Marché aux fruits, mais qui, un peu parce qu'elle a « trop d'occasions », beaucoup à

<sup>5</sup> R. STÉPHANE, *Portrait souvenir de Georges Simenon* (1963), Paris, 1989, p. 42.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 48.

cause de l'hérédité des Peters, s'est mise à boire; Marthe, qui a épousé Shroefs, épicier en gros, et se livre, à l'instar de sa sœur, à d'alcooliques «neuvaines»; Louis de Tongres, enfin, resté dans le Limbourg, celui que l'on appelle le «riche Peters», et qui est sûrement pour quelque chose dans le titre du *Riche Homme*. Dans *Oncle Charles s'est enfermé*, Léopold est devenu Paul, aussi brun, barbu et hirsute que lui, et rendant à sa sœur Laurence les mêmes visites que Léopold à Élise; Shroefs s'appelle Dionnet et Marthe, Élise. Une autre Élise, une tante Malempin, connaît la même triste fin que la Félicie de *Pedigree*, devenue folle à cause, dit-on dans la famille, des mauvais traitements de son mari, Coucou. Il est tout de même troublant que le prénom choisi pour la mère dans l'autobiographie romancée ait également été attribué à des femmes alcooliques, battues, menacées par la folie. Et faut-il voir «ce trouble plaisir d'agacer une dent malade», dont Simenon parle si souvent, dans la fréquente récréation romanesque de Louisa, celle de ses tantes que Roger Mamelin détestait le plus, pour l'avoir vue, plantée, les mains sur le ventre, la tête penchée, dans son arrière-boutique, «sermonnant en flamand une Élise humble et docile», et s'efforçant de la convaincre de la vocation religieuse de son fils? La silhouette de Louisa et sa boutique dont Mamelin, en revanche, adorait l'odeur mêlée de goudron, de cordages, de café, de cannelle et de genièvre, réapparaissent dans *Chez Krull*, *Chez les Flamands*, *Les Demoiselles de Concarneau*, *Le Voyageur de la Toussaint*. Si l'image des oncles et des tantes est assez stable dans la récréation romanesque, il n'en va pas de même de celle de parents, sujette à des représentations antithétiques. Il y a un «éclat» d'Henriette, devenue Élise, chez la plupart des femmes de l'œuvre, en particulier chez toutes les petites-bourgeoises, de *La Danseuse du Gai-Moulin*, en 1931, à *La Chambre bleue* ou au *Déménagement*, à la fin des années soixante. Gisèle Falcone, dans *La Chambre bleue* a toujours peur de se faire remarquer; dans *Bergelon*, Germaine a hérité du fameux sourire «humble et sucré», et Marthe Cardinaud, dans *Le Fils Cardinaud*, ne rend pas plus volontiers visite à ses beaux-parents, rue de la Pie, qu'Henriette-Élise n'allait rue Puits-en-Sock. Mais dans les romans où apparaît «la maison envahie» par les locataires, le personnage s'adoucit, devient bienveillant, véritablement maternel, comme Mrs Goudkett dans *Le Testament Donadieu* ou M<sup>me</sup> Lange dans *Crime impuni*, M<sup>me</sup> Baron, dans *Le Locataire*, protège Élie jusqu'à l'imprudance, et, petite silhouette émouvante et un peu ridicule, se rend à La Rochelle pour l'apercevoir une dernière fois au moment de l'embarquement des forçats pour l'île de Ré. Que «la maison envahie» soit maison close, comme dans *La Neige était sale*, et Lotte Friedmaier affirme sa volonté de ne jamais «redevenir pauvre» avec la même énergie qu'Élise

ou que M<sup>me</sup> Malempin, pourtant si attachées aux bonnes mœurs et aux apparences. Pour cette même raison, Joséphine Roy, dans *Le Rapport du gendarme*, serait allée jusqu'au meurtre.

Dans *Le Petit Saint*, l'image de la mère, dans sa blondeur, se teinte de sensualité, lorsque Louis Cuchas, d'abord terrifié par une première expérience avec une prostituée brune, découvre l'amour et le plaisir avec une jeune femme blonde à peine « un peu moins belle » que sa mère. Une antithèse assez semblable, même si l'érotisme est cette fois du domaine d'Andrée, brune et énergique, apparaît dans *La Chambre bleue*, lorsqu'après le meurtre, Tony Falcone découvre qu'il n'avait en fait pas envie de vivre avec une « maîtresse échevelée », mais avec une femme comme Gisèle, dans un quotidien cyclique et rassurant où, suivant les lessives, le repassage et le retour de certains plats, chaque jour avait une odeur à la fois différente et familière, liée aux souvenirs d'enfance. Il y a donc également un peu d'Élise dans le personnage serein de Marie Chaves, la jeune femme du *Suspect*, et dans le personnage de M<sup>me</sup> Maigret, accommodant jusqu'à la caricature, mais aussi « oasis de sérénité et de délicatesse », « envers du bourbier humain où Maigret s'enfonce quotidiennement », et par là-même garante de « l'équilibre du commissaire ». <sup>7</sup>

Simenon a suffisamment parlé de ce que la création de Maigret devait au souvenir de son père pour qu'il soit inutile d'y revenir. Le couple Maigret peut donc apparaître comme une image idéalisée du couple parental. Mais la recreation du père est elle aussi sujette à bien des nuances, du plus lumineux au plus sombre. La sérénité, la patience dégénèrent parfois en veulerie, comme dans le cas de M. Chabot, le père du héros de *La Danseuse du Gai-Moulin*, de Martin dans *L'Ombre chinoise*, de tous les trop bons employés de l'œuvre, comme Esprit Lepart dans *Le Voyageur de la Toussaint*, ou le père de René Chevalier, dans *Faubourg*, tous deux qualifiés de « moutons », le premier par l'armateur Babin, le second, ce qui est plus grave, par son propre fils. Cette mollesse conformiste peut devenir coupable inconscience et lâcheté. Dans *Pedigree*, le garde national Mamelin ne se pose aucune question superflue sur l'ampleur de la manifestation du 1<sup>er</sup> mai 1903, ni sur les coups de feu tirés pour la disperser. S'il rentre à l'aube, « souriant d'un sourire forcé », avec, à la lèvre, « un frémissement qui ne lui est pas habituel », son récit se borne à l'histoire assez vulgaire de ses collègues et lui-même urinant contre un volet, puis s'apercevant au matin avec une certaine jovialité que c'était le volet de la porte et que « le magasin est en contrebas ».

---

<sup>7</sup> D. TILLINAC, *Le Mystère Simenon*, Paris, 1980, p. 118.

«Pour le reste, [ils] n'ont rien vu». Mais l'épisode est repris dans *Il pleut, bergère*, la nuit de l'arrestation de Gaston Rambures, lorsque devant les gendarmes indifférents, commence le saccage, par la foule, de l'appartement de sa mère, sous les yeux de son jeune fils terrifié. Dans certains romans, le père est absent, «enfermé», dans un grenier, comme Oncle Charles, dans un mutisme un peu hautain, comme Cornelius Krull, ou frappé comme le père Peeters, dans *Chez les Flamands*, d'une symbolique paralysie. La joie de vivre de Désiré, elle aussi, peut être poussée au noir. L'absence est parfois due à ce «terrible appétit de vie et de jouissance» dont parle Malempin à l'égard de son père. C'est cet appétit qui pousse régulièrement le père de Spencer Ashby, dans *La Mort de Belle*, celui de Maurice Dudon, dans *Une Vie comme neuve*, dans «les endroits les plus mal famés» où ils finissent un jour par se suicider, comme se suicide, dans *Lettre à mon juge*, le père du D<sup>r</sup> Alavoine, lorsqu'à la suite de ses «bêtises» répétées, il lui faut vendre sa dernière pièce de terre.

Face à la recomposition positive que constitue le couple Maigret, il existe un doublet sombre du couple Élise-Désiré : les Martin, dans *L'Ombre chinoise*, le père et la mère de Malempin, dans le roman du même nom, en donnent une assez bonne image. Si, dans les deux romans, le personnage de la femme est hanté par la peur de «manquer», et dominé par une ambition sociale frénétique, les maris sont aussi différents que possible. Edgar Martin, employé à l'Enregistrement, est le «prototype du fonctionnaire des caricatures... depuis les chaussures jusqu'à la cravate montée sur un appareil en celluloid»; Arthur Malempin, au contraire, «aime les aventures, les filles que l'on trousse dans les arrières-salles de cabaret» et supporte mal les «contraintes» imposées à la ferme par l'éducation de sa femme. Dans les deux cas, cependant, les femmes poussent leur mari, l'un au vol, l'autre au meurtre, et dans les deux cas, les «juges» font preuve de la même partialité. Pour Maigret, Martin est «un pauvre bougre de brave homme» qu'une harpie a conduit à sa perte; pour Malempin, si culpabilité il y a, elle ne porte pas sur l'éventuel meurtre mais sur «l'égoïsme inné» de ce père qui, le soir, au lieu de s'occuper de ses enfants «qu'il connaissait à peine [...] pensait aux ruses qu'il emploierait le lendemain pour s'offrir une "saillie" dans quelque village des environs». Pourtant, c'est toujours à sa mère, «maintenant encore», qu'il a «mentalement demandé des comptes [...], ce sont ses faits et gestes qu'[il] épiluche d'instinct», prenant soudain conscience d'un gouffre entre raisonnement et «instinct» qui n'est pas si éloigné du décalage entre certaines déclarations de Simenon et leur recomposition romanesque.

## Les rapports entre frères : de la discrétion autobiographique à la hantise romanesque

LES RAPPORTS entre frères, tels qu'ils apparaissent dans les romans et les écrits autobiographiques, témoignent, eux aussi, d'une grande complexité. Christian Simenon apparaît de manière très marginale dans *Je me souviens*, très peu dans les interviews et les *Mémoires intimes* et pas du tout dans *Pedigree* puisqu'Élise est victime d'une fausse couche. Par un mécanisme comparable, dans *Les Mémoires de Maigret*, le second enfant sera mort-né. Il faut attendre 1974, pour que s'avoue, dans *Lettre à ma mère*, la violence du sentiment d'avoir été le moins aimé. Des rapports entre les hommes, nous ne saurons rien, sinon, dans les *Mémoires intimes* que Christian « adorait » son frère, des rapports entre les deux enfants, à peu près rien. Au chapitre VI de *Je me souviens*, il est brusquement question d'un frère, à propos des paquets de chocolat qu'offrait une voisine. Les rares apparitions du petit frère sont apparemment bien anodines et Simenon insiste surtout sur sa placidité : c'est « un gros garçon rêveur et placide » qui laisse Henriette faire tranquillement son ménage, et attend dans sa chaise, « gros et béat... comme un chanoine à vêpres ». La comparaison entre les deux frères vient cependant lézarder cette paix : « Christian est un bébé aussi gras, aussi quiet, aussi placide que [Georges] a été un bébé difficile ». Le grand frère est toujours virtuellement coupable d'agacer le petit, — cela réapparaîtra dans *Lettre à ma mère* —, et surtout le petit se trouve au cœur d'un chantage qui a épouvanté l'enfance du grand. « Georges, si tu n'es pas gentil, on viendra me chercher pour me conduire à l'hôpital... Si tu taquines encore ton petit frère, j'irai me faire opérer », menace Henriette. Pourtant, dans *Je me souviens*, c'est le plus jeune qui est le vrai responsable des malaises de sa mère, de son éventuelle opération, et l'aîné, qui l'a souvent entendue chuchoter que « cela datait de la naissance de Christian... qu'il était trop lourd et qu'[elle] en avait gardé une descente de matrice », le sait. Cette culpabilité qui ne devrait cependant pas être celle de Georges si l'on en croit *Je me souviens*, bien des personnages l'éprouveront : soit en tant que fils, comme Jérôme, le narrateur d'*Il pleut, bergère*, indirectement responsable de la mort, à sa naissance, d'une petite sœur, ou comme le docteur Mahé, lorsqu'il apprend la maladie de sa mère ; soit en tant que mari, dans le cas de Chaves, héros du *Suspect*, qui ayant assisté à la naissance de son fils « avait juré de ne plus faire d'enfant à sa femme... par horreur de la violence, du sang, de la douleur », et surtout du docteur Alavoine, dans *Lettre à mon juge*, qui reconnaît avoir tué sa première femme par son envie d'un « gros garçon » ;

soit, dans le cas de Jean, héros du *Coup-de-Vague*, à la fois comme amant responsable des malheurs de Marthe et comme enfant dont la venue au monde a causé la mort de sa mère. Parfois la culpabilité et le malaise se muent en haine, ainsi qu'en témoignent les accents de Raoul Lecoin, évoquant, dans *Les Quatre Jours du pauvre homme* la « matrice » de M<sup>me</sup> Lecoin mère. Le poids excessif du placide Christian est-il vraiment responsable d'un thème aussi fortement présent dans l'œuvre ? Si oui, il est étrange que tant de narrateurs ou de personnages principaux des romans de Simenon éprouvent une culpabilité qui ne devrait pas être celle de l'auteur ; si non, pourquoi avoir, au milieu de sa carrière littéraire et de sa vie, attribué à son frère ce dont les héros de ses livres se sentent si fréquemment coupables ?

En tout cas, les rapports entre les deux frères, évoqués d'une manière à la fois allusive et si chargée d'ambiguïté ne peuvent être ni anodins, ni sereins. L'intrigue du premier *Maigret*, en 1929, s'articulait autour de deux frères jumeaux, Pietr et Hans, dont l'un avait toujours écrasé l'autre qui finissait par le tuer. Le thème des deux jumeaux dont l'un domine l'autre est repris, sur un mode mineur, quelque sept ans plus tard, dans *Les Rescapés du «Télémaque»*. Les rapports entre frères, cependant sont plus complexes lorsqu'il s'agit des rapports entre un aîné et un cadet : ainsi, Édouard Malempin, dans *Malempin*, en 1939, et Victor Lecoin, dans *Le Riche Homme*, en 1970, sont, de la même manière, obligés de venir constamment en aide à un frère plus jeune, incapable, en particulier, de se fixer dans les professions que lui procure son aîné. Bien des personnages seront ainsi suivis par une sorte de double raté. *Le Président* est victime des coups de téléphone malveillants de Xavier Malate, un ancien condisciple, et Maigret lui-même, dans *L'Ami d'enfance de Maigret*, est pesamment sollicité par Florentin, un ancien camarade de lycée. Pourtant, dans le cas des deux frères, c'est l'instable, le cadet, qui est toujours le plus aimé. Dans *Malempin*, la préférence de la mère est très nettement déclarée, mais en dehors même du cercle familial, Guillaume Malempin, pourtant peu flatté, partage avec Daniel Lecoin le don de s'attirer la sympathie générale. Dans *Le Fond de la bouteille*, écrit en 1948, puis dans *Les Frères Rico*, en 1952, tous deux situés aux États-Unis, l'histoire des deux frères constitue le cœur même du roman, et il s'agit cette fois de vie et de mort, d'un sauvetage et d'un meurtre. Tous deux sont également postérieurs, immédiatement postérieur, pour *Le Fond de la bouteille*, à la mort de Christian, survenue en 1947, au Tonkin, tandis qu'il combattait dans la Légion étrangère. Il s'y était engagé en 1945, sur les conseils de son frère aîné, alors qu'il était poursuivi pour ses activités au sein du



mouvement collaborationniste Rex<sup>8</sup>. Rien de tout cela n'apparaît évidemment ni dans les *Mémoires intimes*, ni dans aucun entretien. Selon un témoignage de Denyse Simenon à Pierre Assouline, Simenon, apprenant la nouvelle, se serait exclamé : « Et c'est moi qui l'ai envoyé là-bas...! »<sup>9</sup> Un fort sentiment de culpabilité succède à celui d'avoir donné à son frère le conseil qui lui permettait de se sauver. Il y avait déjà, entre Georges et Christian, une histoire de sauvetage : l'aîné avait sauvé le cadet de la noyade dans la Meuse. C'est en donnant, pour passer une rivière en crue, son meilleur cheval à son jeune frère Donald, évadé de prison, que l'avocat P.M. Ashbridge, héros du *Fond de la bouteille*, non seulement le sauve, mais lui sacrifie sa propre vie. On pourrait parler de compensation. Mais, dans *Chemin sans issue*, en 1936, Vladimir ne prenait-il pas, dans un dénuement absolu et sans doute une mort prochaine, la place de son ami Blinis, qu'il avait, il est vrai, fait accuser de vol ? En 1952, dans *Les Frères Rico*, le schéma s'inverse. Le frère aîné, le « conformiste », comme l'était Édouard Malempin par rapport à Guillaume, P.M. Ashbridge par rapport à Donald, participe au contraire, plus ou moins consciemment, à la mise en œuvre de la machination destinée à tuer son jeune frère.

Les décalages, les ruptures entre les écrits ou déclarations autobiographiques et la production romanesque prennent des formes variées : Simenon affirme sa préférence pour le côté paternel, mais peuple ses romans de personnages pris au côté maternel, dont il est tellement plus proche, dans son instabilité ; il crée, dans l'autobiographie, un personnage positif, Désiré, et un personnage ambigu, Élise, alors que dans les romans, mis à part le commissaire Maigret, les hommes et les femmes inspirés de la figure des parents, sont sujets à des nuances et des glissements qui peuvent aller jusqu'au changement de signe ; enfin, alors qu'il est extrêmement bavard sur tant de souvenirs d'enfance, il observe un silence presque total sur ses rapports avec un frère terriblement présent, au contraire, dans l'œuvre romanesque.

---

<sup>8</sup> P. ASSOULINE, *Simenon*, Paris, 1992, pp. 365-367.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 393.

### L'optimisme des *Mémoires* et les angoisses du roman

CERTAINS décalages entre déclarations, écrits autobiographiques et romans arrivent parfois à la contradiction, au moins à « l'écart incongru », souligné par Stanley Eskin entre une « vie énergique et triomphante », telle qu'elle apparaît dans les *Mémoires intimes*, et « l'atmosphère lugubre de la plupart de ses romans »<sup>10</sup>. Les romans « d'apprentissage » parisiens, en particulier, où la part autobiographique est évidente, notamment *Les Suicidés*, *L'Âne-Rouge*, *Les Noces de Poitiers* et, dans une certaine mesure, *Le Temps d'Anaïs* et *La Prison*, distillent une amertume totalement absente des *Mémoires intimes*. Tous ces héros qui ont entre eux tant de points communs et de troublantes ressemblances avec l'adolescent Mamelin de *Pedigree*, le Simenon des *Trois Crimes de mes amis*, ou encore, sur le ton de la plaisanterie, avec l'autoportrait rimé que Simenon cite au début des *Mémoires intimes*,

« — Il était long,  
Il était maigre,  
Grands pieds, grand nez,  
L'œil affamé... — »

échoient lamentablement, là où leur créateur déploie une activité littéraire frénétique et connaît très vite l'aisance matérielle puis la réussite. D'autres personnages d'« adolescents fiévreux », comme Maudet, dans *L'Aîné des Ferchaux*, ou Dargens, dans *Le Testament Donadieu*, pressés de vivre et assez dénués de scrupules, ou bien comme Cosson, dans *Bergelon*, comme Manu, vendeur de librairie dans *Les Inconnus dans la maison*, si complexés par la médiocrité de leur milieu d'origine, semblent parfois avoir contribué à exorciser la hantise de l'échec. Simenon aussi fut vendeur dans une librairie, et déclare dans les *Mémoires intimes* qu'il « n'avait aucune honte à servir ses amis du collège Saint-Servais »<sup>11</sup>, tandis que dans les années soixante, il avouait à Roger Stéphane que « c'était assez ennuyeux de servir ses amis du collège et d'aller leur chercher les livres qu'ils demandaient... »<sup>12</sup>

Les « choses vues » des *Mémoires intimes* sont invariablement poussées au noir dans le roman. La crue de l'« arroyo » qui, en Arizona, sépare le ranch des Simenon de la ville n'est prétexte, dans les *Mémoires intimes*, qu'à l'évocation pittoresque du passage du « mur d'eau » : la petite bonne indienne le franchit grâce à un astucieux système de poulies, D. et Simenon à

<sup>10</sup> S. ESKIN, *Simenon, une biographie*, Paris, 1987, p. 247.

<sup>11</sup> *Mémoires intimes*, Paris, 1981, p. 11.

<sup>12</sup> R. STÉPHANE, *op. cit.*, p. 58.

pied, un soir, lorsqu'il a déjà beaucoup baissé, en «tenant [leurs] vêtements au-dessus de la tête... nus comme Adam et Ève»<sup>13</sup>. Dans *Le Fond de la bouteille*, au contraire, il est, nous l'avons vu, le lieu d'un choix crucial. De la même manière, malgré sa violence, le blizzard qui, dans les *Mémoires intimes* oblige Simenon à regagner sa maison de Lakeville, à pied, «péniblement ... enfonçant jusqu'aux genoux dans la neige», mais sans provoquer d'autre conséquence<sup>14</sup>, devient, dans *La Main*, non seulement un véritable cataclysme, mais là encore, une sorte d'épreuve où Donald Dodd, devant le danger tout à fait réel, se laisse aller à sa peur et surtout à sa jalousie latente à l'égard de Ray, et l'abandonne dans la forêt.

Il n'y a rien de très surprenant, cependant, dans cette utilisation dramatique d'un fait climatique particulièrement frappant pour un étranger. D'autres décalages sont plus fondamentaux et plus révélateurs. L'affirmation constante et insistante dans les *Mémoires intimes* du bien-être serein dans lequel il vit aux États-Unis, — «je m'enlise dans mon bonheur» ... «je fais à présent partie de cette Amérique-là dans laquelle je m'enfonce de plus en plus joyeusement»<sup>15</sup> —, offre un contraste saisissant avec le fait que tant de romans «américains», *Un Nouveau dans la ville*, en 1949, *La Mort de Belle*, en 1951, dont les habitants de Lakeville lui gardèrent rancune, et surtout *La Boule noire*, en 1955, sont des romans de l'exclusion, un thème certes fréquent dans l'œuvre, mais qui apparaît ici de manière particulièrement fréquente et sera encore repris aussitôt après le retour des États-Unis dans *Le Petit Homme d'Arkhangelsk* en 1956.

## Les enfants

**I**L EXISTE une autre contradiction flagrante et fondamentale entre les écrits intimes où tout va bien, et les romans souvent si sombres : c'est celle qui concerne les enfants. «J'adore avoir des enfants», déclare Simenon à Roger Stéphane<sup>16</sup>, ce qu'il affirmait déjà dans *Je me souviens* à propos de Marc, et ce que ne cessent de confirmer les *Mémoires intimes*. Que de drames pourtant suscitent dans les romans les enfants non désirés, comme dans *Chez les Flamands* en 1932, *Chemin sans issue* en 1936, *Le Coup-de-Vague*

<sup>13</sup> *Mémoires intimes*, Paris, 1981, p. 240.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 304.

<sup>15</sup> *Ibid.*, pp. 307 et 311.

<sup>16</sup> R. STÉPHANE, *op. cit.*, p. 149.

et *Le Bourgmestre de Furnes* en 1938, *Le Fils* en 1956, *L'Ours en peluche* en 1960, ou les accouchements tragiques, comme dans *Bergelon*, en 1939! Au contraire, en opposition avec les sinistres histoires d'« organes » si fréquentes dans les romans, les grossesses et les accouchements de Tigy et de Denyse, — à l'exception en 1956, d'une fausse-couche de cette dernière —, se passent fort bien. Donc, Marc Simenon naît en avril 1939, Johnny en septembre 1949, Marie-Jo en février 1953 et Pierre en mai 1959. Simenon écrit, en 1939, *Les Inconnus dans la maison*, *Malempin* qu'il date de mars, *Bergelon*, *Oncle Charles s'est enfermé* et *Il pleut, bergère*. Il dira, plus tard, dans les *Mémoires intimes*, s'adressant à Marc : « en janvier, alors que ta venue au monde approchait, n'ai-je pas écrit un livre sur la paternité, *Les Inconnus dans la maison*? Ici, cerné par les douves au-delà desquelles s'étendait un parc herbeux planté de vieux arbres, je me suis mis à écrire *Malempin*, l'histoire d'un père et de son fils. »<sup>17</sup> Certes le paysage d'herbe et d'eau est bien passé intact dans *Malempin*, mais l'histoire n'a rien de serein : un médecin, au chevet de son fils gravement malade, et persuadé qu'est en train de se former dans l'esprit du petit garçon l'image définitive qu'il gardera de lui, décide de se pencher sur ses souvenirs, et de retrouver, par l'écriture, l'image de son propre père. Or, il semble de plus en plus évident que cette image soit liée à un meurtre. *Oncle Charles s'est enfermé* et *Les Inconnus dans la maison* dans sa première partie, sont l'histoire de pères absents, et *Bergelon* celle d'un accouchement où meurent la mère et l'enfant. C'est également de l'année 1939 que date la nouvelle du *Docteur de Kirkenes*, où l'on assiste à la douleur et l'angoisse folles du chef d'une équipe d'une mine tout au nord de la Norvège, à qui un télégramme apprend le décès de sa femme à Oslo, et qui se demande ce que peut bien devenir son jeune fils. Curieuse euphorie! Simenon, dans les *Mémoires intimes*, parle également de la composition, à l'automne 1939, d'un autre roman, « dont le titre fut celui d'une chanson tendre et pastorale composée pendant la Révolution française, *Il pleut, bergère*... Mon personnage devait être un petit garçon, pas si petit que tu l'étais alors, Marc, mais un garçonnet. Ainsi, pendant une dizaine de jours, penché sur ma machine et plein de ce garçonnet-là, pouvais-je détourner mon esprit de la guerre. »<sup>18</sup> Mais Jérôme, dans le roman, ne tarde pas à être confronté à la violence et à la méchanceté du monde. En octobre 1949, Simenon écrit *Un Nouveau dans la ville*, dont le titre pourrait être une manière de saluer un enfant. C'est une des histoires d'exclusion les

<sup>17</sup> *Mémoires intimes*, op. cit., p. 46.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 69.

plus sombres de l'œuvre, mais il n'y est pas question d'enfant. En juillet 1953, quelque cinq mois après la naissance de Marie-Jo, il écrit *Feux rouges*, l'un des seuls romans où le viol occupe une place centrale dans l'action. En 1956, il n'a pas d'enfant, mais il écrit *Le Fils*, un roman de l'appartenance familiale, où paradoxalement, l'hommage rendu au père s'articule autour d'une histoire d'avortement. En 1959, l'année de la naissance de Pierre, ce sera *Le Veuf*, où une femme n'ose pas avouer à son mari que leur petit voisin, prénommé Pierre, lui aussi, est en réalité son fils, né d'une liaison antérieure ; en 1960, *L'Ours en peluche*, où une jeune femme enceinte se suicide, et *Betty*, où une autre, instable et alcoolique est contrainte d'abandonner ses deux fillettes. Mais il ne faut pas exagérer... Simenon, déclare-t-il dans *Quand j'étais vieux*, est « un homme heureux. [Il] n'écrit pas, quoi qu'on dise et qu'il [lui] soit arrivé de dire par boutade, pour se guérir de [ses] complexes »<sup>19</sup>. Mais ses angoisses ? Le roman, disait-il dans *Le Romancier*, est « un moyen de se débarrasser de ses fantômes en leur donnant vie et en les lançant de par le monde »<sup>20</sup>.

### Bonheur et malheur d'écrire

LES DÉCLARATIONS de Simenon à propos de ses raisons et de sa manière d'écrire présentent parfois d'étonnantes contradictions, soit entre elles, soit par rapport à la réalité de sa production littéraire. Dans les *Mémoires intimes*, il réfute catégoriquement la théorie de l'écriture-refuge : « j'écris, dit-il, depuis l'âge de seize ans, sans autre ambition que celle de m'exprimer et parce que l'écriture seule est à ma portée ».<sup>21</sup> Mais il déclarait à Henri-Charles Tauxe, dans les mêmes années : « j'ai passé par des moments pénibles où je me réfugiais, solitaire, dans l'écriture »<sup>22</sup>. Elle est à la fois nécessité et souffrance, malaise et guérison, danger extrême et moyen d'y échapper. « C'est en créant des personnages que j'arrive le mieux à une vie multiple. Chaque roman est pour moi un enrichissement, une expérience que je vis. Si un problème me tracasse, c'est par un de mes personnages que je trouve la réponse », écrit-il dans les années soixante, dans le second tome de *Quand j'étais vieux*. On pouvait cependant lire dans le premier que l'angoisse était apparue avec l'abandon des romans populaires :

<sup>19</sup> *Quand j'étais vieux II*, Paris, 1970, p. 75.

<sup>20</sup> « Le Romancier », in *Le Roman de l'homme*, Lausanne, 1980, p. 103.

<sup>21</sup> *Mémoires intimes*, op. cit., p. 572.

<sup>22</sup> H.-Ch. TAUXE, op. cit., p. 83.

« Je n'ai jamais connu la satisfaction d'écrire [...]. Dès que j'ai essayé de créer, cela a été pour moi une peine, des heures d'angoisse plutôt que d'euphorie. Plus j'avançais, plus cela devenait difficile, ou, ce qui est plus exact, plus j'avais le trac.

« Ce trac-là maintenant, atteint une telle intensité que j'en suis physiquement malade les jours qui précèdent le début d'un roman et le premier matin. »<sup>23</sup>

Il déclare, un peu plus loin, qu'« écrire, c'est un mauvais moment à passer »<sup>24</sup>, et confie, bien des années après à H.C. Tauxe qu'on risque de s'y noyer : « étant donné qu'on écrit en essayant de perdre sa personnalité, on finit par ne plus très bien savoir qui on est »<sup>25</sup>. Mais c'est aussi par elle que l'on se retrouve, que l'on échappe au néant, puisque « trois, quatre ou cinq fois par an, [il] a besoin d'écrire un roman pour [s']imaginer qu'[il] est capable de faire quelque chose » dit-il à Roger Stéphane<sup>26</sup>. Et il confirme un peu plus loin qu'il a « besoin d'elle pour vivre, puisque... [il] deviendrait tellement cafardeux le jour où [il] découvrirait qu'[il] est incapable d'écrire »<sup>27</sup>.

Or, ce besoin serait né d'une rupture. « Il [lui] est venu le jour où [il] s'est senti à la fois appartenir à [son] milieu et être en dehors, être contre lui. »<sup>28</sup>. Et, pour mieux marquer cette rupture, il s'est empressé, ainsi que, jouant le rôle du « petit Sim », il se le fait lui-même reprocher par Maigret s'indignant dans ses *Mémoires* du peu de références à son passé à lui, de faire entrer toute sa famille dans son œuvre.

« Peu importe qu'il l'ait fait sous la forme d'un roman, que les personnages soient exacts ou non, il n'en a pas moins cru que son héros n'était complet qu'accompagné de ses parents et grands-parents, de ses oncles et de ses tantes, dont il nous rapporte les travers et les maladies, les petits vices et les fibromes, et il n'y a pas jusqu'au chien de la voisine qui n'ait droit à une demi-page. »<sup>29</sup>

Que penser de cette obsession biographique de la part d'un homme qui déclare ailleurs :

<sup>23</sup> *Quand j'étais vieux I*, Paris, 1970, p. 22.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 150.

<sup>25</sup> H.-Ch. TAUXE, *op. cit.*, p. 158.

<sup>26</sup> R. STÉPHANE, *op. cit.*, p. 146.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 149.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>29</sup> *Les Mémoires de Maigret*, Paris, 1951, p. 56.

« Cela me dérange d'appartenir à un groupe humain, nation, race, société. Je me sens plus à l'aise en pensant que je fais partie d'un tout plus vaste dans lequel je côtoie les amibes sur un plan, sinon d'égalité, tout au moins de [...] différence de temps. Le hasard de venir à tel ou tel point de la courbe. Je suis homme, mais j'aurais pu être amibe. Différence de degré, donc, dans l'évolution<sup>30</sup> »,

tandis qu'il insiste, dans les *Mémoires intimes*, retrouvant ici les accents émus d'Alain Lefrançois, le narrateur du *Fils*, sur sa volonté d'enraciner ses enfants dans une tradition familiale? Johnny, son second fils, s'appelle en fait Jean-Denis Chrétien et figure, dit son père, « au registre de l'état-civil de Liège... sur la même page que mon grand-père Chrétien Simenon, que moi-même, que [son] frère Marc, et parmi [leurs] prénoms, [ils] ont tous celui du vieux Chrétien et d'autres Chrétien ou Christian Simenon qui l'ont précédé. Tous les cousins du côté paternel figurent sur la même page, tous ont le prénom Chrétien avant leur nom de famille »<sup>31</sup>. Pour un athée qui « n'appartient à aucun clan, à aucune cellule humaine »<sup>32</sup>, c'est tout de même paradoxal.

Mais une vingtaine d'années, l'échec du mariage avec D. et la mort de Marie-Jo séparent *Quand j'étais vieux* des *Mémoires intimes* et ont dû changer bien des perspectives. Il n'en est pas moins vrai qu'ont toujours coexisté dans l'univers de Simenon la nostalgie du clan familial centré autour du patriarche, vision souvent présentée, d'ailleurs, comme utopie ou éphémère, voire insupportable, tant dans l'autobiographie que dans le roman, et la volonté d'être cet « homme de partout et de nulle part » dont Steve Adams, dans *Le Passage de la ligne* et le protéiforme M. Bouvet, dans *L'Enterrement de M. Bouvet*, sont l'incarnation romanesque. Lorsque M<sup>me</sup> Monde quitte le commissariat après avoir raconté avec précision les circonstances de la disparition de son mari, Simenon conclut : « Tout ce qu'elle avait dit au commissaire était vrai, mais il arrive que rien ne soit plus faux que la vérité »<sup>33</sup>. Il n'y a pas de vérité, et en particulier, toute tentative d'emprisonner une réalité aussi complexe que celle de sa propre création littéraire en quelques formules simples, a pour conséquence de se trouver rapidement soi-même en contradiction avec des paroles qui étaient probablement aussi vraies que la déposition de M<sup>me</sup> Monde.

<sup>30</sup> *Quand j'étais vieux I, op. cit.*, p. 81.

<sup>31</sup> *Mémoires intimes, op. cit.*, p. 269.

<sup>32</sup> *Quand j'étais vieux I, op. cit.*, p. 149.

<sup>33</sup> *La Fuite de Monsieur Monde*, Paris, 1945, p. 16.

## Le lieu et le temps

C'EST LA PEUT CONCERNER des points de détail : « je ne peux jamais écrire sur le motif [...] je ne peux jamais écrire sur l'endroit où je réside », insiste Simenon dans ses entretiens avec H.C. Tauxe<sup>34</sup>. Cependant, les romans nés des voyages coïncident logiquement avec la période de ceux-ci, et sont particulièrement nombreux dans les années trente, du *Passager du «Polarlys»* en 1932, à *Touriste de bananes* en 1936, avec deux «retours», si l'on peut dire, à l'Amérique du Sud et à Tahiti, en 1943 dans la dernière partie de *L'Aîné des Ferchaux* et en 1947, avec *Le Passager clandestin*; de même, la Charente et la Vendée disparaissent à peu près de l'œuvre après *Le Clan des Ostendais* et *Lettre à mon juge*, tous deux écrits aux États-Unis en 1946, exception faite du début des *Volets verts*, en 1950, et surtout du *Train* en 1961 et du *Riche homme* en 1970.

Les romans « américains » sont également composés aux États-Unis, entre 1946 où *Trois Chambres à Manhattan* recrée la rencontre avec Denyse, où *Maigret à New York* témoigne, s'il faut en croire les *Mémoires intimes*, d'une connaissance déjà parfaite de la ville, et 1955 où Simenon écrit *La Boule noire*, à Mougins, immédiatement après le retour en Europe. Il faudra ensuite attendre 1968 pour que *La Main* évoque une dernière fois les hivers du Connecticut. L'action de ces romans se déroule en général dans la région où ils sont écrits, ou dans une région comparable, à l'exception d'*Un Nouveau dans la ville*, composé en Arizona et situé près de la frontière canadienne. Cependant durant son séjour en Amérique, Simenon écrit également des romans situés en Europe et d'étranges parentés se nouent parfois entre les uns et les autres : en décembre 1946, la rencontre du docteur Alavoine et de Martine, à Nantes, dans *Lettre à mon juge*, recompose dans une ville de province française celle de François Combe et de Kay à Manhattan, et raconte donc à nouveau, à peine un an après, celle de Simenon et de Denyse. En août et en décembre 1948, l'errant et le sédentaire s'affrontent à la frontière mexicaine, en la personne des « deux fils du vieil Ashbridge », dans *Le Fond de la bouteille*, et à La Rochelle, dans le face-à-face symbolique qui oppose M. Labbé, fils et petit-fils de notables, et Kachoudas, le petit tailleur juif témoin de son crime dans *Les Fantômes du chapelier*. Les thèmes de l'errance et de l'enracinement réapparaissent en 1953, dans *Feux rouges* dont l'action se déroule sur une autoroute américaine, dans *Crime impuni*, qui replonge Simenon et son lecteur dans une pension de famille

<sup>34</sup> H.-Ch. TAUXE, *op. cit.*, p. 160.



à Liège, où l'un des locataires tue le nouveau venu coupable, à ses yeux, d'avoir détruit son « terrier ».

L'ensemble thématique éclate et se recompose selon une alchimie dont Simenon, pourtant prodigue en entretiens, souhaiterait parfois qu'on lui laisse le secret.

« Cela m'agace de voir les gens les mieux intentionnés [...] chercher dans mes romans ce que je pourrais y avoir mis de moi-même.

Ils ne se rendent pas compte du mal qu'ils me font, parce qu'ils me rendent conscient d'une certaine chimie que je ne dois pas connaître [...] Comment, avec quoi un roman est fait, cela ne regarde personne, et son auteur, surtout, n'a pas à le savoir. »<sup>35</sup>

Le rapport de la création littéraire à l'événement vécu est parfois si douloureux, que vingt ans et une tragédie plus tard, Simenon cherche à le nier, et réaffirme, en tous cas, sa volonté de ne pas savoir. Parlant dans les *Mémoires intimes* des soucis que lui cause Marie-Jo, il évoque, « en octobre 1970, un roman, "La Disparition d'Odile", où l'on verra à tort un rapport de [s]a vie personnelle. Peut-être intuition? Il l'ignore et ne cherche pas à le savoir. »<sup>36</sup> Les coïncidences étaient pourtant bien nombreuses.

À l'affirmation de l'impossibilité d'écrire « sur le motif », fait écho, sur le plan temporel, une vision apparemment très simple des conséquences du fil du temps sur la composition de l'œuvre : « seul ce que l'on a soi-même vécu peut être transmis aux autres par le truchement de la littérature »<sup>37</sup>. C'est pourquoi « un écrivain n'est complet que s'il vit très vieux » parce qu'il peut alors voir « l'homme de tous les points de vue... du point de vue de tous les âges »<sup>38</sup>. Et, naturellement, la perspective change, suivant l'âge du romancier. « Toute ma vie », déclare Simenon, « j'ai utilisé certains problèmes pour mes romans, et tous les dix ans environ, j'ai repris ces mêmes problèmes sous un angle différent »<sup>39</sup>.

Or, ce qui est étonnant, justement, c'est que, d'un bout à l'autre de l'œuvre romanesque, le point de vue change aussi peu, ou plus précisément que l'ensemble des thèmes soit immédiatement représenté dès les années trente. Il semblerait que l'écrivain Simenon ait été, d'emblée, l'homme de

<sup>35</sup> *Quand j'étais vieux III*, Paris, 1970, pp. 57-58.

<sup>36</sup> *Mémoires intimes*, op. cit., p. 572.

<sup>37</sup> « Le romancier », in *Le Roman de l'homme*, op. cit., p. 88.

<sup>38</sup> A. PARINAUD, op. cit.

<sup>39</sup> « Une interview sur l'art du roman », in *Le roman de l'homme*, op. cit., p. 110.

tous les âges. Bien sûr, la grande période des romans « d'apprentissage » se situe essentiellement entre 1931, avec *La Danseuse du Gai-Moulin*, et 1943, avec *Les Noces de Poitiers*, écrit au cours de l'hiver 1943–1944, c'est-à-dire au même moment que la dernière partie de *Pedigree*. Mais les romans du doute, des bilans de l'âge mûr, de la crise, apparaissent également dans les années trente, c'est-à-dire vingt ou trente ans avant que Simenon n'atteigne l'âge de ses personnages. Ducrau, l'armateur de *L'Écluse n° 1*, présente déjà dans cette vision d'une réussite sociale tout à coup ressentie comme dérisoire et pesante, bien des similitudes avec Malétras, dans *Le Bilan Malétras*, composé un peu avant *Les Noces de Poitiers*, avec le docteur Mahé, héros du *Cercle des Mabé* en 1944; l'avocat Gobillot d'*En cas de malheur*, en 1955; le professeur Chabot de *L'Ours en peluche* en 1960; Maugras, directeur d'un grand journal parisien, dans *Les Anneaux de Bicêtre* en 1962, et le tonitruant « boucholeur » Victor Lecoin, héros du *Riche Homme* en 1970, à qui Nénette, tenancière du « Repos du marin » lance un jour, devant son incompréhensible vague-à-l'âme : « Tu es grand, tu es fort, tu es riche, qu'est-ce que tu voudrais de plus ? » C'est une question que l'on aurait aussi bien pu poser en 1938 à Joris Terlinck, le Bourgmestre de Furnes.

Il y a surtout, dès 1930, dans *Le Charretier de la « Providence »*, un certain goût du repli sur soi-même, de l'engourdissement, de l'anéantissement au cœur de quelques sensations élémentaires et choisies. Au terme d'une vie brisée par un meurtre et une trahison, le docteur Jean-Évariste Darchambaux est devenu Jean, le vieux charretier, réfugié dans son domaine, son « terrier », son écurie dont se dégageait « une chaleur animale, une vie multiple, épaisse, qui prenait à la gorge comme le vin rapeux de certains côteaux ». En 1960, un autre médecin, le professeur Chabot, fatigué, écœuré, se demande s'il ne va pas faire ce qu'avait fait son père, fonctionnaire injustement révoqué, et se réfugier « une fois pour toutes » dans un fauteuil d'infirme. Entre les deux, Félix, le veilleur de nuit du *Cheval Blanc*, en 1938, savoure ses crises de paludisme et refuse absolument la quinine car, « ça lui aurait fait tomber la fièvre, et c'était à peu près tout ce qu'il possédait »; Malétras, en 1943, échange avec son ami Gancel, des « trucs de vie » qui servent en fait à ne plus la sentir, et en 1948, dans *La Neige était sale*, Frank Friedmaier, en prison, se replie sur la sensation purement physique de son existence, sur sa propre odeur. Quant à Maigret, lorsque les enquêtes sont trop déprimantes, il se réfugie dans une version atténuée de l'anéantissement : une bonne grippe soignée au grog.

### « Le plus petit dénominateur commun » et l'auteur des *Mémoires intimes*

« L'HOMME NU », débarrassé du « surajouté », de la « parade », est immédiatement présent dans l'œuvre, avant même que n'en commence la « recherche », que les essais réunis dans *Le Roman de l'homme*, que les carnets de *Quand j'étais vieux* réaffirment cette volonté de « s'attaquer » au noyau dur de l'humanité, au « plus petit dénominateur commun »<sup>40</sup>.

Les événements de la vie, pourtant, tels qu'ils sont racontés dans les *Mémoires intimes*, se résolvent toujours sur le mode de l'exceptionnel. Cela va de la naïveté — ou de la mauvaise foi — dans le récit de certains épisodes, à la reconnaissance implicite d'une peur panique du contact avec les autres et du sort commun. Que s'habiller en confection pour une soirée imprévue à Hollywood, alors que Simenon ne l'avait plus fait depuis la fin des romans populaires, soit un problème réel, cela peut surprendre<sup>41</sup> ; qu'à La Richardière, dans les années trente, il élève entre autres animaux des « lapins blancs aux yeux rouges que de vieilles femmes du village venaient épiler régulièrement », ou qu'à Saint-Mesmin, pendant la guerre, il plante du tabac et « embauche [...] cinq ou six jeunes filles du village pour rouler les feuilles brunies en forme de cigares »<sup>42</sup>, est révélateur d'une certaine conception des rapports sociaux et l'on peut se demander ce que penseraient de lui certains personnages de ses romans. D'ailleurs, écrit-il, « la guerre, comme la vie, est une loterie, et on suit son sort sans protester »<sup>43</sup>. Simenon, riche et célèbre, a la chance de gagner souvent. Le plus curieux est sa propension à s'en étonner. « Dix, vingt fois dans [sa] vie », alors que les choses menaçaient de mal tourner, un « miracle s'est produit »<sup>44</sup>.

Quelle chance, en 1939, alors que les Belges résidant en France faisaient la queue devant leur ambassade, d'avoir « par hasard », connu le conseiller, et d'avoir été reçu si vite ! Quelle chance également que ses excellentes relations avec les « autorités de La Rochelle », le préfet, le maire, lui aient aussi facilement permis d'être nommé « haut-commissaire aux réfugiés belges »<sup>45</sup> ! Pauvre Maigret qui bougonne dès qu'il entre chez un « notable » ! De même,

<sup>40</sup> *Quand j'étais vieux I*, op. cit., p. 71.

<sup>41</sup> *Mémoires intimes*, op. cit., p. 208.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 299.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 72-74.

aux États-Unis, pour obtenir le visa de résident permanent, « les formalités ne prennent qu'une journée », comme l'avait « promis » l'ambassadeur. Simenon a « presque honte en voyant la queue qui s'allonge devant l'ambassade où la moitié des gens ont passé la nuit à attendre et où il auront peut-être à passer une autre nuit »<sup>46</sup>.

Mais c'est surtout dans le domaine médical qu'abondent les superlatifs pour désigner les médecins chargés de veiller sur la santé de la famille Simenon. Pour infirmer le diagnostic erroné du radiologue de Fontenay-le-Comte, il ne faudra pas moins de deux sommités parisiennes. Un premier « vieillard à cheveux blancs, très maigre, aux yeux doux », l'ausculte avant de le confier à « un homme presque aussi âgé que lui », et qu'il présente en ces termes : « le meilleur radiologue de Paris qui ne professe plus que pour m'aider lorsque je donne une de mes rares consultations »<sup>47</sup>. Lorsque, beaucoup plus tard, Pierre, tout enfant, est affecté d'une maladie du sang préoccupante, les médecins de Lyon où il a été transporté, se mettent en contact « par téléphone avec un des plus célèbres hématologues mondiaux, résidant à Paris, le professeur Jean Bernard. Celui-ci va suivre [son] cas de loin. Les premiers temps, un avion sera prêt pour lui nuit et jour à Orly, afin qu'il puisse venir [...] en cas d'aggravation »<sup>48</sup>. Mais ces précautions, ces scrupules qui s'expliquent parfaitement en cas d'angoisse extrême, témoignent, lorsqu'il s'agit du voyage en train d'une femme et d'un bébé en parfaite santé, d'une véritable obsession de la maladie et d'une grande peur du contact avec le reste du monde. Quand Tigy et Marc quittent Bruxelles où est né l'enfant, pour rentrer en Charente, Simenon leur réserve « un compartiment entier, par peur des contaminations possibles »<sup>49</sup>.

Entre le membre de la « jet-society » à qui tout réussit et l'auteur qui écrit :

« Mes personnages, j'aimerais les rendre plus lourds, plus tridimensionnels... Je tente de rendre chacun de ces personnages lourd comme une statue et frère de tous les autres hommes de la terre »<sup>50</sup>,

il faut bien qu'il y ait quelque part une cassure, un gouffre mystérieux. La nature de cette faille se trouve peut-être dans la réponse spontanée, trop

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 193.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 102.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 426.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 61

<sup>50</sup> « Interview sur l'art du roman », *op. cit.*, p. 123.

spontanée, de Simenon à un journaliste anglais qui lui demandait : « Mister Simenon, est-ce que vous vous aimez ? » La réponse, « très brève », — « Je me déteste » — « a fait », s'étonne Simenon, « le tour de la presse internationale ». Il tente de l'expliquer, mais le fait de manière bien sommaire et bien évasive, — « Je me déteste, plus exactement, j'ai un peu honte de la vie que le succès m'a forcé à mener »<sup>51</sup> —, avant d'enchaîner sur la description des conditions de vie imposées par le succès. C'est une nuance apportée beaucoup plus qu'une explication, et seule la violence de cette réponse est révélatrice.

Peut-être est-ce en partie de ce malaise que naît l'œuvre où se reflètent tous les doutes, toutes les peurs, mais aussi tous les bonheurs qui sont aussi ceux de ses lecteurs. Car, malgré la mauvaise foi de certaines de ses déclarations, Simenon a bel et bien réussi à rendre ses personnages, sinon, « frères de tous les autres hommes de la terre », au moins d'un très grand nombre d'entre eux. De tous ceux qui retrouvent dans son œuvre un éclat de leur propre vie, une lumière, une joie ou un malheur appartenant ou susceptibles d'appartenir à leur histoire personnelle. On lit Simenon comme il écrit, d'une manière à la fois intuitive et affective. Pour paraphraser une fois encore Montaigne, ses lecteurs « se reconnaissent en [ses] livres, et [ses] livres en eux ». Comme l'éclat du miroir magique qu'avait reçu dans l'œil le petit garçon de *La Reine des Neiges* d'Andersen, l'atmosphère Simenon, la « mosaïque de ses petits romans », qui constituent en fait l'un des tableaux les plus complets et les plus cohérents de notre siècle, au moins dans sa première moitié, ont le pouvoir de modifier la perception et la vision du monde, sans pour cela lui donner nécessairement, comme dans le conte, cette nuance systématiquement lugubre qu'on lui attribue parfois.

---

<sup>51</sup> *Mémoires intimes, op. cit.*, p. 408.



Patrick MARNHAM

## La « question » du second meilleur lit de Shakespeare

J'AVAIS L'INTENTION de commencer en rappelant que le poète Tennyson avait dit une fois d'un biographe qu'il était comme « un pou sur les cheveux de la littérature », mais, après avoir vérifié mes sources, j'ai découvert que, bien que Tennyson ait réellement dit cela, c'était au sujet d'un professeur d'université et critique littéraire. Alors, bien sûr, j'ai abandonné cette formule aussitôt pour me tourner vers le romancier et premier ministre de l'époque victorienne, Disraéli, qui disait que « quand il voulait lire un roman, il en écrivait un ». Il m'apparaît que cette observation pourrait être également appliquée au biographe d'écrivain. Après avoir passé des mois, sinon des années à lire l'œuvre de Simenon et après en avoir fait le tour, quoi de plus logique que de pénétrer plus avant dans ce monde fortement hanté pour en découvrir davantage sur son créateur ? Quoi de plus logique mais quoi de plus illusoire ? Car, si un romancier est loué pour son imagination (ou pour ses mensonges), le pauvre biographe, lui, est dans l'obligation de produire des faits. Néanmoins, je dirais ceci : que la biographie est un art et non une science. En Angleterre, la biographie est fermement établie comme étant une branche de la littérature, ce qui ne veut pas dire que toute biographie parvienne à la distinction littéraire.

La biographie moderne, en Angleterre, a commencé au XVIII<sup>e</sup> siècle et il est vrai que durant 150 ans, elle a été considérée comme une branche de l'histoire. Carlyle disait que « l'histoire du monde n'est que la biographie des grands hommes ».

Mais nous devons nous souvenir que l'histoire aussi était à cette époque considérée comme une branche de la littérature. Aujourd'hui, l'histoire a rejoint le domaine scientifique. Elle s'est détachée de la biographie, la confinant dans un rôle mineur ou peut-être plus spécialisé, en tout cas plus modeste.

Je définirais une biographie non comme la « narration d'une vie », — je cite la phrase de Daniel Madelénat —, mais comme « l'histoire d'une vie » et je crois qu'il serait toujours exact de la décrire comme un art, et non comme une science, cela pour deux raisons : la première, c'est qu'une biographie scientifique est impossible. Si, par miracle, un biographe pouvait avoir en sa possession le moindre bout de papier ou document officiel concernant la vie de son sujet et s'il limitait sa recherche, suivant une démarche scientifique, à une telle montagne d'archives, il parviendrait à une compréhension très limitée de la vie de son personnage. L'un des très rares documents biographiques que nous possédons sur Shakespeare est son testament. Nous savons que Shakespeare avait légué à sa femme son second meilleur lit. Mais nous ne savons absolument rien de ce qui s'est passé dans ce lit.

Certes, je n'aurais aucune confiance en un biographe qui me dirait qu'il n'est pas intéressé par l'étude des faits objectifs concernant son sujet; en même temps, il est clair qu'aucune vie humaine — même la plus ordinaire — ne peut être décrite de façon rigoureuse au moyen d'une liste de faits établis objectivement. Je pense que le biographe, contrairement au scientifique, est tôt ou tard confronté à une profusion de souvenirs confus et d'impressions subjectives qui font partie de la vie. Il se reportera aux souvenirs de ceux qui ont aimé ou haï son personnage. Il sera obligé de se forger sa propre opinion sur l'honnêteté ou la fiabilité de son interlocuteur et il se trouvera plongé dans un océan inexploré de jugements subjectifs, emporté loin de la terre ferme des faits scientifiquement prouvés.

Si on considère une biographie comme « l'histoire d'une vie », la seconde raison qui fait d'elle un art et non une science, c'est que c'est justement une histoire. Il n'est pas déshonorant de reconnaître que le biographe aussi a besoin des lecteurs et que son devoir est de leur faire plaisir en leur racontant une histoire.

Je suis d'accord avec l'idée qu'une biographie doit être aussi près des faits que possible mais, comme une histoire, elle dépend du regard d'une personne sur la vie d'une autre personne. Dans ce sens, une biographie est une modeste entreprise. Qu'elle soit longue et scolaire, il y aura obligatoirement un peu de fiction. Elle sera sélective et partielle... sinon elle sera affreusement ennuyeuse. L'imagination du biographe doit jouer son rôle. « N'y aurait-il pas toujours une part de fiction dans toute démarche biographique ? » — je cite Daniel Madelénat encore — et la réponse doit être un franc « oui ». Dans le cas de Simenon, il faut se rappeler qu'il a dit une fois : « Nos souvenirs d'enfance... nous nous les fabriquons tout le long de



notre vie». Mais, comme nous, lecteurs de Simenon, le savons déjà, dire que quelque chose ressortit au domaine de la fiction ne signifie pas que cette chose n'est pas vraie. En effet, il se peut qu'en utilisant son imaginaire pour interpréter les faits qu'il a à sa disposition, en essayant d'être divertissant, le biographe parvienne davantage à capter une partie de la vérité sur son sujet. Je dis «une partie de la vérité» intentionnellement, parce que c'est tout ce qu'un biographe peut espérer atteindre. «La biographie idéale» n'existe pas. Le biographe n'est pas l'ange du jugement dernier et une biographie ne consiste pas en une instruction judiciaire. Et, si le biographe réussit à cerner une part de vérité dans la vie d'une autre personne, il aura rendu un grand service à ses lecteurs.

Je pense que ce que j'ai dit plus haut est vrai de toute biographie, mais c'est encore plus vrai quand il s'agit des biographies d'écrivains et, particulièrement, dans le cas d'une biographie de Simenon. Peu d'écrivains de ce siècle ont délibérément fait davantage pour susciter l'intérêt des biographes que G. Simenon, et peu d'écrivains ont fait plus pour les égarer. Tout d'abord, il a donné des centaines et des centaines d'interviews aux journaux; il a écrit 27 volumes de mémoires, et exposé les détails les plus intimes de sa vie privée à des millions de lecteurs. De plus, au cours de ces interviews, pour citer les mots irrévérencieux de Simon Leys, «il lançait adroitement à ses visiteurs toutes les galéjades qu'ils souhaitaient gober, un peu comme au zoo on jette des cacahuètes aux singes».

Dans ses volumes de mémoires successifs, Simenon se contredisait lui-même gaîment et avertissait ses lecteurs de ne tenir aucun compte de ses précédents exposés. Ainsi, dans *Un Homme comme un autre* (1973), il relève les contradictions de *Quand j'étais vieux* (1963), expliquant qu'il l'avait truqué pour induire sa femme en erreur; et, dans *Quand j'étais vieux*, il avait déjà mentionné que *Je me souviens* (1940) était «souvent inexact». De plus, il n'en aimait pas le titre qui avait été choisi par son éditeur en son absence. (Il aurait sans doute mieux valu l'intituler «Je ne me souviens pas»).

Alors, le biographe, ainsi appâté par Simenon, se trouve vite en difficulté: il se verra confronté à un labyrinthe d'histoires à dormir debout, dans l'obligation de faire la part des choses entre une foule de récits contradictoires et de tenir compte d'une montagne de publications. Le biographe doit-il se méfier de tout ce que Simenon a publié sur lui-même? Ou doit-il simplement mettre en doute tout ce qu'il a dit? Il était, après tout, capable d'inventer des histoires sur lui-même en privé aussi. Sa seconde femme, Denyse Simenon, qui, vous vous en souvenez, avait rencontré son mari à

New York à la fin de l'année 1945, m'a dit une fois que, durant l'Occupation, Simenon avait fait de la Résistance. Elle l'a cru puisqu'il le lui avait dit. En fait, on sait bien, depuis que Bresler a publié *l'Énigme Georges Simenon* en 1985 — et cela a été formellement établi par Assouline cette année — qu'il était largement suspecté, à l'époque, d'avoir eu des sympathies contraires...

Alors, la solution pour le biographe de Simenon, c'est de se méfier de tout. De se méfier de tout... mais pas de tout nier. Même un menteur impénitent dit souvent la vérité. Et Simenon était moins un menteur qu'un conteur. Il avait un véritable génie pour cela. Si vous lui demandiez : « Que s'est-il passé? », il vous racontait une histoire. C'était un homme qui brodait sur les faits, tant dans ses romans que dans ses mémoires. Écrire une biographie de Simenon, c'est répondre à une invitation qu'il a lancée et prendre part à un jeu compliqué où on se mesure à un maître. C'est un jeu où le biographe ne peut gagner. Mais, chaque fois qu'il marque un point et découvre une petite part de vérité sur Simenon, il ressent le plaisir intense du jeu.

L'autre considération à propos de la biographie, que j'aimerais brièvement aborder parmi toutes celles suggérées par ce colloque, est amenée par une autre citation de Simon Leys, successeur au « fauteuil » de G. Simenon à l'Académie royale de langue et littérature françaises de Belgique, au cours de l'éloge qu'il a fait de son prédécesseur cette année. Leys a cité Mauriac, « la vie véritable d'un écrivain, seules ses créatures nous la racontent » et plus loin, il ajoutait « je ne vous ai pas parlé (des parents de Simenon), de ses origines, de sa carrière... de ses aventures... Et vous commencez à voir, je crois, pourquoi je ne vous en parlerai pas. Ce sont de fausses pistes, elles ne mènent nulle part... Toute vie laisse derrière elle un bric-à-brac bizarre et parfois malodorant dans lequel, en farfouillant bien, on trouvera toujours assez de pièces à conviction pour établir que le prévenu était un monstre doublé d'une nullité. Ce mélange est fort commun d'ailleurs; quiconque en doute n'a qu'à se regarder dans un miroir... La vérité dont Simenon était dépositaire se trouve dans son œuvre, et là seulement ».

Leys, dans ce propos, veut nous faire douter de la légitimité de toute biographie qui aurait pour sujet un écrivain. Il nous relègue dans les bas-fonds du monde littéraire. Et, quant à moi, je refuse d'y aller sans émettre la moindre petite protestation. Avec tout le respect que je lui dois, ces propos tenus par un homme qui est un grand savant, me semblent découler d'un malentendu fondamental quant à la nature même de la biographie. Revenons à cette affaire mystérieuse du lit de Shakespeare. Cela ajouterait-il à notre compréhension de l'œuvre de Shakespeare si nous savions pourquoi il avait

légué son deuxième meilleur lit à sa femme? Bien sûr que non. Mais qui peut, en toute honnêteté, dire qu'il n'aimerait pas connaître la réponse? Que s'est-il passé dans cette chaumière de Stratford-on-Avon? Qui est cet homme? Et qui a reçu son meilleur lit? Shakespeare, face à de semblables questions, aurait été tout ouïe. Comment un écrivain, que ce soit Shakespeare, S. Leys ou G. Simenon, peut-il soutenir que l'histoire de la vie d'une autre personne n'est pas un sujet convenable pour un livre? G. Simenon se méfiait des biographies mais il en lisait tout le temps. Il en a même écrit. Et, à ce propos, il mit six semaines à parachever un court essai sur Balzac, après quoi il se plaignit amèrement du travail que cela lui avait demandé. Mais oui... (pour lui, six semaines, c'était l'équivalent de trois romans).

Le malentendu de Simon Leys provient, il me semble, de l'idée que le but d'une biographie d'écrivain est de nous aider à comprendre son œuvre. Mais cela (à mon avis) est faux. C'est l'illusion biographique dont j'ai parlé au début de ce discours. Le biographe d'un romancier ne devrait pas essayer de répondre à la question « Comment sa vie éclaire-t-elle son œuvre? ». Il vaudrait mieux qu'il se demande comment son œuvre éclaire sa vie. **L'histoire d'une vie a sa propre valeur.** C'est l'entière justification d'une biographie.

Concernant mon portrait de Georges Simenon, j'ai pris pour devise une phrase de la dédicace de son essai sur Balzac : « Le métier de romancier... est... une vocation, un renoncement, sinon une malédiction ou une maladie ». Et j'étais guidé, tandis que je l'écrivais, par la vision du petit garçon d'Outremeuse, hanté toute sa vie par les fantômes de son enfance, toute sa vie, c'est-à-dire jusqu'à la mort de sa mère qui fut suivie presque aussitôt par la mort de son désir de créer un monde de fiction. Pourquoi? C'était la petite part de vérité au sujet de G. Simenon sur laquelle j'ai essayé de faire la lumière.



René ANDRIANNE

## Georges, Denyse et Manhattan

**L**E 15 OCTOBRE 1945, Georges Simenon, sa femme Régine et leur fils Marc entrent dans le port de New York après une traversée de douze jours agrémentée d'une tempête<sup>1</sup>. Ils sont accueillis par le colonel O'Brien, redevenu professeur, dont Simenon avait fait la connaissance dans les derniers mois de la guerre. Ils logeront pendant quelques jours dans un hôtel de Park Avenue avant de gagner Montréal en train. La famille emporte avec elle trente malles. C'est dire que Simenon envisageait un séjour de quelque durée mais, contrairement à ce qu'il a toujours dit, il n'avait pas de plan précis. Dans ses mémoires, il écrit : «J'étais parti avec un plan précis : gagner le Canada, Montréal ou les environs, afin que ta mère et toi vous vous familiarisiez avec le nouveau continent et avec un nouveau langage» (*Mi*, 129). Comme souvent chez Simenon règnent une grande imprécision et une dissimulation plus ou moins voulue. Si telle était son «intention», il eût mieux valu s'installer aux États-Unis ou au Canada anglais.

Pourquoi Simenon quitte-t-il la France? En mai 1945, il abandonne Saint-Mesmin et revient à Paris, place des Vosges, où il peut relouer, pour une courte période, l'appartement occupé jadis. Paris est pour lui une ville empoisonnée. Il ne parlera jamais de la raison principale de son départ aux U.S.A. Les biographes la soupçonnaient, entre autres Jean-Louis Dumortier, mais Pierre Assouline, documents à l'appui, en apporte la preuve. Si Simenon ne rentre à Paris qu'en mai 1945, c'est qu'il est assigné à résidence en Vendée et s'il part en octobre pour les États-Unis c'est qu'il est l'objet d'un décret d'expulsion<sup>2</sup>. Les écrivains qui émergent, auréolés par leurs

---

<sup>1</sup> B. de Fallois, qui a interrogé Simenon, donne la date du 15 (p. 37). F. Bresler parle du 5-10-45 (p. 212). M. Rutten, toujours minutieux, écrit : le 15-10-45. Mais A. Bertrand revient à la date du 5-10-45. Dans ce travail, *Mi* désigne les *Mémoires intimes*, édition originale, *OC* : *Un Oiseau pour le chat* de Denyse Simenon, édition originale, et *TM* : *Trois Chambres à Manhattan*, éd. Tout Simenon.

<sup>2</sup> J.-L. DUMORTIER, «Les Scrupules de Maigret», in *Traces*, n° 2, 1990, pp. 37-51. P. ASSOULINE, *Simenon, biographie*, Paris, Julliard, 1992, 751 pp.

faits de guerre et par la Résistance, ne sont pas ses amis. D'autres ont passé la guerre en Amérique. L'épuration aveugle bat son plein, menée et orchestrée bruyamment par les communistes. Aragon accuse Simenon de collaboration. L'accusé se sentit traqué même si l'accusation, au sens strict, était sans fondement. Il n'ignorait pas, en mai 1945, que Hergé avait été inquiété pour avoir publié des dessins dans la presse sous contrôle allemand, que Louis Carette, alias Félicien Marceau, actuellement membre de l'Académie Française, avait été condamné pour collaboration à la radio. D'autres noms pourraient être cités, entre autres celui de Robert Poulet collaborateur du *Nouveau Journal* et condamné à mort. Or Simenon, durant la guerre, la guerre « absente » comme le dit justement F. Bresler, n'a guère été scrupuleux sur sa collaboration à quelques publications dont les unes, comme *La Légia* (Liège), étaient franchement collaboratrices et d'autres d'extrême-droite. Il y a surtout son frère. Selon F. Bresler, Christian Simenon, condamné pour collaboration et en fuite, vint à Paris chez son frère en mai 1945. Ils se rencontrèrent mais pas dans l'appartement de Simenon. Ce fut Gide qui conseilla un engagement dans la légion étrangère par Simenon interposé<sup>3</sup>. Ajoutons que l'on reprochait encore à Simenon d'avoir accepté que soient réalisés des films à partir de ses romans. Un de ses films, tourné par Clouzot, *Les Inconnus dans la maison*, fut interdit durant quelques mois pour antisémitisme.

On peut comprendre que l'atmosphère du Paris de 1945 était irrespirable pour Simenon, lui toujours si soucieux de son image et allergique à toute contrariété administrative. Allergique aussi à tout engagement. Venant ranimer sa nature nomade, ces raisons expliquent son départ et le fait qu'il ressentit « une satisfaction profonde, comme quand on arrive enfin chez soi et qu'on se détend voluptueusement. De l'allégresse aussi » (*Mi*, 129).

Tel n'est pas l'objet de cette étude mais plutôt un autre fait biographique : en novembre 1945, Simenon rencontre à New York Denyse Ouimet qui devait être sa seconde épouse durant vingt ans. « J'allais connaître, pour la première fois, ce qu'on appelle la passion, une véritable fièvre que d'aucuns, y compris des psychologues et des médecins, assimilent à une maladie » (*Mi*, 134).

Son premier mariage était un mariage de raison. Il devait endiguer sa propension aux excès, singulièrement son incroyable appétit sexuel. Il l'endigua bien peu car non seulement il trompa sa femme avec Boule, sa

<sup>3</sup> Christian Simenon, sous le nom de Christian Renault, fut tué au combat à That-Khe en Indochine, le 31-10-1947. Il était né le 21-09-1906.

fidèle bonne, mais il continua à fréquenter assidûment les prostituées. Il présente sa troisième union, le compagnonnage avec Thérèse, comme la découverte de l'amour paisible et parfait. Entre les deux, vingt ans de passion et trois enfants. Vingt ans qui débouchent sur des règlements de compte, sur des déballages sordides portés sans aucune pudeur dans le domaine public.

Georges Simenon rencontre Denyse Ouimet en novembre 1945. Le 26 janvier 1946, il termine un roman, *Trois Chambres à Manhattan*, qui, manifestement, est la transposition de cette rencontre. Ce roman est remarquable à plus d'un égard. Il est l'un des rares à se terminer sur le bonheur, sur une ouverture à la vie pour un couple réellement amoureux. Il est également l'un des rares à relater des faits récents, très récents même, puisqu'ils remontent à quelques semaines seulement. Habituellement Simenon attend des mois et parfois des années avant de revivre intérieurement des faits vécus par lui sur un mode intense. Beaucoup de ses romans sont une transposition imaginaire d'un fait autobiographique : *Les Noces de Poitiers*, *Le Pendu de Saint-Pholien*, *Les Fiançailles de Monsieur Hire*, *La Danseuse du Gai-Moulin* et tant d'autres. De la rencontre avec Denyse Ouimet, il existe, outre ce récit romancé, deux versions différentes. La première est celle que livre Denyse en 1978 dans *Un Oiseau pour le chat* et Simenon lui-même, en 1981, dans ses *Mémoires intimes*. De plus, des détails ou des récits fragmentaires apparaissent dans *Quand j'étais vieux*, dans de nombreuses interviews et dans les *Dictées*. En collationnant ces documents est-il possible, d'une part, de reconstituer les faits et, par ailleurs et surtout, de percer quelques mécanismes de transposition romanesque propres à Simenon ? *Trois Chambres à Manhattan* est écrit dans la fièvre et l'exaltation de la passion amoureuse. Denyse, qui ne fait partie de la maisonnée de Simenon que depuis quelques jours, lit quotidiennement les pages écrites par son amant. Ce dernier commence l'une des périodes les plus heureuses et les plus stables de sa vie. Il croit sincèrement avoir trouvé sa voie, même si, pendant cinq ans encore, Denyse sera sa secrétaire-amante et Régine Renchon sa femme officielle. *Un Oiseau pour le chat* est écrit dans l'aigreur, la rancune et les règlements de compte. *Les Mémoires intimes* arrivent après le suicide de Marie-Jo dont Simenon rend responsable Denyse Ouimet, entre autres par ce qu'elle a écrit dans son autobiographie. Dans la droite ligne de son éternel besoin de confession, de son besoin d'autojustification et sa volonté de se laver de sa culpabilité, Simenon, avant d'entrer dans le silence, veut tout dire à ses enfants.

*Un Oiseau pour le chat* ne jouit pas chez les simenoniens d'une grande crédibilité. On y voit une basse attaque d'une déséquilibrée déçue. Il faut

certainement plus que nuancer. Simenon y a vu un tissu de mensonges « juste bon pour les psychiatres »<sup>4</sup>, écrit par un nègre sans talent. Un de ses enfants reconnaît quand même qu'il y a « beaucoup de vrai dans ce qu'elle dit ». Il est vrai qu'elle « brosse un portrait de Simenon qui est bien autre chose que celui d'un homme pourvu d'un appétit sain, parfois excessif, pour les plaisirs sexuels, — en fait celui d'un insatiable coureur, d'un obsédé du sexe, quasiment répugnant. Et, selon elle, ce n'était pas le seul vice de son mari. Il apparaît dans ces pages comme un buveur de whisky, alcoolique, qui tempêtait, délirait, voulait que le monde entier, elle en particulier, danse sur sa propre musique »<sup>5</sup>. Simenon ne pouvait qu'être blessé à mort par ce portrait, lui qui avait un souci extrême de politesse et de cordialité dans ses relations humaines. Ceux qui ignoraient l'envers de la médaille étaient unanimes dans la louange : Simenon est l'homme le plus cordial, le plus correct qu'ils ont rencontré. En fait, l'ouvrage de Denyse Ouimet n'est pas si négatif que le dit F. Bresler. À le lire, on acquiert la certitude qu'elle a passionnément aimé Simenon et qu'elle l'aime toujours au moment où elle écrit. Elle l'admire toujours. Sans doute faut-il passer rapidement sur certaines exagérations et certaines approximations. Mais n'est-ce pas aussi le cas pour Simenon ? Par exemple, le manque de modestie. Nous y reviendrons.

Seuls, dans les mémoires de Simenon et de Denyse Ouimet, nous intéressent les premiers chapitres, ceux qui relatent la rencontre à New York, celle qui est transposée dans *Trois Chambres à Manhattan*. En superposant les deux récits, complétés sur des points de détails par les interviews et les *Dictées*, on s'aperçoit que les faits concordent, mais pas leur interprétation.

Qui est Denyse Ouimet ? Elle est née à Ottawa le 14-05-1920, d'une famille bourgeoise. Son père était haut fonctionnaire du Parlement. Une sœur aînée célibataire, un frère grand avocat dont la femme « est la fille de... je ne sais plus qui. De quelqu'un de brillant en tout cas » ironise Simenon (*Mi*, 139). Le second frère « occupe un poste important à Radio-Canada... Sa femme est la fille du plus grand fabricant de chaussures du Canada ». Simenon reconnaît quand même : « Tout cela était à peu près vrai, à peine retouché, j'ai pu m'en convaincre par la suite » (*Mi*, 139). Elle a donc vingt-cinq ans et cinq mois lorsqu'elle rencontre Simenon. On ne sait rien de sa vie antérieure. On peut supposer qu'elle a le baccalauréat car elle fait allusion à des cours de philosophie mais ne parle pas d'études

<sup>4</sup> Rapporté par F. BRESLER, p. 215.

<sup>5</sup> F. BRESLER, p. 214.



supérieures. Au contraire, elle annonce à ses parents qu'elle veut travailler sans plus tarder. Un ami de son père, M. Mélançon, PDG des Chemins de Fer canadiens, l'engage comme « secrétaire particulière ». Rapidement, il lui confie la « direction du personnel », affirme-t-elle. Il s'agit sans doute du secrétariat du directeur général. Elle engage un ami de l'un de ses frères, un certain Rudel Tessier. Par la suite, elle travaille à l'Office National du Film, puis, grâce à un réalisateur, elle aboutit comme « officier d'information » pour la Grande-Bretagne à Philadelphie. C'est là que nous la trouvons en novembre 1945. Dans un dialogue supposé avec Simenon, elle dit pour justifier une absence de quelques heures lors de leur première rencontre : « Oh, pas grand'chose : simplement, je dirige l'information britannique pour trois États, au sud et à l'est de New York : le New Jersey, le Maryland et la Pennsylvanie ». Simenon : « Ça fait combien d'habitants ? ». « Une vingtaine de millions ». « Ah, quand même ! » fait Simenon. On a peine à croire ces exagérations, plus encore celle qui suit : « Oui ! Quand même, monsieur Simenon, quand même, « Maître » ! Je suis jeune, mais j'ai déjà des responsabilités et un poste plus important encore m'attend » (OC, 20). Il s'agit, écrit-elle d'abord, de devenir secrétaire de M. Dolizy, industriel français venu à New York en octobre 1945, pour implanter la société *Air Liquide* aux États-Unis. Plus loin, il s'agit de devenir à Vancouver « directeur régional » d'*Air Liquide*. Même si la guerre a promu rapidement toute une génération de jeunes, on a peine à croire que cette jeune femme de vingt-cinq ans, sans formation juridique, économique ou sociale, puisse devenir du jour au lendemain directrice régionale d'une grande société industrielle. Les approximations cocasses sont fréquentes dans cette autobiographie. Elle parle de son salaire mensuel qui serait de 3 000 dollars, somme proprement extraordinaire pour l'époque. Simenon, dans son récit, parle de 300 dollars, chiffre plus proche du salaire d'une secrétaire de direction. Ailleurs, elle justifie une cicatrice qu'elle porte à l'abdomen. À Simenon elle dit avoir été opérée, un mois auparavant, d'un kyste qui a nécessité l'ablation d'un ovaire (OC, 24, 45). Plus loin, il s'agit d'une blennorragie communiquée par un officier de marine. Plus loin encore, on parle de salpingite, mais l'opération a eu lieu un an auparavant. Ces approximations importent peu pour notre sujet encore que la cicatrice abdominale et la maladie se retrouvent entre autres, dans *Trois Chambres à Manhattan* et dans *Lettre à mon juge* où le héros-partenaire en éprouve quelques désagréments.

Denyse Ouimet reçoit un coup de fil de Rudel Tessier qu'elle n'a plus vu depuis longtemps. Il a fondé avec un ami une maison d'édition et insiste auprès de Simenon pour pouvoir le publier. Celui-ci cherche une maison, une voiture et une secrétaire. La maison est rapidement trouvée : ce sera

Sainte-Marguerite-du-Lac-Masson, à une quarantaine de kilomètres au nord de Montréal. Simenon trouve une voiture d'occasion. Quant à la secrétaire, il affirme : « je reçus environ cent-quatre-vingts lettres de candidates-secrétaires et décidai, pour simplifier, de les recevoir toutes le même jour, l'après-midi » (*Mi*, 130)<sup>6</sup>. Il ne retient aucune candidature mais accepte la proposition de celui qu'il appelle « le bossu fort sympathique », Rudel Tessier, lequel a appelé Denyse Ouimet et fixé le rendez-vous au *Drake*, hôtel newyorkais de luxe où descend habituellement Simenon. Aux dires de Denyse, elle n'aurait accepté ce rendez-vous que pour faire plaisir à Rudel Tessier, décidée qu'elle était à accepter l'offre inouïe que lui faisait M. Dolizy de devenir directrice régionale d'*Air Liquide* à Vancouver et qu'elle devait rencontrer le même jour à New York. De son côté, Simenon affirme qu'au moment où il reçoit le coup de fil de Rudel Tessier au *Drake* pour fixer le lieu et l'heure du rendez-vous, il « avait complètement oublié le bossu et la demoiselle de Philadelphie » (*Mi*, 132). « Je ne désirais pas la rencontrer du tout, car je ne pensais qu'à ma belle rousse... » (*Ibid.*). Simenon vient souvent à New York pour négocier ses contrats, certes, mais surtout pour exercer sa profession secondaire : draguer.

C'est donc par hasard et sans vouloir en rien conclure une affaire que les deux se rencontrent au *Brussel's* le mardi 4 novembre 1945 à 13 h 30. Leur vie va basculer et, en quelques heures, la passion va fondre sur eux comme une fatalité antique. Les avancées et les reculs, les obstacles faits de refus et d'attraction ne sont pas sans importance dans cette véritable « carte du tendre » que suivent Simenon et Denyse et où les étapes se télescopent.

Simenon est en retard parce qu'il a rendu visite à son ami le peintre Kisling, gravement malade. Durant le déjeuner on parle de tout et de rien. Simenon ne rapporte pas cette conversation. Denyse se souvient qu'il parla de la guerre « de sa guerre, superficiellement... Je pourrais croire qu'elle se résume à tromper l'occupant par des ripailles sans fin » (*OC*, 19). Si l'on se souvient de l'attitude non engagée et même indifférente de Simenon durant la guerre cette réflexion est révélatrice. Il parle de même avec désinvolture de sa femme, avec laquelle il aurait fait « un mariage de copains ». Après le déjeuner, il lui fait un pas de conduite vers l'hôtel *Astoria* où elle doit rencontrer M. Dolizy et décider de son avenir. « Je ne suis pas sûre de devenir votre secrétaire », lui dit-elle (*Mi*, 133). Commence alors la déambulation de quartiers en quartiers et surtout de bars en bars, déambulation qui rythme

---

<sup>6</sup> L'affirmation est évidemment hyperbolique et cocasse. Elle est du même ordre que celle soulignée chez Denyse Ouimet.

les deux récits et le roman avec sa suite logique, l'alcoolisme. On traverse Central Park. Denyse s'attendrit devant une cane et ses canetons. Elle va à son rendez-vous avec Dolizy avec lequel elle convient de se retrouver à Ottawa le 8 décembre pour signer le contrat.

Denyse revient au *Drake* où Simenon attend avec impatience : ce qu'il appellera sa maladie l'a déjà envahi. Denyse également est touchée. Elle décommande un dîner prévu pour le soir. L'un et l'autre parlent de leur famille et de leur passé, elle de son opération. Puis ils sortent et l'errance de rue en rue et de bar en bar recommence. «Ce soir-là, nous n'étions pas encore vraiment ivres [...] mais nous étions un peu flottants» (*Mi*, 135). Denyse souligne aussi l'alcoolisme, pas le sien mais celui de Georges. Toute sa vie Simenon se souviendra de cette soirée et on peut lui faire confiance pour la précision des souvenirs surtout sensoriels : «j'ai gardé le souvenir des moindres détails, de toutes les images qui se bouscuyaient devant mes yeux» (*Mi*, 135). Denyse l'avertit, toujours avec hypocrisie, qu'elle doit prendre le train pour Philadelphie le soir même. On entre dans un premier bar où tourne un disque qui deviendra leur chanson-fétiche. En passant devant une pharmacie, Simenon lui offre un bâton de rouge à lèvres. Plus loin, c'est elle qui lui offre une cravate dans la 42<sup>e</sup> rue. On dîne dans un bistrot français. Puis c'est Washington Square et Greenwich Village. Simenon offre à Denyse une cane et des canetons en porcelaine. Un nouveau bar, un nouveau whisky et la chanson-fétiche qui tourne sur le pick-up. La suite de Simenon au *Drake* a deux chambres. Denyse accepte d'y passer la nuit, mais ajoute : «Promets-moi qu'il ne se passera rien?» (*Mi*, 140). Il se passa bien sûr quelque chose que Simenon décrit comme l'un de ses coïts les plus réussis mais sa description, comme beaucoup d'autres sur le même sujet, est des plus conventionnelles<sup>7</sup>. Il affirme d'ailleurs, trente-cinq ans après, qu'elle a simulé le plaisir ce premier soir, plaisir qu'elle ne devait atteindre, d'après lui, que six mois plus tard (*Mi*, 141). Le lendemain, 5 octobre, Denyse repartait pour Philadelphie. Elle s'efforce de croire qu'il s'est agi d'une passade. Simenon lui fait promettre de se revoir : «Je ne te promets rien, il faut que je réfléchisse. Téléphone-moi un soir pendant la semaine [...] Elle est partie, dans son petit tailleur bleu, coiffée de son bibi blanc et je me suis rasé, douché, habillé, gravement, en essayant de mettre de l'ordre dans mes idées. Tout ce que je sais, c'est que j'étais décidé à la revoir à tout prix, quoi qu'il puisse advenir ensuite» (*Mi*, 142). Le soir du même jour, après avoir signé un contrat avec un éditeur, Simenon regagnait

---

<sup>7</sup> On lit : gémir, se jeter, pénétrer, des yeux révulsés, extase, etc.

Sainte-Marguerite. Le surlendemain, vendredi 7 novembre, il appelle deux fois Denyse. Une première fois pour lui dire qu'il ira à Philadelphie car il veut la revoir. Elle esquive une réponse claire. Une seconde fois après minuit il appelle et lui demande de fredonner leur chanson-fétiche, «*Some day, be'll come along*» d'après elle, «*Kiss me once and kiss me twice*» d'après lui. Elle feint l'hésitation : «*Demain, si je viens, je serai au Drake avant 15 h 30*» (OC, 41).

Le lendemain, samedi 8 novembre, les deux se retrouvent au *Drake*. «*Avant d'aller dîner, il prend un premier whisky. Au repas, il commande du vin, puis du champagne et lorsque nous rentrons à nouveau au Drake, il se sert à nouveau un whisky impressionnant... Je suis inquiète de le voir absorber tant d'alcool [...]*» (OC, 42). Dans ses mémoires, Simenon reconnaît ce besoin d'alcool, mais chez les deux.

Le dimanche 9 novembre recommence l'errance à travers New York : Rockefeller Center, Bowery, Brooklyn et retour à pied. Un premier bar puis un second à Time Square, un troisième, dangereux celui-là, où les Irlandais viennent s'encanailler. On rentre au *Drake*, on fait l'amour mais surtout éclate à ce moment une scène de violence sur laquelle nous reviendrons. Le soir de ce dimanche 9 novembre, Denyse regagne Philadelphie. Le lendemain, Simenon l'appelle pour l'inviter à revenir à New York. Elle répond qu'elle le rappellera. Ce qu'elle fait le vendredi 14 novembre pour se retrouver au *Drake* le samedi 15 novembre. Lorsqu'elle quitte New York elle feint à nouveau de croire à la fin de l'aventure : «*Bientôt j'allais rejoindre Montréal, puis Vancouver et le compagnon de Central Park disparaîtrait de mon existence. J'ai quitté New York le dimanche soir. Nous avons pris ensemble le dernier verre. J'ai refusé de lui donner les adresses qu'il réclamait — il voulait me joindre au Canada — j'ai refusé aussi qu'il m'accompagne jusqu'à mon train. [...] À quoi bon prolonger une aventure, alors que je sentais se dissoudre ma vie?*» (OC, 48). Simenon confirme cette atmosphère d'incertitude lors de la séparation du 16 novembre.

Le mercredi 8 décembre, Denyse quitte définitivement le poste qu'elle occupait à Philadelphie et arrive à Montréal où elle compte rendre visite à sa famille. Simenon l'attend à la gare et l'emmène à son hôtel où ils font l'amour. Elle a accepté de devenir sa secrétaire mais s'enquiert de Régine. Simenon la rassure. Il y a longtemps qu'ils sont de simples copains, dit-il, sans relation proprement conjugale. Et d'ailleurs, il lui raconte ses frasques dont elle semble s'amuser. Il lui a même dit avoir fait la connaissance d'une charmante Américaine. Denyse annonce à M. Dolizy qu'elle refuse la place de Vancouver, pour des raisons sentimentales. «*Le cœur finit*

toujours par l'emporter » lui répond-il. Mais elle raconte à Simenon que la signature est simplement reportée. Elle semble encore hésiter et se faire désirer.

Le 5 janvier 1946, Denyse Ouimet arrive à Sainte-Marguerite où elle devient la secrétaire de Georges Simenon. La rencontre est terminée, celle qui constitue la trame de *Trois Chambres à Manhattan*. Commence pour le couple une nouvelle période dont la première étape est la naissance, le 29 septembre 1949, de leur fils Johnny. Une seconde est le divorce de Simenon le 21 juin 1950 à Reno et son mariage le lendemain 22 juin 1950 avec Denyse Ouimet.

En admettant la vérité de Simenon sur son mode de production littéraire, *Trois Chambres à Manhattan* a dû être commencé vers le 10 janvier, soit cinq jours après l'arrivée de Denyse et deux mois et quatre jours après la première rencontre. C'est dire que ce roman a été écrit, plus que tout autre, « à chaud ». Tous les éléments se trouvent dans la vie réelle. Les deux récits concordent. Reste à analyser le prisme imaginaire qui transformera ces faits en roman. Quels faits et quels sentiments Simenon retient-il dans son triage ? La marche des deux amants vers l'aveu d'un amour réel est rythmée d'une façon bien particulière. Il y a l'errance de bar en bar, l'alcoolisme et la sexualité exacerbée. Mais un autre dérèglement est présent dans la vie réelle de Simenon et dans nombre de romans : la jalousie. Dans *Quand j'étais vieux*, en 1961, il écrit : « Élevé à une autre époque, j'ai un besoin profond, inné, d'"exclusivité", non seulement dans le présent, mais dans le passé de la femme » (III, 123). Il relie donc son besoin d'amour exclusif, avec la jalousie qu'il comporte, à une certaine conception de la fidélité héritée de son éducation. Quant à la violence, il la rattache à la passion, qu'il considère comme une maladie. « Contrairement à l'amour, dont nous employons le mot, faute d'en trouver un autre, la passion s'alimente aussi de violence. J'étais sûr, à présent, qu'elle faisait exprès de pousser ma patience à bout, pour que je la brutalise. Car je l'ai brutalisée, à cette époque, où nous avons besoin de boire pour entretenir notre feu intérieur » (*Mi*, 150). Il s'agirait donc chez Denyse d'un certain masochisme. Simenon révèle ce qu'elle ne dit pas : « Souvent, ne parvenant pas à ses fins, c'était elle qui me giflait. Je ne bronchais pas et elle me lançait : "tu vois comme cela te désarçonne quant on te tient tête. Je n'ignore rien des hommes, vois-tu, et tu n'es pas différent des autres." » (*Mi*, 150)

Les deux récits autobiographiques et le roman sont jalonnés de scènes de jalousie et concordent, presque au jour et à l'heure près, sur ce point. C'est un lieu qui déclenche la jalousie chez Simenon. Voici qu'ils sont

ensemble, le mardi 4 novembre, depuis quelques heures seulement. Ils en sont à leur premier bar. «Le musicien fit une pause [...]. Attends-moi un instant... Elle se dirigea vers la petite estrade, s'adressa au musicien qui lui désigna un tabouret à côté de lui. Étais-je déjà jaloux? Je crois que oui» (*Mi*, 137). Ils dînent dans un bistrot français quelques heures plus tard : «Le garçon m'a accueillie d'un cordial et sonore : Bonjour, Mademoiselle! Simenon s'est rembruni. D'une voix agressive, il m'a questionnée :

«— Vous venez souvent ici?

— Oui!

— Avec des hommes?»

(*OC*, 30).

La même scène se renouvelle dans le bar suivant. Lorsqu'il la voit nue, il s'aperçoit que «son ventre était barré d'une large cicatrice d'un rouge presque vif» (*Mi*, 140). Naïve, elle lui parle de salpingite contractée lors d'un rapport avec un officier de marine. L'interrogatoire est serré. Il veut savoir combien de ces officiers du navire français mouillé à Philadelphie ont couché avec elle. Cinq, répond-elle. La jalousie devient malade. Elle débouche dans la violence lors de la seconde rencontre, le 9 novembre. Simenon a bu. Le dialogue suivant s'engage, selon Denyse :

«— Combien d'hommes t'ont baisée avant moi?

— Georges!

— Trop pour faire le compte, hein?

— Arrête!

— Tu vas me le dire. Je veux le savoir.

— Je ne sais pas ... je m'en vais ... Laisse-moi partir.

— Tu parleras!

Je me lève, il me prend par le poignet :

— Je veux que tu parles : dix, vingt? Ils étaient combien? Je veux des noms! [...]

— Mais je ne te connaissais pas!

— Qui? Des noms. Un nom!

Il me serre toujours le bras, il crie :

— Putain [...]

— Il s'appelait Georges!

Il m'a giflée, à la volée, puis dans un cri :

— Tu ne m'appelleras plus jamais Georges.»

(*OC*, 46).

Aussitôt il s'accuse d'ignominie et demande pardon. D'après le récit de Simenon, dans un dernier cabaret, elle lui annonce, naïvement, qu'elle passera les fêtes à Ottawa dans sa famille et qu'un grand bal y sera donné au *Club des jeunes filles* dont je suis toujours la présidente, dit-elle. Toute la colonie française y sera. Le dialogue s'engage :

«— Y compris ton premier amant?

— Je ne sais pas...

— Et s'il y est, est-ce que ...

Je n'eus pas le temps de terminer ma phrase.

— Peut-être ...

« Ma main fut plus rapide que ma pensée et s'écrasa sur sa joue. Elle ne s'en étonna pas. Je jurerais qu'elle en était ravie, que c'était à ses yeux une victoire. »  
(*Mi*, 149).

Simenon l'obligera à lui donner les noms et le nombre exact de ses amants comme il l'obligera plus tard à brûler les lettres reçues de son père qu'elle adorait. Elle changera son nom, du moins l'orthographe. Il avait également rebaptisé Régine Renchon en Tigy. Pour Denyse, il devient Jo.

Les scènes de jalousie ponctuent également le roman. Elles sont la transposition presque littérale des scènes rapportées par l'un et l'autre dans leurs mémoires. Elles surgissent à propos des lieux visités, les bars et les restaurants. Toujours la même question : Tu viens souvent ici ? Avec qui ? Des noms ! La scène de violence rapportée ci-dessus couvre trois pages. Ce n'est pas « putain » qu'il lui lance à la tête mais « garce.

Un dialogue insoutenable s'ensuit :

« — Combien d'hommes ont couché avec toi ? [...] »

— Je ne sais pas, moi, attends [...] Dix-sept, non dix-huit.

— Tu es sûre de n'en avoir pas oublié ?

— Je crois, oui, c'est bien tout.

— Y compris ton mari ?

— Pardon, je n'avais pas compté mon mari. Cela fait dix-neuf, mon chéri. Mais si tu savais comme cela a peu d'importance ...

— Viens [...]

« Et il avait presque l'air d'un justicier [...]. Son poing était resté en suspens dans l'espace, et sans doute, un instant, eût-il pu encore redevenir maître de lui. [...] La voix devenait rauque, le poing s'abattait, frappait le visage de tout son poids, une fois, deux fois, trois fois ... Jusqu'au moment où, comme vidé de toute substance, l'homme s'effondra enfin sur elle en sanglotant, en demandant pardon. Et elle soupirait, d'une voix qui venait de très loin, tandis que le salé de leurs larmes se mélangeait sur leurs lèvres : "Mon pauvre chéri !" »  
(*TM*, 250-251).

Le rôle cathartique de la violence ne fait ici aucun doute. Il est heureux d'être avec la femme mais « on eût dit qu'il n'était heureux que dans l'avenir, qu'il avait hâte d'en finir une fois pour toutes avec le passé, voire avec le présent » (*TM*, 218). Il faut abolir le passé de la femme par l'aveu et lui donner une identité et un avenir qu'elle ne doit qu'à l'homme aimé. Mais cette régénération, chez Simenon, est toujours à sens unique, l'homme n'ayant rien à avouer et à se faire pardonner puisqu'il édicte le droit et fait la norme. Les deux récits autobiographiques et le roman sont l'histoire de

cette appropriation de la femme par le mâle dans la violence haineuse et l'amour-passion.

Avant d'analyser le prisme imaginaire qui projette les faits réels en récit romanesque, peut-être faut-il parcourir la trame romanesque du récit fictionnel. Elle diffère quelque peu des récits autobiographiques. Dans un bar de New York, François Combe rencontre Kathleen Miller. Ils déambulent de bar en bar et aboutissent à l'hôtel *Lotus* où ils deviennent amants. Le lendemain recommence l'errance à travers la ville. Kay — elle change de nom — raconte sa vie. François est aussitôt saisi par la jalousie : « Avec qui, où avait-elle entendu ce morceau qu'elle avait cherché avec tant de sérieux ? » (TC, 208). Ce disque choisi sera leur chanson-fétiche. On apprend par son récit que Kay a été mariée à un ambassadeur de Pologne et qu'elle a une fille. À Central Park, François achète à Kay un bébé-tortue en faïence. On revient dans la chambre de François où il parle de ses enfants. Le quatrième chapitre apprend au lecteur certains nouveaux détails de la vie de Kay et de François qui dit son nom et son métier : acteur célèbre à Paris. Sa femme l'a quitté pour un jeune acteur. Son fils est à Eton et sa fille habite avec son ex-épouse. Tout le chapitre est empreint de fraîcheur, la fraîcheur des débuts de l'amour. Au chapitre cinquième, François se rend à une station de radio où on lui confie quelques rôles occasionnels. Il veut en savoir plus sur Kay car un directeur de la radio, à propos de l'ambassadeur Larsky, ex-époux de Kay, dit cette phrase : « Sa femme est partie avec un gigolo » (TM, 241). La jalousie taraude François, inquiet de ne plus retrouver Kay à son retour. Ils se retrouvent et c'est ici, qu'après un long interrogatoire, François oblige Kay à lui livrer le nombre et le nom de ses amants, puis qu'il la frappe violemment pour demander aussitôt pardon. La sixième partie conduit les amants chez Jessie, une amie avec laquelle Kay a vécu et où elle veut récupérer ses affaires. Au retour Kay apprend que sa fille est gravement malade à Mexico. Elle s'y rend. Combe, resté seul, lit les lettres de Jessie et celle d'un marin de Toulon, ancien amant de Kay. Il est torturé de jalousie : « Est-ce qu'il se débarrasserait jamais de ce cauchemar-là ? » (TM, 277). Kay lui téléphone et il reçoit d'elle une lettre. Dans la neuvième partie, nous vivons un événement inexplicable. François sort, ramène du *Ritz* une fille, déambule avec elle de bar en bar et couche avec elle. Un coup de fil de Kay les dérange. Le lendemain, il va accueillir Kay à l'aéroport et avoue son infidélité. Elle en conçoit une profonde tristesse. Pour lui, il est au-dessus de tout cela : « ... je suis un homme et cela arrivera peut-être encore » (TM, 302). La dernière partie est lumineuse et débouche sur l'espoir. Il avoue son amour à une Kay lavée de son passé et prête à tout pour lui. Une nouvelle vie commence.



On voit que le roman s'éloigne du réel sur plusieurs points. La rencontre se fait dans un bar entre deux solitudes. Kay ne sait où aller et lui non plus. Kay a été mariée et a une fille. Elle est viennoise, d'origine hongroise, et elle a vécu la grande vie dans le milieu huppé des ambassades. Notons en passant l'atemporalité de ce roman, comme souvent chez Simenon qui, par exemple, dans son immense production ne mentionne la guerre que dans deux romans. Quand se passe ce récit fiction-réalité qu'est *Trois Chambres à Manhattan*? En 1946 au moment où il est écrit? À ce moment la Hongrie bascule dans le communisme et ce comte Larsky est ambassadeur on ne sait où. Ce passé de Kay, recomposé, est d'ailleurs peu crédible. Cette femme, ancienne épouse d'ambassadeur, traînant dans les bars douteux de Manhattan est sans épaisseur biographique. Quant à François, acteur célèbre et mari trompé, il avoue aussi une envie de rupture que ne justifient pas ses malheurs conjugaux. On est très proche du Simenon écrivain célèbre en rupture avec l'Europe pour des motifs très secondaires, comme par exemple la volonté de donner à son fils une éducation anglo-saxonne — étrange affirmation en vérité —, mais qui connaissait bien les vrais motifs de sa rupture.

Au-delà de ces quelques divergences, le parallélisme est plus que frappant. Les trois récits sont rythmés par l'errance de bar en bar, par l'alcoolisme et par la jalousie omniprésente. Quant à la sexualité exacerbée, elle se présente dans le roman sous un jour simenonien, celui de la culpabilité ou plus exactement d'un antagonisme entre elle et l'amour. À deux reprises, dont une à la fin du roman lorsque Kay revient de Mexico, ils ne s'unissent pas. On peut lire : « cela aurait sans doute tout gâché » (237) et devant le lit : « cela n'était pas leur place cette nuit-là » (304). Dans les récits biographiques il y a une circonstance où Denyse demande à Georges de ne pas l'approcher. Dans les trois récits, on trouve, durant les scènes de jalousie, un langage vulgaire : « vos saletés » (*TM*, 219), « faire vos cochonneries dans l'obscurité (du cinéma) » (*TM*, 247). Il y a enfin cette scène où François Combe, la veille du retour de son amante, attire chez lui une fille légère. Or ce fait a existé puisque l'un et l'autre le racontent. Georges, après la deuxième rencontre, appelle une *call-girl* et l'avoue à Denyse donnant comme raison : « J'ai tout essayé pour oublier ». Le récit de Simenon est plus précis que celui de Denyse. Ils se quittent le 8 décembre. Denyse le laisse dans l'incertitude : peut-être viendra-t-elle à Sainte-Marguerite, peut-être acceptera-t-elle la place à *Air Liquide* à Vancouver. Simenon ajoute : « Cette nuit-là, j'ai appelé une call-girl, par dépit ou par besoin de me détendre. Elle m'a donné son adresse et un rendez-vous. Je n'y ai pris aucun plaisir, malgré son corps désirable et sa bonne humeur » (*Mi*, 151). Aucune allusion à l'aveu

de Denyse. Toutes les interprétations sont possibles. L'une d'elles s'approche de la réalité et de la vérité. Comme l'a dit un critique, pour Simenon, la sexualité est la fatalité des gens qui se côtoient et Anthony Burgess parle de « coït-minute et de sexualité purement animale »<sup>8</sup>. Ces quatre pivots des trois récits rejoignent le réel : l'errance, l'alcool, la sexualité et la jalousie portée jusqu'à la violence. Mais d'autres parallélismes animent ces récits. Denyse Ouimet et Kay, au moment où elles rencontrent l'une Simenon et l'autre François Combe-Simenon, sont des êtres à la dérive. Denyse aspire même à mourir (*OC*, 25). Elle a des aventures passagères au gré des rencontres et Simenon se rend compte qu'il n'est qu'un numéro dans la série : « Je ne suis en somme qu'un compagnon de week-end comme les autres [...] » (*Mi*, 145). Ce ne sera vrai ni pour l'un ni pour l'autre pris à leur jeu par une passion soudaine et, somme toute, durable. Kay, dans le roman, est une épave échouée dans un bar. Avec ses bonheurs d'écriture, fréquents dans un océan de banalités, Simenon, en trois lignes crée l'atmosphère : « Cela sentait la foire, la lassitude populaire, les nuits où l'on traîne sans pouvoir se décider à se coucher et cela sentait New York aussi par son laisser-aller brutal et tranquille » (*TM*, 199). Il y a plus, ce soir-là, Kay cherche tout simplement un lit : « Où habitez-vous ? [...] depuis ce matin, dit-elle en le regardant bien en face, les traits durcis, je n'habite nulle part » (*TM*, 203). La détresse de la femme, et non sa beauté, attire François qui peuple sa solitude en sauvant Kay.

Sans doute est-ce une banalité de dire que l'amour est mystérieux, qu'il ne se réduit pas à certaines coordonnées de l'être aimé telles la beauté, la richesse, le talent ou le caractère. Denyse Ouimet est subjuguée dès les premières heures de la rencontre. Par quoi ? Il faut dire que dans ses mémoires, après tant de déboires conjugaux, elle reste admirative, alors que Simenon contient à peine son mépris. Écoutons-la. « Cette voix ! Jamais je n'oublierai cette voix, ni l'effet qu'elle me produisit. Il en émanait un tel charme que je suis restée comme saisie » (*OC*, 15). « Simenon est l'homme que j'ai le plus aimé [...] » (30). « Le regard, surtout, est vif, pénétrant ; encore une fois, la voix me touche » (18). « Je le regarde... Ses yeux, ses yeux surtout [...]. Ses mains, je les trouve belles, élégantes. Ses lèvres sont minces ; la lèvre inférieure est légèrement enflée, signe de sensualité... Les cheveux sont souples, le front légèrement dégarni. Les sourcils un peu

<sup>8</sup> A. BURGESS, *Hommage à Overt Yuiop*, Paris, Grasset, 1986, p. 193. Cet ouvrage rassemble divers articles de critique littéraire. L'un d'eux s'intitule « Le monstre fumeur de pipe » écrit à propos de la biographie de Simenon par F. Bresler et des *Mémoires intimes*. Ces pages sont parmi les plus lucides et les plus franches jamais écrites sur Simenon.

broussailleux s'harmonisent avec un nez pointu » (20). « Il émane de cet être un charme extraordinaire, une chaleur certaine derrière des manières un peu brusques » (21). « [...] cet homme étrange, qui peut être à la fois si tendre, si brutal et si chaleureux » (31).

Rien de tel chez Simenon. Il la décrit rapidement mais il décrit surtout ses vêtements. « [...] une assez jolie femme, petite, vêtue d'un tailleur bleu avec un jabot blanc ou quelque chose de ce genre » (*Mi*, 133). « Elle était très maquillée, portait de très hauts talons et son bibi blanc m'arrivait tout juste à la hauteur du visage. Une brune avec de vagues reflets roux, des yeux d'un marron sombre qui passaient sans cesse d'une expression à l'autre » (133). Une page plus loin elle est noire. Comme Denyse à son égard, il est troublé par la voix. « Denyse avait une voix grave qui venait du fond de la gorge, comme on en entend dans les boîtes de nuit, dans les cabarets, et cette voix me troublait » (135). Écoutant ce qu'elle lui raconte de son passé et de sa famille, il s'écrie : « Et moi, grand bêta, j'avalais tout ça que je détestais ! J'aimais les femmes blondes, simples, et j'étais tombé sur la plus compliquée que j'eusse jamais rencontrée » (139). Il semble dire que ce fut la pitié qui l'envahit. « Quand je suis arrivée hier à New York, c'était avec l'idée de me suicider [...]. Je sais que j'ai raté ma vie, que je ne suis bonne à rien, que les hommes me traitent comme un jouet [...] » (141). Simenon poursuit : « Elle pleurait, souriait. Et moi, j'étais ému, car je savais que sa détresse était vraie encore que, du moment où je l'avais rencontrée au Brussel's jusqu'à maintenant, elle eût sans cesse joué la comédie, changeant de rôle d'un moment à l'autre, avec, dans chacun, un fond de sincérité » (141). Une autre phrase peut servir de conclusion : « Elle était trop imprévisible et je ne pouvais me passer d'elle » (151).

Dans *Trois Chambres à Manhattan*, Simenon ne donne aucune indication précise sur le physique de Kay au-delà des clichés conventionnels : « Elle fumait comme fument les Américaines, avec les mêmes gestes, la même moue des lèvres que l'on retrouve sur la couverture des magazines et dans les films » (*TM*, 200). L'attraction est provoquée par la détresse de Kay, détresse réelle aux yeux de François Combe, même s'il discerne le mensonge et la comédie dans plusieurs attitudes de sa partenaire.

Nombre de petits faits sont transposés du réel dans le récit fictionnel, à peine retouchés. Toute la question est de savoir pourquoi Simenon isole tel fait plutôt que tel autre. Les trois récits racontent que, au cours de l'errance dans les rues, le couple passe devant une église. Kay et Denyse veulent y entrer si toutefois elle est ouverte. D'après Simenon, Denyse raconte qu'un jour qu'elle quittait la chambre d'un amant, ils allèrent aussitôt se

confesser. Dans *Une Vie comme neuve*, Dudon, après avoir été au bordel, va se confesser et, chose à première vue anodine mais lourde de sens, c'est au sortir du bordel qu'il est renversé par une voiture. Un autre détail concerne les chambres habitées par Kay et par Denyse. Simenon raconte que Denyse lui dit : « Je connais une autre boîte qui te plaira... J'ai habité le quartier où je partageais une chambre avec une amie » (*Mi*, 137). Cette dernière phrase est reprise à la lettre dans *Trois Chambres à Manhattan* où Kay parle de la chambre occupée avec son amie Jessie. D'autres détails sont directement transposés. Un amant de Denyse était un officier de marine français dont le bateau était mouillé à Philadelphie. Dans le roman, c'est un officier de Toulon qui a été amant de Kay. Mais l'important est ailleurs. Simenon puise un fait dans la vie réelle et laisse courir son imagination.

En fait, il ne s'agit pas d'imagination, dont Simenon est dépourvu, semble-t-il. Il s'agit pour lui de puiser dans son fantastique opéra intérieur, dans le réservoir d'images qu'il a accumulées essentiellement dans sa jeunesse et son adolescence, moins dans son âge mûr. Simenon insère sa trame réelle sur un choix d'images ou, plus exactement, il peuple cette trame de ses fantasmes, ce mot étant pris dans le sens de scènes ou d'images obsessionnelles. Une familiarité avec l'œuvre de Simenon est ici indispensable. Le début de *Trois Chambres à Manhattan* offre une excellente illustration de la transposition imaginaire de faits réels. Simenon arrive aux États-Unis et cherche une secrétaire. Un employé de son éditeur lui propose la candidature d'une canadienne parfaite bilingue. Simenon la reçoit. Dans le roman, François Combe, en rupture de ban avec l'Europe, rencontre dans un bar Kathleen Miller, demi-épave à la recherche d'un gîte pour le soir même. Un fantasme récurrent chez Simenon est la fille assise sur un tabouret au comptoir d'un bar plus ou moins louche où échouent tous les paumés. La fille fouille dans son sac à la recherche d'un briquet ou de son bâton de rouge à lèvres et elle rectifie son maquillage. Ajoutons encore la « jambe gainée de soie » avec la robe étirée sur des jambes croisées. Quant au bar, il figure l'un des lieux simenoniens par excellence. On trouve, connexes à ce fantasme, l'alcool et la cigarette. Dans le roman qui nous occupe, la trace du rouge à lèvres sur la cigarette de Kay revient avec une curieuse fréquence. La déambulation dans les rues n'est pas innocente non plus. Simenon a souvent parlé de ses errances dans les rues chaudes de Liège ou de Paris. Il va et revient durant des heures, obsédé par les fenêtres illuminées mais dissimulées par un rideau. L'obsession du rideau dissimulateur d'un mystère attirant et interdit derrière lequel se meuvent des ombres, est fréquente chez Simenon. Denyse Ouimet rapporte le dialogue suivant qui se situe quelques heures seulement après leur première rencontre :

«— Quand j'étais petit, à Liège, et que je regagnais la maison à la tombée de la nuit, toute cette vie chaude et paisible, derrière les fenêtres, me fascinait. J'éprouvais comme de la jalousie, peut-être... C'est drôle, personne ici, ne ferme ses rideaux!

— Pourquoi? Ça fait partie de la liberté américaine! Personne ne pense à regarder chez les autres!

— Même si une jolie fille se déshabille?

— Même!

— Même si elle est très belle?

— Surtout si elle est très belle!»

(OC, 30).

Dans l'œuvre du voyeur Simenon, il y a beaucoup de fenêtres «en face» et aussi *Les Gens d'en face*. Dans *La Neige était sale*, le héros emprisonné suit, en regardant la fenêtre d'en face, tous les mouvements et les occupations d'une jeune femme et de son enfant. Dans *Trois Chambres à Manhattan*, en face de l'appartement de François Combe, vit un «petit tailleur juif» dont les diverses occupations ponctuent celles du couple François-Kay. Il est là, à la dernière page, symbole de la lumière qui les inonde : «Pourquoi souriait-elle, avec une tendre moquerie, au moment où la lampe s'allumait, au bout de son fil, chez le petit tailleur d'en face?» (TM, 304). On pourrait encore citer le fantôme des dessous féminins qui, joints au briquet et à la cigarette, figurent un des lieux communs chez Simenon : «Elle restait en culotte, en soutien-gorge, allait chercher son étui à cigarettes et son briquet, s'asseyait sur le lit de Jessie, les jambes croisées sous elle, un cendrier à portée de la main» (TM, 259). Beaucoup de ces fantasmes semblent bien être des fixations sur des troubles d'adolescent comme, par exemple, cette expression fréquente «des attitudes de première page de magazines» (TM, 263). Simenon retiendra aussi la maladie. Il se trouve que le père de Denyse Ouimet est mort subitement, comme celui de Simenon, d'une crise cardiaque. Quant à la fille de Kay, elle est soignée à Mexico «par les plus grands médecins», comme Simenon lui-même et sa famille, et ces grands médecins «devaient devenir ses amis». Ainsi termine-t-il fréquemment ses récits de rencontre avec des médecins.

En un sens, on peut dire que Simenon ne crée pas d'univers romanesque. Un cadre pris dans le réel et sa réserve inépuisable de fantasmes lui suffisent. Le système Simenon est, sous un certain aspect, comparable à la sonorisation de certains films. On puise dans la réserve : cavalcade, passage de trains, bruissement de l'eau, cris d'animaux, etc. Ce potentiel est-il inépuisable ou limité? En fait, il est limité. D'où l'impression de res-

sassement qui envahit toujours la lecture quantitative de cette œuvre<sup>9</sup>. La rapide analyse de deux récits autobiographiques débouchant sur un roman s'est efforcée de mettre en évidence le mécanisme de la transposition. Il se trouve que, dans ce cas concret, la rencontre Georges-Denyse contenait déjà en elle l'imaginaire de Simenon. Il n'avait plus qu'à écrire et il le fit dans l'exaltation de la rencontre amoureuse qui venait de faire basculer sa vie.

### Bibliographie

- ASSOULINE (P.), *Simenon, Biographie*, Paris, Julliard, 1992, 751 pp.
- BOUTRY (M.-P.), *Les trois cents Vies de Simenon*, Paris, Éd. Claire Martin du Gard, 1990.
- BRESLER (F.), *L'Énigme Simenon*, Paris, Balland, 1985.
- BURGESS (A.), *Hommage à Overt Yuio*, Paris, Grasset, 1986.
- ESKIN (S.), *Simenon, une Biographie*, Paris, Presses de la Cité, 1990.
- DE FALLOIS (B.), *Simenon*, Paris, Gallimard, 1961.
- OUMET (D.), *Un Oiseau pour le chat*, Paris Simoëns, 1978.
- RUTTEN (M.), *Simenon, ses origines, sa vie, son œuvre*, Nandrin, Éd. Wahle, 1986.
- SIMENON (G.), *Mémoire intimes*, Paris, Presses de la Cité, 1981.
- SIMENON (G.), *Trois Chambres à Manhattan*, Paris, Presses de la Cité, Coll. «Tout Simenon», vol. I, 1988.

---

<sup>9</sup> Le lecteur quelque peu familier connaît ces récurrences : l'errance du paumé, la fille du bar, la cigarette en ses diverses positions, le whisky, l'ébriété violente, la maladie de cœur, l'étudiant qui abandonne ses études de médecine, la prostituée bon-enfant, les dessous féminins, les ombres derrière le rideau, l'éveil du marché, la banqueroute d'un grand personnage, le médecin déchu, l'enfant de cœur, etc. L'ouvrage de Marie-Paule BOUTRY, *Les trois cents vies de Simenon* apporte des matériaux à cet inventaire des fantasmes de Simenon.

Paul MERCIER

## La correspondance entre le comte de Keyserling et Georges Simenon 1936–1939

Extraits d'un dossier

### 1.- Vue d'ensemble de la correspondance

**D**ANS cette correspondance, les événements politiques et internationaux ne font pas recette. Certes, l'imminence de la guerre n'est pas ignorée mais chacun fait preuve d'un optimiste superstitieux, le comte de Keyserling semblant même croire une prédiction repoussant le prochain conflit franco-allemand jusqu'en ... 1963.

Le Front Populaire en France, perçu par chacun des deux comme la montée d'un péril communiste, porte leurs sympathies vers la droite classique ou même la monarchie. Bien qu'aucun d'eux n'en parle dans ses lettres, les attentats de la Cagoule en 1937 et les arrestations d'octobre 1937, les déclarations officielles de janvier 1938 sur la dénonciation du complot contre la République sont des événements qui ont pesé d'un certain poids sur les difficultés à joindre Simenon. Il est vrai qu'il passe pour être toujours en mouvement, mais il se montre particulièrement mobile à cette période de sa vie. Comme beaucoup d'« honnêtes gens », il a pu être « dérouté » par les illusions dans lesquelles certains tribuns entretenaient la défense des valeurs nationales.

Rien de ceci, bien sûr, ne filtre dans cette correspondance, qu'il convient de lire avec la réserve qui s'impose quant à la publicité limitée de telles prises de positions personnelles.

Parallèlement, les ennuis du comte avec le régime nazi, qu'il a publiquement critiqué, sont très fortement atténués, les lettres faisant l'objet d'un contrôle policier indubitable à partir de 1936. Les considérations sur

l'évolution du monde ne sont pas ici l'objet du discours portant sur la création romanesque, la préoccupation première de ces deux lecteurs de Nietzsche, pour qui l'histoire est moins importante que la conception d'un temps cyclique de l'éternité, empruntée à Héraclite :

«À chaque bref instant, commence l'être; autour de chaque ici, roule la sphère de là-bas. Le milieu est partout. Le chemin de l'éternité est courbe.»  
*Ainsi parlait Zarathoustra.*

## 2.- L'impulsion initiale de 1936 et sa mise à jour en 1948

**D**EUX PAGES en allemand publiées en 1936 constituent le stimulus initial de la correspondance et de l'amitié des deux hommes. Le début en fut souvent repris et plusieurs fois traduit, la suite ou la fin de cette note est bien moins connue, mais essentielle pour prendre acte des préoccupations du philosophe. Il semble que le jugement du comte sur l'art de Simenon se ferme après 1939 : il semble qu'on doit distinguer trois phases dans cette appréciation :

- 1933 : *der Weg zur Vollendung*, un jugement synthétique, ouvert et curieux;
- 1933-1939 : dans la correspondance, des remarques et des conseils ponctuels et pertinents;
- 1948 : *Reise durch Zeit*, un jugement désinvesti devenu anecdotique, un regard éloigné et affadi malgré la reprise d'une partie du texte de 1936. Simenon, Edgar Wallace ou Karl May : des machines à fabriquer des intrigues, des textes, qui peuvent donner à penser, mais des auteurs prolixes qui pensent à peine en écrivant. Le lecteur ne sera pas étonné de trouver dans les lignes suivantes une opposition entre la manière de 1936 et celle de 1948, le jugement de la correspondance étant renvoyé ailleurs.

*Le Chemin de la Perfection* est le titre du bulletin des communications internes de l'École de la sagesse. Le 25<sup>e</sup> cahier porte la date d'octobre 1936 et compte 80 pages. Sous la rubrique *Bücherschau* (revue des livres), Keyserling publie moins des notes de lectures au sens précis du terme, que des réflexions orientées sur sa doctrine philosophique et qui lui sont inspirées par ses lectures : il entretient un bavardage métaphysique assez libre avec ses propres lecteurs. La revue est éditée par lui-même, la « Société pour une philosophie libre » ayant son siège au 2 Prinz-Christiansweg à Darmstadt, le 4 Prinz-Christiansweg étant son domicile.



Le passage concernant Simenon, pp. 50–52, n'a été que partiellement traduit dans *Voyage dans le temps*<sup>1</sup>. La première partie du texte d'octobre 1936, publiée dans *Le Chemin de la Perfection* a été souvent reproduite, partiellement ou de façon quasi-intégrale, reproduite par Keyserling lui-même, dans les mémoires posthumes en 1948. Une traduction approximative, en possession de Simenon, est la source qui a inspiré au moins deux articles de journaux, *Le Soir*, en décembre 1936, et *Micromégas*, en mars 1937. La voici :

« Je voudrais traiter ici en détail d'un cas dont beaucoup s'étonneront que je m'y intéresse : celui de Georges Simenon, l'auteur de romans policiers. Je reproduirai ici ce que j'ai publié à son sujet dans *Le Chemin de la Perfection*, ainsi que l'introduction de caractère plus général, qui n'a guère sa place ici, mais qui met au point un certain nombre de malentendus qui m'ont irrité toute ma vie. »

Dans la première partie de la note de lecture parue dans le n° 25 de la revue *Le Chemin de la Perfection* on pouvait lire :

« L'une des erreurs les plus graves, mais aussi les plus fréquentes, que commettent les esprits critiques, est celle qui consiste à présumer l'unité cohérente de l'être humain, comme si participer à l'esprit et savoir s'exprimer, ou avoir du talent et susciter l'intérêt, devaient nécessairement aller de pair. Le besoin d'unité, né de la peur originelle, est si grand que la multiplicité irréductible de la personne humaine apparaît à beaucoup de gens comme un scandale et les terrifie à tel point qu'ils n'hésitent pas à se mentir à eux-même ni à échafauder les plus fragiles constructions de l'esprit pour se tranquilliser en sauvegardant leurs préjugés ataviques. Chez les critiques, il s'ajoute à ces considérations générales un élément particulier : il faut, pour des raisons professionnelles, qu'ils maintiennent la fiction d'avoir, en qualité de juges, une supériorité sur l'auteur. Ainsi lorsqu'ils veulent critiquer des esprits qui leur sont supérieurs, doivent-ils user d'un critère qui, dans une certaine mesure, semblerait justifier leur prétention à être des juges. À ce moment-là, le critère adopté est la comparaison indiquée tout à l'heure. Il est vrai que le demi-dieu Goethe a dit que la plus belle chose du monde était qu'un homme fût né « avec un talent et puisse l'appliquer », ce qui implique que cette coïncidence n'est pas nécessaire. Néanmoins les critiques continuent à admettre comme allant de soi la corrélation de cet « avec » et de ce « puisse ». Aujourd'hui, il y a encore une preuve

<sup>1</sup> H. KEYSERLING, *Voyage dans le temps*, Paris, Stock, 1961, pp. 312–313, traduit de l'allemand par O. MICHELI et A. MEYER.

vivante de la fausseté de cette théorie, c'est Georges Simenon, auteur de romans policiers. Tout d'abord j'ai acheté ses livres dans l'intention que je poursuis en achetant des romans policiers, c'est-à-dire comme somnifère; en effet, dès qu'un roman policier de ce genre devient palpitant, je m'endors plus sûrement que si je prenais de la morphine, par un côté paradoxal de ma nature que je n'arrive pas encore à m'expliquer. Mais à peine eus-je commencé à lire Simenon, que je remarquai ceci : je ne connais dans toute la littérature française aucun romancier aussi nettement doué; Simenon est même supérieur en ce sens à Balzac, le plus fertile d'entre eux. Durant des années, Simenon a écrit deux ou trois courts romans par an, sinon par mois; jusqu'ici j'en ai lu une vingtaine; pas un d'eux ne ressemble à l'autre. Dans chacun d'eux l'intrigue est neuve et originale. Et leur force d'évocation est si grande que quelques traits brefs suffisent toujours non seulement à décrire clairement un paysage, une situation, un état d'âme, mais à les imposer violemment à l'esprit du lecteur et à les y faire revivre. Qu'il s'agisse de la province française, de Paris, de la Hollande, de l'Afrique tropicale, de milieux marins ou de criminels, de conflits internes ou externes, dans chaque cas que je connais, un talent vraiment prodigieux est en action. Et cependant l'œuvre de Simenon n'appartient pas à la grande littérature. Cela tient entre autres à ce que la valeur littéraire lui est indifférente en elle-même. Simenon n'a pas d'autre intention avouée que de divertir et de gagner de l'argent. À Paris j'ai rencontré quelqu'un qui le connaissait bien : il le disait charmant, et malgré le nombre invraisemblable de ses romans, encore fort jeune; ce n'est que récemment qu'il aurait été quelque peu entamé. Son échec au cours de l'enquête sur l'affaire Stavisky aurait produit en lui comme une fêlure. Il aurait dû savoir d'avance que l'inventeur-né ne peut pas être en même temps un détective professionnel. En face d'une réalité donnée, l'imaginaire est par nature un menteur, comme on sait que Platon a défini l'artiste en général.»

Voici alors la suite de l'extrait publié en 1948 sur Simenon :

« Quelques mois après, Simenon, tout heureux de ce que j'avais écrit, arriva chez moi à Darmstadt et ma rencontre avec lui fut encore plus instructive pour moi que la lecture de ses romans. Naturellement, je le sondai sur toutes les coutures au sujet de sa production, fabuleusement rapide et multiple. Simenon prétendit qu'il n'avait aucune imagination et que tous ses personnages étaient des portraits d'après nature. Il savait qu'il n'écrivait pas bien (mais il aspirait quand même à entrer un jour à l'Académie française). Son manque de style provenait, selon lui, de ce qu'après le premier bouillon ou la première dictée, il ne revoit jamais ses manuscrits ni les épreuves de ses livres. À peine avait-il achevé un roman qu'il était hanté par de nouveaux personnages, à tel point

qu'il était *forcé* d'écrire un nouveau livre. Il travaillait sous l'effet d'une contrainte impitoyable. À un moment donné, il sentait que tout était prêt : alors (en général, c'était la nuit), il se mettait à dicter à sa secrétaire et durant les courts arrêts de travail, il lui racontait la suite du roman d'un seul trait, jusqu'à son dénouement. À ce moment-là, il s'en détachait complètement. Balzac et Dostoïevsky n'ont guère dû travailler différemment, ni sans doute la plupart des grands Espagnols et, bien entendu, aussi les grand producteurs riches en invention et si injustement décriés de nos jours, dont le plus connu dans le récent passé est Edgar Wallace ; ces auteurs prolifiques, qui remplissent une fonction sociale importante en procurant du plaisir à des millions de gens, sont *tous* des écrivains que leur richesse d'invention oblige à travailler sous pression. Mais jugés sous l'angle de leur productivité, même les plus importants de ces derniers sont au sens de l'Esprit des artistes de l'entre-monde. C'est par eux que l'entre-monde prolifère naturellement. Je l'ai déjà dit : ce dont tout le monde rêve se condense chez eux sous une forme durable ; dans cette catégorie-là d'artistes, il ne s'agit pas d'autre chose, physiologiquement parlant, que d'une connexion particulièrement souple et d'un passage particulièrement facile du rêve à l'état de veille. Dans la mesure où cette catégorie d'artistes appartient nettement à l'entre-monde, la convention en soi doit leur tenir lieu de norme. Ce n'est que dans le cadre des expériences admises et classées par les conventions, que leurs données sont réellement transmissibles. C'est pourquoi les poèmes plaisent tellement plus à nombre de gens que l'énoncé des mêmes sentiments, s'ils ne sont pas exprimés en formules conventionnelles. De là l'importance vitale de la scène, de la représentation et de l'extériorisation en général, du mouvement artistiquement coordonné, de la stylisation. Le récit le plus fantastique, adapté à l'entre-monde correspondant, illumine l'esprit de l'homme mieux que ne le fait la nature quand elle n'est pas modifiée par l'humain. Songeons à ce que sont pour les enfants les contes de fées. Je ne connais aucun art qui n'ait commencé par être éloigné de la nature ou même par lui être hostile ; je rappelle ici les formes géométriques et les autres formes archaïques qui sont à l'origine des arts plastiques ; toutes les danses primitives et toutes les formes de la vie primitive en général, qui est, sans exception, du cérémonial. Car c'est bien de cérémonial qu'il s'agit. »

La seconde partie de la note de lecture est beaucoup moins connue. Elle éclaire les préoccupations actuelles du comte. Keyserling poursuit ainsi son propos en 1936 ; entre crochets et en italique, on trouve le terme allemand employé dans la revue.

« Je voudrais à présent donner à mes amis un sérieux conseil : ne pas se contenter de lire Simenon, s'ils se préoccupent de

bonne littérature policière, mais surtout de méditer son *cas*<sup>2</sup>. La méditation d'un tel symbole paradoxal peut en effet délivrer des préjugés inhibants et déformants plus rapidement que l'examen de conscience personnel, car fatalement on ne peut se déprendre des ultimes préjugés entretenus par un Moi séducteur; au minimum, il y a cette fierté, solidement ancrée, de se regarder soi-même comme pécheur. Pour la méditation [de la lecture] de Simenon, il faudrait prendre encore en considération ce qui va suivre. Certes, il lui manque l'*ethos de l'artiste*. Mais par ailleurs, comme il ne se prend pas au sérieux et qu'il veut réellement et uniquement honnêtement divertir [*unterhalten*], il est ainsi, selon l'expression des dogmes chrétiens, humble de cœur et plus proche de Dieu que celui qui affecte de la profondeur d'esprit [*Tiefsinn*] et qui considère sa [propre] personne avec un sérieux morbide.

[...] ou quand Simenon se comporte à l'égard de sa propre personne dans une disposition de profondeur d'esprit plus grande que le premier venu des moralistes allemands bien en place.»

La suite du texte de 1936 donne ouvertement dans la méditation spirituelle au sens le plus religieux possible. La référence implicite en est le *Sermon sur la montagne* — heureux les simples d'esprit, car le monde leur appartient —, ou encore l'éloge de la foi naïve comme celle des bâtisseurs de cathédrales au Moyen Âge, qui ne se posent pas de questions métaphysiques et n'hésitent pas à représenter des gargouilles et des scènes de la vie naturelle dans un lieu de culte.

Le paradoxe de Simenon, repéré par le comte, est dans l'attitude affichée par Simenon à l'égard de la chose esthétique. Il constate :

- d'abord une absence d'ethos artistique : l'indifférence, la désinvolture ou l'absence même d'idéal artistique; le défaut de conception d'un but normatif vers lequel son œuvre doit tendre, qu'il doit s'efforcer d'atteindre à travers son art
- et par cette disposition d'esprit, il se montre cependant plus performant que ceux qui s'efforcent d'élaborer cette visée éthique de l'art, il atteint dans ses romans une profondeur d'esprit inaccessible aux autres.

L'expression «*imbécile de génie*» ne figure pas dans le texte, mais elle correspond *grosso modo* à la pensée de Keyserling : un génie qui se méconnaît comme génie, c'est-à-dire un créateur authentique qui se refuse à penser sa créativité. Un amuseur [*Unterhalter*], quelqu'un qui fait la conversation, qui distrait entre deux occupations sérieuses, qui joue sans

<sup>2</sup> *Fall* en allemand. Simenon note qu'on emploie ce mot ici, qui l'horripile.

se prendre au sérieux; il peut alors, à son insu, conduire son lecteur à une méditation spirituelle.

Le « retentissement » sur un Gide épaté est probablement du même ordre que le *Tiefsinn*<sup>3</sup> de Keyserling : un effet particulier de profondeur produit par la lecture des romans.

Simenon écrit ses romans comme un enfant, sans « penser », c'est-à-dire sans souci de vouloir et de connaître par un discours intellectualisé et réfléchi, argumenté et conscient, le type de valeurs morales ou esthétiques visées à travers son écriture. Il ne met pas en avant ses croyances, son culte de la littérature et son credo esthétique, et se comporte comme s'il n'en avait pas.

Keyserling s'est-il laissé abuser par une apparence trompeuse ? Simenon a-t-il un idéal littéraire, ou mystifie-t-il par provocation ses interlocuteurs en dissimulant ses convictions intimes ? Est-il cynique en exploitant commercialement sa production actuelle au maximum de ses intérêts, puisque cela réussit alors que, par ailleurs, Brasillach voit en lui celui qui écrira « le » grand roman du xx<sup>e</sup> siècle, pas le grand roman de Simenon mais celui du siècle ?

La reprise partielle du texte de 1936 en 1948 dans les mémoires autobiographiques, est insérée dans un commentaire différent; Keyserling se limite à des commentaires génériques sur le *narrateur professionnel*, celui qui n'a que l'ambition de raconter des histoires, une qualification plutôt péjorative :

« *parfaitement satisfait* de se raconter des histoires à eux-mêmes  
ou de les raconter à leur prochain. » (p. 310).

Il s'agit alors de savoir s'il faut croire Simenon sur parole ou s'il faut juger sur pièces de cette absence d'ethos invoquée.

Il insiste sur ce que Jakobson appellera la fonction phatique : jugé sur son seul besoin de communication, l'homme n'est qu'un « animal narrateur [...] Il ne s'agit point essentiellement ici d'art véritable, mais plutôt du besoin organique de communication et des moyens de le satisfaire. Et en principe on peut dire la même chose des narrateurs professionnels qui se considèrent comme une catégorie particulière. [...] Il s'agit d'une relation analogue au rapport des abeilles avec le trèfle en fleur. Le *Tiefsinn* n'y aurait plus guère de place, sinon celle que toute créature rendrait au Créateur, selon saint François... » Une détermination instinctuelle, quasi biologique,

<sup>3</sup> Le terme *Tiefsinn* pourrait se traduire par une élévation de l'esprit ou mieux, par une « qualité de réflexion sur la condition humaine éprouvée intuitivement par le lecteur ».

qui ne suppose aucun désir, ni pensée consciente, un automatisme capable de se perfectionner par l'exercice reste un automatisme : tout cela ne relève ni de l'art ni de l'ethos artistique.

Dans le texte publié en 1948 commentant la visite de Simenon, Keyserling est convaincu de l'inexistence chez Simenon d'un projet esthétique, d'un idéal artistique... Une abeille fait du miel, Simenon, arbre à romans, relève de la botanique et de l'entomologie. Il produirait du roman au kilomètre par nécessité physiologique de produire... pour produire.

Keyserling cherche dans sa lecture de Simenon des arguments ayant valeur de preuves pour son propre système théorique : les romans de Simenon prouvent que l'intuition est supérieure aux constructions intellectuelles pour saisir l'essentiel, pour entrevoir la vie dans ses fondements : cette pensée reste marquée par l'influence de Bergson — un certain vitalisme — et, faut-il l'ajouter, sa métaphysique se veut chrétienne et catholique romaine : Simenon est, de loin, plus nietzschéen que «son Maître», la foi n'est pas pour lui le but prioritaire à atteindre.

Simenon est doué. Simenon est supérieur à Balzac par «*sa force d'évocation*», sa capacité d'évoquer en quelques traits brefs un paysage, une situation, un état d'âme, de les imposer fortement à l'esprit du lecteur et de les y faire revivre. La force d'évocation, force d'illusion esthétique ou puissance métaphorique, au sens de Nietzsche, est chez le romancier une qualité incomparable. Le chiffrage de cette compétence est gradué par une échelle imaginaire (une échelle évaluative au sens de Ducrot) avec un codicille limitatif (*sogar*) : «supérieur à Balzac *en ce sens*».

Cela pour le côté face de la médaille, le revers, lui, est ouvertement dépréciatif : ce n'est pas de la grande littérature. Il y a un déficit de l'œuvre, l'absence de «valeur littéraire», à savoir que Simenon manque d'idéal littéraire, ne se soucie pas de trouver une sublimation par l'art.

Dans une critique reprise en 1950 par Th. Narcejac, le déficit littéraire sera le défaut du supplément d'âme chez l'auteur, qui renonce à faire des romans — disons le mot — métaphysiques<sup>4</sup>. Le retentissement gidien mettra l'accent sur la même force d'évocation et insistera plutôt sur l'écriture.

<sup>4</sup> «Le romancier qui n'est pas, par un biais, philosophe, est irrémédiablement disqualifié, déplore Narcejac (p. 11). Il revient pourtant avec une insistance sur «l'appel du symbole» en fin d'ouvrage (pp. 175-176). Simenon devrait trouver la solution de son problème, écrire des romans symboliques, comme Greene. «Un personnage symbolique est, dans une certaine mesure, un personnage imaginaire. Il sert, sinon à prouver, du moins à rendre sensible une idée ou une expérience métaphysique. [...] Il ne pourrait plus partir d'individus déjà observés, déjà existants (*sic*). Enfin Simenon devrait se poser des questions d'ordre intellectuel ou proprement

### 3.- Mise à jour en 1948 du jugement littéraire

LE TEXTE de 1948 développe d'autres idées, à la suite de la visite de 1937 à Darmstadt : « une rencontre plus instructive que la lecture de ses romans ».

Quelle leçon en tirer ?

- il produit beaucoup et vite
- il copie d'après nature, sans imagination
- il écrit mal et ne se relit jamais
- il est sous l'effet d'une compulsion d'écrire
- mais s'il connaît la fin du roman, il s'en désintéresse et s'en détache complètement.

De ces constatations sur la méthode de travail, volontiers exhibées par Simenon, habitué aux interviews, il tire des conclusions moins communes :

- 1) il n'insiste pas sur la discipline de travail que cela représente. Auteur prolixe (trad. de 1961) ou prolifique, terme moins péjoratif, le personnage de Simenon est pris à la lettre et on ne le soupçonne pas d'être plus complexe que la statue qu'il se construit.
- 2) il le situe dans les feuilletonistes et romanciers populaires. Les émules d'Edgar Wallace sont utiles socialement et injustement décriés : ils séduisent le gros public — Gide le dira aussi —, et parce qu'ils produisent beaucoup pour plaire à leur nombreux public, ils travaillent sous la *pression*, c'est-à-dire qu'ils doivent publier vite et inventer beaucoup.

---

religieux, qu'il n'estime pas opportun d'aborder pour le moment.» Avec des précautions oratoires un peu tortueuses, Th. Narcejac finit par donner, en 1950, son « jugement sur l'œuvre du romancier » : « Le refus d'utiliser le symbole constitue incontestablement une erreur ou bien marque, comme le notait Kanters, la limite du romancier. » Narcejac rejoint la critique de Keyserling sur les *figures symboliques*, alors que sans citer nommément l'auteur du texte de 1936, il semblait rejeter son jugement résumé dans l'introduction, page 11 : « Simenon est classé comme une vedette. On admet son talent, mais c'est le talent d'un auteur policier. Autrement dit, il s'agit d'un talent spécial qui a une essence propre : Simenon sait raconter, conduire une intrigue, animer des personnages, exactement comme un grand romancier. Seulement son talent vise à distraire et non pas à instruire. Donc, Simenon n'est pas, à proprement parler, un grand romancier. » (p. 11). Rendons cette justice à Narcejac d'être un des rares auteurs à lire effectivement le texte de Keyserling, à reprendre le motif premier de sa déception — copier, sans imagination, les hommes réels observés, — mais cet argument est, à l'examen, assez fragile : comment et où Simenon a-t-il observé par exemple, son héros de *La Neige était sale*? Cette défense contre l'imagination et la richesse fantasmatique de l'univers de Simenon est surtout une façon de se dédouaner trop commodément de son roman familial pour Simenon et ses analystes se laissent trop vite abuser par un *leitmotiv* complaisamment répété : « Je suis un romancier sans imagination ».

- 3) mais ce sont des artistes de *l'entre-monde* : ils cristallisent les rêveries populaires sans rapport avec la réalité originaire et sans conduire à des idées spirituelles : ils abâtardissent les instincts et la philosophie des valeurs en entretenant des croyances superstitieuses, des représentations fallacieuses de la vie.
- 4) et leur succès doit reposer sur les stéréotypes, les clichés, bref les conventions tenant lieu de normes; les artistes ne font que réactiver des rituels, des cérémonials. «La convention en soi leur tient lieu de norme». «Ce dont tout le monde rêve se condense chez eux sous une forme durable : il ne s'agit pas d'autre chose, physiologiquement parlant, que d'une connexion particulièrement souple et d'un passage particulièrement facile du rêve à l'état de veille.»

En clair, Simenon est un romancier du préconscient; romancier de l'inconscient, capable de se mettre en «état de grâce», c'est-à-dire de laisser jouer assez librement des processus primaires<sup>5</sup>, de suspendre partiellement les jugements moraux et des défenses narcissiques pour atteindre un *Tief-sinn*, une intériorité du personnage et de ses relations. Mais Keyserling ne le dit pas dans ce langage-là. Il constate cette prouesse, comme un don, mais un don qui n'a rien à voir avec le véritable art. «Ces artistes-là» sont des artistes de second ordre. Car *l'entre-monde*, (où excellent les femmes en particulier) n'a rien à voir avec l'aire transitionnelle de Winnicott comme lieu de la culture, c'est plutôt une sorte de dépotoir pour béotiens, non initiés au combat spirituel pour le *Geist* (Jung et Kerenyi échappent toutefois à sa condamnation).

Ici Keyserling entrevoit dans l'écriture romanesque de Simenon un compromis entre le rêve et l'état de veille, mais s'il est un temps fasciné par ce point de bascule, il réduit cette écriture au conte de fées, à des conventions partagées, aux mythes des Polynésiens étudiés par Malinowski... Simenon est comparé implicitement à un primitif, un être archaïque, un raconteur d'histoires.

Il ne serait donc pas un explorateur du psychisme, un écrivain qui ne cesse de s'auto-analyser à travers ses personnages, un inquiet qui se bat avec lui-même et cherche à se délivrer de ses tendances secrètes par l'écriture... Cette profondeur-là d'un artiste authentique ne peut être établie, pour Keyserling, puisque les explications données par Simenon sont décevantes,

---

<sup>5</sup> L'identité de perception est, au sens freudien, un processus associatif par images, caractéristique d'une logique s'opposant à la pensée rationnelle.



il ne sait pas et ne souhaite pas prendre son art au sérieux, même devant celui qu'il appelle dans ses lettres « son Grand Maître ».

Le jugement posthume de 1948 est en définitive sévère : ces artistes de l'entre-monde sont des illusionnistes, des amuseurs, des charlatans, ce ne sont pas des penseurs, pas des gens qui contribuent à la culture. On est passé de Balzac à E. Wallace. La chute de l'ange est sévère, la désillusion est grande, une fois le pouvoir « hallucinogène » estompé. Il ne reste, dans les romans de Simenon, plus grand chose à méditer ; avec le texte de 1948 (écrit quelques années avant, dans une détresse matérielle, il est vrai), Keyserling a tenu sa promesse de consacrer un passage de ses mémoires à Simenon, mais l'enthousiasme de 1936 semble disparu.

Un tel jugement doit être très largement nuancé par d'autres données :

- 1) les commentaires sur la visite de Darmstadt ;
- 2) les jugements sur l'écriture de Simenon dans les lettres ;
- 3) la fonction de mentor assignée à Simenon pour Manfred.

#### 4.- Les premières réactions de Simenon

L'ARTICLE de la revue *Der Weg zur Vollendung* a produit une grosse impression sur Simenon qui, vraisemblablement, a répondu par retour du courrier. Il s'en remet à une lettre comparable à celle qui ouvrira la correspondance avec Gide : *une lettre-confession*.

Simenon feint de se faire violence : il consent à regret à « s'expliquer un peu lui-même », c'est-à-dire essayer d'analyser, et le faire, sans éluder cette corvée par une pirouette ou une vantardise. Il se dit prêt à jouer le jeu de la vérité, mais ne peut se retenir de dégager en touche ; en l'occurrence, de bavarder sur la pêche à Porquerolles.

Plusieurs idées-forces au départ : « Je ne suis pas un cas et je veux me contenter de raconter des histoires, c'est un besoin physiologique et psychique, sans quoi "je perds mon équilibre". »

Les espoirs prometteurs placés dans *Le Testament Donadieu* sont évoqués et déjà apparaît ce qui sera le *leitmotiv* de la correspondance : le nombre de romans qui attendent au marbre, 7 en octobre 1936.

La fin de la lettre est plus originale, Simenon définit négativement un credo : son idéal de romancier est inspiré de Stevenson, « l'homme qui raconte des histoires », Tusitala, selon les Maoris. Il refuse ou renonce à donner à un roman une portée métaphysique, il refuse ce que Nietzsche

a nommé en son temps le roman platonicien, une fable édifiante. Il trouve des mots justes et simples pour le dire. Il reprend l'idée de la puissance d'évocation et y souscrit : « C'est toute mon ambition, comme je pense cela doit être celle d'un peintre de faire des "images vivantes" et non de vouloir dire quelque chose ». En cela réside la qualité louée par Keyserling, la puissance d'évocation.

Mais il refuse l'appellation d'écrivain, il tient déjà au seul vocable de romancier. « Je crois que l'artiste doit penser le moins possible. » Toujours un attribut négatif, penser ici signifiant démontrer, persuader par des arguments, prouver ou élaborer une théorie. L'idéal du romancier qu'il essaie encore d'atteindre, tient en ceci :

*« Écrire simplement des histoires, du mieux qu'il peut, en y englobant toujours une plus grande partie du monde, en la rendant plus sensible, en rendant ses personnages plus vivants — de leur vraie vie — et mieux à leur place dans la vie universelle ».*

Bien entendu Simenon ne saurait dire cela à l'indicatif présent, il le formule à l'optatif, « il vaut mieux que », lesté par une tournure interrogative négative « ne que » ? Simenon n'est pas André Breton et ne cherche pas à trouver le ton du manifeste littéraire. Cette formule mérite examen :

- raconter des histoire,
- avec une extension planétaire, à l'échelle des cinq continents,
- avec une option sensorielle et « perceptive » plutôt que réflexive et méditative,
- avec un choix de « profondeur » du personnage primant sur toute autre considération (ce que lui reconnaissent les cinéastes, B. Tavernier en particulier),
- avec un refus délibéré d'auto-analyse (la vie des personnages, pas celle de l'auteur),
- avec une visée universelle (ou si l'on veut transculturelle).

Il reste donc à savoir si notre romancier manque d'ethos artistique — car il refuse de penser — ou si son interlocuteur est incapable de comprendre à quel ethos artistique adhère le romancier. Keyserling se trouve donc obligé de résoudre un paradoxe : Simenon manque-t-il de profondeur, de *Tiefsinn* ou ne manque-t-il pas vraiment, malgré ses propos, d'ethos artistique ? Simenon, lui, a trouvé la formule pour traduire cette notion intellectuelle d'ethos : *l'idéal* du personnage et celui du romancier, le terme reviendra sous sa plume dans cette correspondance.

Simenon termine sa lettre en confiant sa « peur des idées » opposée à son admiration pour le philosophe théoricien. Une admiration, malgré les

termes déférents, peut signifier, plutôt qu'un rapport de maître à élève, une différence radicale et... inéluctable.

Le mot « Maître » est une prudente défense pour un auteur rebelle, qui se montre trop respectueux pour suivre les leçons, mais qui reste inquiet envers le diagnostic et à l'affût de sa propre vérité cachée. Il suivra la même démarche avec Gide : une gratitude profonde pour le renforcement constaté de la confiance en soi, une réticence d'intensité presque égale à admettre s'être plié aux conseils qui lui sont prodigués par « son Cher Maître ».

Nous livrons ici le texte *in extenso* de la lettre-confession de Simenon<sup>6</sup>

« Mon cher maître,

Inutile de vous dire mon émotion en recevant votre lettre car vous m'avez donné là une des rares joies qui jalonnent la vie d'un écrivain et elle a d'autant plus de prix qu'elle était plus inattendue. Non seulement par son origine, mais par le fait que jusqu'ici, peu de critiques, pour ne pas dire pas du tout, ont écrit des choses à peu près justes, sur ce que, par contre, beaucoup d'entre eux ont appelé le cas Simenon. Ne m'accuseriez-vous pas de prétention et d'égotisme si, *pour la première fois, j'essaie de m'expliquer un peu moi-même?* En le faisant, je sais que j'ai tort et que je ne peux qu'y perdre. Je me souviens de mon admiration de jeune homme pour Jack London dont la vie m'enchantait mais de la restriction que je faisais : — si seulement, disais-je, il se contentait de raconter des histoires, sans s'essayer à une philosophie qui trahit son primaire d'une lieue! Or voilà qu'à mon tour, à cause de vous, je ne me contente plus de raconter des histoires et que sans doute je vais y perdre mon pauvre prestige, comme *ce grand naïf* de London.

Mais aussi, pourquoi parler toujours de « cas »! Parce que j'ai voulu avant d'écrire de vrais romans, connaître le monde, la vie? Parce que pour cela, il m'a fallu gagner ma vie, et que pour ce faire, j'ai écrit d'innombrables romans populaires sous des pseudonymes, puis enfin des romans policiers par lesquels j'essayais d'acquérir un certain métier en même temps que la fortune suffisante pour parcourir le monde?

Parce que, ma foi, j'ai continué... Je veux dire continué *d'écrire des histoires*.

Voilà le mot et c'est ici sans doute — si ce n'est déjà fait, que je vais vous faire sourire — sans doute le métier de romancier a-t-il

<sup>6</sup> Sans date, sans lieu de provenance, deux feuillets 21 × 29, 7 recto-verso. Sans doute envoyée fin octobre 1936 avant la réponse qu'elle provoque le 5 novembre 1936. Le soulignement n'est pas de Simenon.

déjà agi sur moi comme une drogue ? Toujours est-il que j'ai besoin, deux heures par jour, de vivre avec des personnages à moi, dans une atmosphère à moi. Si je reste un mois sans me plonger dans un roman, j'en deviens presque malade et *je perds mon équilibre*.

Mais n'est-ce pas le cas de tous les écrivains ? Donc *pas de « cas Simenon »*.

De mélanger le bon, le mauvais, le médiocre ? On me l'a beaucoup reproché. Mais quand je commence une histoire, puis-je savoir d'avance si elle sera bonne ou mauvaise et si elle voudra dire quelque chose ? Ce qu'elle veut dire, je l'apprends le plus souvent par la critique ; je crois que c'est le cas de beaucoup qui ne l'avouent pas.

Le cas, alors ?

De faire des fautes de français et d'orthographe<sup>7</sup> comme on me le reproche sans cesse ? Mais pensez que le temps de revoir les épreuves équivaut à celui d'écrire un autre roman — ou de le vivre ! Et qu'à trente-trois ans j'ai assez de choses vivantes devant moi pour ne pas m'attarder à la matière morte. Tant pis pour moi si j'ai été mauvais élève alors qu'il était encore temps ! Cela n'a toujours, n'est-ce pas ?, rien d'extraordinaire.

Une demoiselle<sup>8</sup> que je ne connais pas m'a écrit la semaine dernière : « chacun de vos livres est comme un filet que relèverait un pêcheur, débordant de poissons frétilants, toujours plus pleins de vie, de frémissements, de ... etc. » Je m'excuse de cette citation, mais ce que la demoiselle ne sait pas, c'est qu'en réalité je suis presque aussi pêcheur que romancier. Certaine pêche, comme la traîne, la ligne, le boulangin, permettent de ne pêcher que de belles pièces et constituent un sport élégant. J'ai essayé. Je n'ai pas pu. J'ai besoin des rudesses de la pêche au filet, la vraie, avec ses mouvements pénibles, ses odeurs, et le grouillement de la nasse pleine — parfois de menu fretin, parfois d'herbes et de cailloux — mais du moins toujours y-a-t-il de quoi faire une soupe.

Ainsi, je crois de mes livres : j'en écrirai d'autres. J'en ai sept sur le marbre, dont un grand bouquin<sup>9</sup>, (je veux dire un long) où il y a des tas de personnages, plusieurs actions, un petit monde en somme. Et c'est un vrai petit monde que je voudrais créer en fin de compte, un petit monde à moi auquel on finira bien par trouver une raison d'être.

Vous voyez bien, mon cher maître, qu'il n'y a toujours pas de cas. J'ai toujours été séduit par le titre que les Maoris (j'ai voulu

<sup>7</sup> « orthographe » comme surcharge d'un mot illisible.

<sup>8</sup> Une coquette de Simenon qui fait son Marcachou.

<sup>9</sup> Il s'agit du *Testament Donadieu*.

aller les voir aussi et j'y suis allé) ont donné à Stevenson et dont celui-ci était très fier, *L'homme qui raconte des histoires*.

C'est toute mon ambition comme, je pense, cela doit être celle d'un peintre, de faire des « images vivantes » et non de vouloir dire quelque chose.

Voilà le moment où, comme London, je vais vouloir philosopher et friser le ridicule. Il y a, me semble-t-il, à notre époque, confusion entre le mot *écrivain* et le mot *romancier*. Car, pour quoi diable, veut-on que le romancier émette des idées ?

Elles sont si rares, n'est-il pas vrai ? C'est l'affaire des philosophes et quand une idée neuve naît dans un cerveau, je ne vois pas la nécessité de la dissoudre dans une action fictive, de l'enfermer dans la carcasse d'un roman. *Voit-on Freud — je ne peux pas parler de vous-même* — exposant ses théories en une grande série de romans à la Zola ou à la Balzac contenant un échantillonnage de ses cas cliniques ? Ce fut là affaire des romanciers. Certains l'ont fait exprès, ont fait du freudisme, ont voulu dire quelque chose — et je crois qu'ils ont eu tort. D'autres, sans le vouloir, ont été influencés et ne s'en sont pas aperçu... *Si j'étais Freud, ce sont surtout ceux-là que je considérerais comme mes vrais disciples*.

Mais que voilà de bavardages ! Vous voyez ! Peut-être avez-vous eu tort de m'écrire puisque vous m'avez fait penser et que je crois que l'artiste doit penser le moins possible. Ne vaut-il pas mieux qu'il écrive simplement des histoires, du mieux qu'il peut, en y englobant toujours une plus grande partie du monde, en la rendant toujours plus sensible, *en rendant ses personnages à la fois plus vivants — de leur vraie vie — et mieux à leur place dans la vie universelle ?*

Mes romans policiers m'ont servi à acquérir le métier nécessaire. Puis, peu à peu, j'ai essayé, j'essaye encore, j'essayerai toujours...

C'est tout ! Je n'en ai jamais tant écrit sur moi-même et c'est sans doute la dernière fois que cela m'arrive. Je vous adresse en même temps mes derniers livres qui, hélas, ne tiennent pas — de loin — toutes les promesses faites ici. Enfin, je vous demande la permission, quand j'irai en Allemagne où je me rends assez souvent, d'aller à Darmstadt vous dire de vive voix ma reconnaissance pour un encouragement qui, je l'espère, ne dépassera pas le but.

À moins que vous soyez découragé par ces confidences à bâtons rompus... ou que vous ayez été découragé dès le début de cette lettre par une écriture impossible — mais voilà vingt ans que je n'écris, romans compris — qu'à la machine.

Votre très, très reconnaissant — et en dépit de sa peur des idées — l'admirateur de Wiedergeburt, connaissance, création, figures symboliques, etc. (car je n'ai peur des idées que pour moi!)

Georges Simenon

\*

\*     \*

DANS UN ROMAN POPULAIRE de 1930, *Le Pêcheur de bouées*, Georges Sim(enon) se plaisait à traiter son héros de « poire », alors que ce personnage se frottait à une puissante organisation internationale de trafiquants de diamants et à son chef spectaculaire Van Tramp. Dans ce roman d'aventures et d'initiation, ce jeune homme faisait son rude apprentissage de la vie professionnelle, de l'argot, des rapports sociaux complexes et de brimades diverses avant de trouver un bonheur simple à élever des autruches. Simenon aurait déjà pu le qualifier d'imbécile de génie, puisque sa naïveté a permis de mettre en échec une puissante organisation... Il suffit de noter que Simenon éprouve une prédilection si particulière pour une certaine forme d'autodérision, qu'il va jusqu'à la placer sur les lèvres d'autrui. Derrière cette expression, se profile déjà le propos qu'il répétera volontiers quelques années plus tard : « Je suis un romancier de l'inconscient ». Une petite phrase de la lettre-confession d'octobre 1936 doit ici être rappelée : « Si j'étais Freud, ce sont surtout ceux-là que je considérerais comme mes vrais disciples ». L'ambition profonde de Simenon est de raconter des histoires, d'être un peintre, de faire des images vivantes, mais surtout de « descendre au fond de l'être humain », comme Freud dont il a probablement rêvé d'être, comme romancier, un disciple un jour reconnu. Voilà comment replacer cette expression bizarre d'imbécile de génie dans le projet de vie du romancier.

Il reste que la fin de ces années d'avant-guerre est amère et que le chemin vers le panthéon littéraire est semé d'embûches et de sévères désillusions. Les crises morales se surajoutent et la maturité de l'écriture paraît fuir comme un horizon qui se dérobe quand on cherche à l'atteindre. Simenon est en train d'apprendre que les épreuves traversées sont nécessaires au travail de l'écrivain, que pour lui le travail du style paraît l'éloigner de son génie, alors que la « culture » de la solitude et de la distance sociale apporte une maturité à son œuvre, et cela quand il redoute de ne déboucher sur rien.

La correspondance avec Keyserling vient à un moment crucial dans la carrière romanesque de Simenon. L'erreur à ne pas commettre serait de

croire que le désinvestissement progressif des deux partenaires, à partir de 1938, n'a pas été précédé par une confrontation « frontale » entre les deux hommes, dont Simenon a été, à mon sens, le grand bénéficiaire. Il est devenu capable de montrer, sans avoir besoin de prendre la pose du philosophe, la souffrance des hommes. D'autre part, avait-il vraiment tort de ne pas proclamer la plénitude ou la révolte comme un salut triomphant ? Il n'est pas si facile de trouver un public fidèle sur plusieurs décennies... en se contentant de raconter des histoires.





André VANONCINI

## Création et reconstruction du texte de Simenon. À propos de *Simenon et l'Affaire Maigret*

**L**ES QUELQUES RÉFLEXIONS de cet exposé ne portent à aucun moment sur la vie de Simenon. Les biographes ont fait un travail utile dont nous avons tous besoin, quelle que soit l'appréciation que nous portions sur l'une ou l'autre des explications ou des informations qu'ils fournissent. Aussi ne s'agit-il pas de discuter ici la justesse ou la véracité de ces données.

Ce qui me retient en revanche, c'est une question d'ordre méthodologique et critique. La problématique qui m'intéresse en particulier est la suivante : certains textes romanesques, comme celui de Balzac, apparaissent non seulement comme des monuments littéraires mais aussi comme des documents de référence ouverts à une exploitation biographisante. D'autres œuvres, en revanche, dont celle de Simenon, comportent des univers transparents à première vue, mais renvoient en fait de manière fallacieuse à l'existence et au milieu de leur créateur.

J'ai été sensibilisé à cette problématique pour une raison pratique avant tout. C'est que ma thèse a porté sur Balzac<sup>1</sup> alors que dans un travail ultérieur mon choix est tombé sur Simenon<sup>2</sup>. Or, comme on le sait, ces deux écrivains sont souvent évoqués en même temps parce qu'ils semblent avoir en commun une œuvre quantitativement importante et une vision réaliste du monde. Mais la comparaison s'arrête là. Elle ne peut être approfondie parce qu'en fait, il n'y a rien à comparer. Simenon lui-même n'a guère vu de sens à ce rapprochement. Dans son *Portrait-souvenir de Balzac*, il affirme :

---

<sup>1</sup> *Figures de la modernité. Essai d'épistémologie sur l'invention du discours balzacien*, Paris, Corti, 1984.

<sup>2</sup> *Simenon et l'Affaire Maigret*, Paris, Champion/Slatkine, 1990.

«Je ne me crois aucun point commun avec le romancier de *La Comédie humaine*, sinon peut-être l'abondance»<sup>3</sup>.

Balzac et Simenon ont construit en effet chacun une représentation du monde spécifique. Dans une première partie de cette analyse, je tenterai de juxtaposer ces deux conceptions. Une fois cette base établie, il sera plus facile de montrer que les deux auteurs ont dû nécessairement faire l'objet d'une réception et d'un déchiffrement distincts. Balzac, depuis longtemps déjà, a suscité une recherche de type positiviste. Simenon beaucoup moins. Et ceci ne tient pas uniquement au préjugé académique à l'égard des écrivains dits populaires. Le texte de Simenon se prête difficilement à la recherche documentaire parce qu'il constitue un bloc homogène. Chez cet écrivain, le discours apparemment référentiel, donc autobiographique entre autres, et le discours fictionnel ne sont pas vraiment séparables. Tel sera mon propos dans la deuxième partie de cet exposé qui reprend dans une large mesure les idées développées dans mon livre sur Simenon.

Dans l'avant-propos de *La Comédie humaine* (1842), Balzac place son œuvre sous les auspices de Geoffroy Saint-Hilaire, Walter Scott et le vicomte de Bonald. Il y affirme que sa vision analytique, son esthétique romanesque et son projet politique prennent modèle sur ces trois autorités. Il n'est pourtant pas question pour lui d'en imiter simplement la démarche. S'il invoque les patrons de savoirs prestigieux, c'est pour manifester que son écriture ne trouve pas son assise dans les règles d'un genre romanesque automatisé. Il signale ainsi que son œuvre doit s'élaborer par référence à un grand nombre de systèmes de représentation pour la plupart incompatibles les uns avec les autres. Et il est vrai que presque tous les énoncés balzaciens sont comme doublement signifiants : par rapport à un contenu textuel immédiat, d'un côté, par rapport à un modèle de représentation importé, de l'autre. Balzac ne hasarde pas la moindre observation sans la rattacher implicitement ou explicitement à une figuration préalable réalisée au sein d'un discours étranger au sien. Ce discours peut être pictural, musical, dramatique, scientifique, littéraire ou autre.

Une question se pose à ce moment : comment un texte aussi hétéroclite parvient-il néanmoins à se faire comprendre par le lecteur comme un ensemble clos ? Est-il possible de dégager une fonction ou un sens intégrateurs sous une multiplicité de références diverses ? Il suffit de penser à ce sujet à certains passages descriptifs ou purement techniques, par exemple dans *La*

---

<sup>3</sup> Édition établie par Fr. LACASSIN, parue chez Christian Bourgois en 1991.

*Duchesse de Langeais* ou *Illusions perdues*. Ces textes pourraient figurer tels quels dans des ouvrages encyclopédiques sans garder de trace de leur fonctionnalité première. Ils conserveraient en revanche leur valeur documentaire et, le cas échéant, leur force argumentative. Ainsi la description du Faubourg Saint-Germain dans *La Duchesse de Langeais* semble-t-elle d'abord sans lien avec l'intrigue principale, elle est chargée d'une information sociologique dense et elle contient un argument politique de grand poids. La nécessité fictionnelle de ce texte ne se révèle qu'une fois l'action globale du roman entièrement déroulée. On comprend alors que l'intrigue du roman balzacien est suffisamment souple et perméable pour intégrer les formes du discours les plus hétérogènes.

Un tel traitement de l'œuvre narrative a été diversement apprécié selon l'accoutumance plus ou moins grande des lecteurs. Par son premier public, Balzac se faisait souvent reprocher de pervertir le roman parce qu'il renvoyait en permanence à des savoirs prétendument non littéraires. Mais quand *La Comédie humaine* prenait de l'ampleur, il apparut que ces modalités de représentation étaient fondatrices du type même du roman réaliste.

Si nous nous tournons vers Simenon, nous voyons immédiatement que ses options créatrices sont à l'opposé de celles de Balzac. Pour Simenon, la civilisation contemporaine n'offre pas de sens déchiffrable à la surface, elle n'obéit pas non plus à une mécanique complexe de lois socio-économiques et elle ne s'achemine vers aucun *télos* idéologique, scientifique ou esthétique. Aux yeux de Simenon, l'homme est d'abord un animal obéissant à des pulsions profondes, des pulsions qui échappent pour la plupart au contrôle de sa conscience et qui l'engagent dans une aventure destructrice de lui-même et des autres. La question posée par Simenon est celle-ci : pourquoi l'animal humain, depuis qu'il existe, reste-t-il prisonnier des mêmes complexes et manifeste-t-il le même comportement ? Une telle interrogation témoigne d'un effort de compréhension régrédiente exactement inverse du désir de connaissance conquérante propre à Balzac.

Aussi Simenon refuse-t-il de simuler, ne serait-ce que par allusion, les procédés de représentation développés par des savoirs spécialisés. Si ses connaissances en psychologie, sociologie, politique et histoire sont réelles, il ne les utilise qu'indirectement au moment d'écrire ses romans. De la même manière, il évite de situer son écriture par rapport au contexte présent ou passé de la production littéraire, de sorte que ses romans sont pratiquement dépourvus de renvois qu'on appelle intertextuels. Enfin, les lieux, les personnages et les groupes qu'il évoque ne possèdent jamais le statut

individuellement et historiquement déterminé qui les distingue dans le roman réaliste. Ils ne posent pratiquement jamais un problème d'identification référentielle. Il paraît probable que, pendant assez longtemps encore, le roman de Simenon pourra se passer de notes explicatives telles que, par exemple, *La Comédie humaine* les exige aujourd'hui.

Le roman balzacien, en effet, invite à une lecture sectorielle, il provoque un instinct de vérification qui s'applique à des éléments ponctuels et à des passages limités. Il suscite l'intérêt de l'érudit et, en même temps, l'attention du biographe : on voudrait savoir qui a été le modèle réellement existant de la Duchesse de Langeais dans l'entourage de Balzac et on arrive rapidement à un résultat en la personne de Mme de Castries. À cela s'ajoute que Balzac a laissé une correspondance volumineuse, des essais philosophiques et sociologiques ainsi que des préfaces; bref toute une série de textes qui se démarquent de l'œuvre fictionnelle, qui relèvent visiblement d'un discours non littéraire et qui fournissent, du même coup, toutes sortes d'informations à propos de l'œuvre littéraire.

Si l'on prend le corpus de Simenon, il semble à première vue qu'on puisse également y reconnaître des catégories de texte distinctes. Sur la base des théories de Georges May<sup>4</sup>, il est possible de différencier les écrits simenoniens de la manière suivante : les « Maignet » et les « romans de la destinée » seraient des romans purs dans lesquels la personnalité de l'auteur est difficile à reconnaître. *Chez Krull* ou *Oncle Charles s'est enfermé* seraient des romans autobiographiques. *Pedigree* serait une autobiographie romancée. Enfin les *Dictées* et les *Mémoires intimes* seraient des autobiographies tout court.

Or, dès qu'on approfondit cette analyse, on s'aperçoit qu'elle n'est pas d'une très grande pertinence dans le cas de Simenon. Il s'agit là d'un écrivain — c'est ce qui le démarque de tant d'autres — qui maintient une structure formelle et thématique pratiquement immuable dans tous les registres textuels qu'il aborde. C'est la raison pour laquelle il refuse de coller sur ses écrits des étiquettes de genres bien spécifiques. À propos de ces textes qui pourraient se ranger dans la catégorie de l'autobiographie, il note : « Mes dictées ne sont ni une confession, ni un journal, ni des mémoires [...], mes élucubrations ne ressemblent à rien. Ce n'est peut-être rien, comme les « Maignet » n'étaient rien lorsque je les ai écrits »<sup>5</sup>. Et il est vrai que Simenon n'a jamais essayé d'organiser strictement les expériences

<sup>4</sup> *L'Autobiographie*, Paris, P.U.F., 1979.

<sup>5</sup> *Les Petits Hommes*, Paris, Presses de la Cité, 1976, p. 125.

de sa vie le long d'un axe chronologique. Sa mémoire n'ordonne pas des événements ponctuels pour en faire une chaîne ininterrompue, tendue entre l'enfance et la vieillesse. Elle a plutôt tendance à grouper certains moments autour d'expériences sensorielles fortes, une odeur, un son ou une sensation visuelle. Il n'est pas jusqu'aux *Mémoires intimes*, pourtant attachés à reconstituer les événements dans leur continuité linéaire, qui ne participent de cette conception. Il n'est donc pas étonnant que Simenon soit toujours resté méfiant face au genre autobiographique. Il considère la plupart des ouvrages de ce type comme des artifices qui prétendent découvrir des relations causales là où ils les inventent.

Inversement, le traitement des matériaux prétendus autobiographiques par les commentateurs de Simenon, et notamment par les biographes, se révèle également problématique. Il est tout simplement difficile de construire un récit biographique traditionnel à propos d'un auteur qui a fondamentalement remis en question cette démarche et qui s'est même plu à en faire l'objet d'un jeu permanent. Chez Simenon, le biographique ne détermine jamais le fictionnel de manière monocausale et unilatérale. Le noyau autobiographique à partir duquel semble se développer un ensemble narratif apparaît presque toujours comme surdéterminé à son tour par une source fictionnelle.

Dans ce contexte, le personnage de Maigret est particulièrement révélateur. Comme il est devenu un enquêteur d'envergure mythique, on est tenté de le comparer à quelques-uns de ses homologues également célèbres, à commencer par les génies de la déduction. Il n'est certes pas exagéré de voir dans ces prédécesseurs des figures artificielles aux rôles convenus. Leurs créateurs, certes, se surpassent parfois pour leur inventer un profil aussi original que possible. Mais il n'en reste pas moins que ces détectives fonctionnent avant tout comme des rouages dans une mécanique bien huilée.

Restent les protagonistes du roman noir américain des années trente. Ils agissent, eux, certes très différemment de leurs collègues logiciens. Ils interviennent dans un univers vraisemblable. Au lieu de réfléchir abstraitement, ils s'engagent dans une aventure souvent périlleuse. Néanmoins, ils demeurent des personnages à l'identité peu développée. Ni leur aspect physique, ni leur psychologie ne sont précisés. Ils ne se révèlent au lecteur qu'à travers la saisie visuelle du monde ainsi que par les propos qu'ils tiennent.

Maigret, en revanche, au fil des nombreuses enquêtes qu'il mène, acquiert une identité assez détaillée. Il fait partie d'un réseau de personnages, parents, amis, collaborateurs. Il dévoile jusqu'à un certain point les aspects

de son existence domestique. Grâce à une série de notations, on peut imaginer son physique et son habillement. Rien que par ce portrait extérieur, il apparaît comme un personnage plus complet et mieux enraciné que les enquêteurs anglais et américains. En tant que détenteur du point de vue, il ne se borne pas à recueillir une série d'informations neutres. Mais, en même temps qu'il enregistre les données, il les enrichit d'intuitions, d'appréciations spontanées et de réflexions intérieures. Il lui arrive de s'écouter en train de penser ou de laisser remonter des souvenirs plus ou moins lointains.

Maigret possède donc une individualité extérieure et il est doué d'une conscience sensible. Il manie avec finesse et tact les signes de la communication verbale et non verbale.

Et, pourtant, l'épaisseur humaine du personnage ne s'explique pas uniquement par ces motifs. Elle tient en grande partie à un jeu d'échos et de reflets entre la série narrative et la série biographique. Ce jeu s'organise en particulier autour des fonctions respectives de Maigret et de Simenon à l'intérieur d'un réseau de rapports familiaux.

Il s'agit là d'un tissu de relations que Jean Fabre<sup>6</sup> a très bien commenté. Il suffira de rappeler ici certains éléments de son analyse : Maigret, on le sait, ressemble physiquement au grand-père de Georges, Chrétien Simenon. Il possède les vertus morales de son père Évariste qui est une représentation idéalisée du père de Simenon, c'est-à-dire de Désiré. Quant à M<sup>me</sup> Maigret, serviable, sensible et plutôt heureuse, bien qu'elle reste sans enfant, elle est tout le contraire de M<sup>me</sup> Simenon mère.

On peut donc supposer que le commissaire et ses relations familiales constituent une figure de compensation par rapport à l'environnement humain partiellement dégradé qu'a connu Simenon dans sa vie. La relation qui lie l'enfant et l'adolescent Simenon à ses parents est pour le moins ambivalente. Au jeune Georges, son père Désiré est probablement apparu comme une figure positive, et dans une certaine mesure exemplaire, parce qu'il était, semble-t-il, d'un tempérament doux et généreux. Mais, comme on le sait, ce même Désiré a également provoqué un certain mépris de la part de son fils parce qu'il n'a pas su satisfaire les ambitions de son épouse ni défendre une sphère privée dans sa propre maison. Quant à la mère, elle semble demeurer étrangement indifférente et silencieuse face aux démonstrations et à la sollicitude de l'enfant — telle est du moins l'image qui s'est fixée dans la mémoire de Simenon.

<sup>6</sup> *Enquête sur un enquêteur. Un essai sociocritique*, Montpellier, CROS, « Études sociocritiques », 1981.

Et puis survient la mort brutale du père à l'âge de 45 ans, et le sentiment de culpabilité qu'en éprouve immédiatement le fils. Simenon, dans un passage devenu célèbre, décrit les sentiments qu'il a éprouvés à ce moment : «Je l'ai trouvé inerte, très blanc, sur son lit et j'ai dû faire un effort pour embrasser son front glacé. Je n'avais jamais vu de mort auparavant. Puis je suis monté dans ma chambre et je m'y suis enfermé, ne descendant pas pour dîner. J'étais en proie au remords. À l'heure où il avait cessé de vivre, j'avais profité de mon voyage professionnel à Anvers pour emmener à l'hôtel une lointaine petite cousine»<sup>7</sup>.

En adoptant une perspective freudienne, on peut estimer que cette expérience sexuelle simule la conquête amoureuse de la mère, conquête œdipienne bien sûr, au moment où s'éteint la vie du père. La mort de Désiré serait-elle donc en même temps une mort désirée quelque part ? Il est certain, en tout cas, qu'une fois le père disparu et amèrement regretté, Simenon lui crée des substituts romanesques. Et l'amalgame d'affections contradictoires qu'il avait ressenties à l'égard de Désiré fait place à un partage net des connotations attachées au rôle paternel : le père moyen est désormais présenté régulièrement comme un être déchu en train de glisser vers le bas. Il subsiste une grande figure positive, Maigret bien sûr. On peut voir en lui une sorte d'idéalisation totémique du père décédé.

C'est dans ce contexte précisément que *L'Affaire Saint-Fiacre* peut apparaître comme un roman un peu exceptionnel : ici, tout un arrière-fond social et familial qui a donné une identité stable à Maigret s'effondre brusquement. L'histoire se passe au château où Évariste a été régisseur. Des usurpateurs y sont à l'œuvre, au point de provoquer la mort de la châtelaine, la comtesse de Saint-Fiacre. À ce moment-là Maigret intervient. Cependant, la situation ne se rétablit pas grâce à lui. L'impulsion salvatrice provient du fils de la comtesse, Maurice de Saint-Fiacre. Ce jeune homme énergique, plein d'autorité et de clairvoyance, du moins à la fin du roman, efface pratiquement la prestation du commissaire. En conclusion, Maigret félicite Maurice de Saint-Fiacre et lui exprime sa reconnaissance. Le commissaire avait perdu en la comtesse la patronne de son roman familial idéalisé. Il retrouve en Maurice au moins le représentant masculin de cette tradition. Et, après cet épisode, il ne doutera plus de son identité et pourra se lancer sans hésitation dans de nouvelles enquêtes.

Les interférences entre le niveau fictionnel et le niveau biographique ne s'arrêtent pas ici. On peut observer, à l'occasion, une relation entre

---

<sup>7</sup> *Quand vient le froid*, Paris, Presses de la Cité, 1980, p. 35.

Maigret et Simenon qui n'est pas sans rappeler le rapport entre Maurice de Saint-Fiacre et le commissaire. Les *Mémoires de Maigret* sont révélateurs à cet égard. Dans ce texte, un commissaire aux allures paternalistes répond avec bienveillance aux questions du journaliste Georges Sim. C'est l'exemple et l'inspirateur de son jeune interlocuteur. Mais celui-ci finit par trop ressembler à l'enquêteur et, un jour, il lui tourne le dos. Ainsi le père idéalisé est-il congédié par son fils adoptif au moment où il a transmis son identité globale précisément à celui qui l'a inventé. Et il est avéré que Georges Simenon a en effet éprouvé un sentiment de culpabilité à l'égard du commissaire à chaque fois qu'il l'a exclu de son univers fictionnel.

Tout cela montre que la motivation généalogique des personnages de Simenon est toujours une opération vertigineusement complexe. Les acteurs mis en œuvre par Simenon finissent toujours par se soustraire à un éclairage biographique direct. Telles les femmes froidement calculatrices dont le nombre va grandissant dans les « Maigret » des années soixante. Quoi de plus tentant que de voir dans ces personnages une expression de la discorde de plus en plus profonde entre Denyse et Georges Simenon ? Un tel raisonnement, sans être complètement faux, ne descend pas jusqu'aux structures profondes de l'imaginaire simenonien. À ce niveau-là, la femme dominante et malfaisante occupe une position structurale fixe, position complètement inaltérable aux frottements de l'existence biographique en surface<sup>8</sup>.

L'œuvre de Simenon, on le voit, se prête difficilement à la lecture historicisante, démarche qui produit en revanche des résultats appréciables quand elle porte sur *La Comédie humaine*. Il ne sert à rien de rattacher étroitement les textes de Simenon à une série d'événements biographiques dont on se demande s'ils ne sont pas eux-mêmes plus textuels que référentiels. C'est la raison pour laquelle j'ai opté pour une approche de type psychocritique dans mon travail sur le cycle « Maigret ». J'ai essayé de prendre le corpus simenonien comme un ensemble de textes interdépendants et déterminés par des forces structurantes constamment actives. Il ne s'agissait pas de révéler par ce biais un quelconque contenu latent, ou, si l'on veut, un ensemble de faits psychiques refoulés. Ce qui m'intéressait dans ce travail ce n'était pas l'inconscient de Simenon, mais l'inconscient du texte, une formule lancée par Jean Bellemin-Noël et appliquée avec succès par Benoît Peeters lorsqu'il analyse l'univers d'Hergé<sup>9</sup>. Il ressort de cette étude que le récit s'articule

<sup>8</sup> Voir le premier chapitre de mon livre.

<sup>9</sup> *Les Bijoux ravis*, Bruxelles, Magic Strip, 1984.



par la combinaison consciente d'actions et de thèmes, mais ne devient véritablement expressif qu'au niveau d'associations sous-jacentes, et donc incontrôlées. Chez Simenon, on peut observer également le fonctionnement des mécanismes textuels conscients, comme par exemple les ficelles d'une intrigue policière, que le père de Maigret doit manier avec le même soin que tous les autres représentants du genre. Et, en même temps, cet ensemble est largement surdéterminé par des forces inconscientes.

La présence de ces deux dimensions dans une œuvre romanesque n'a rien d'exceptionnel en soi. Le fait devient plus digne d'intérêt quand on s'aperçoit que Simenon a favorisé l'émergence de l'inconscient pendant la phase créatrice. Cet écrivain a souligné plusieurs fois qu'il faisait tout pour réprimer la réflexion critique et laisser toute la place à l'introspection. Il a lui-même parlé de « semi-état de somnambulisme » pour désigner la disposition psychique où il se mettait afin d'écrire. L'état de semi-conscience dans lequel se plonge Simenon favorise l'éclosion de thèmes répétitifs, de rythmes réguliers, mais aussi d'images matérielles et de figures mythiques. Il n'y a pas ici d'effort intellectuel pour exhiber, développer ou désarticuler les figures de la littérature. Simenon est tout le contraire d'un poète de la transgression. Il ne partage en aucun cas les ambitions des mouvements d'avant-garde qui s'expriment par la déconstruction d'un canon classique. L'ensemble des écrits qu'il produit se place sous le signe de la répétition insistante et du figement des formes. Toute cette création semble marquée par le retour obsessionnel au Même. Qu'il invente des acteurs romanesques ou qu'il se fasse personnage biographique pour se raconter, Simenon part d'une structure fondatrice toujours identique. Passé, présent et avenir semblent se fondre dans le flux continu d'une parole viscéralement narrative.

Il n'est pas étonnant dès lors que Simenon, quand il reconstitue la vie d'autres écrivains, n'arrive pas vraiment à faire de ceux-ci des sujets indépendants de lui-même. En fait, il les traite comme une partie intégrante de son univers imaginaire. L'exemple de Balzac, auquel Simenon a consacré un portrait-souvenir<sup>10</sup>, est peut-être le plus révélateur de cette tendance.

Simenon y affirme, par exemple, que les deux mille trois cents personnages de Balzac sont assurés d'une vie éternelle auprès des masses de lecteurs du monde entier : « Que ce soit aux États-Unis ou en Chine, ils ont fini par appartenir à la famille de chaque homme »<sup>11</sup>. En vérité, les seuls personnages balzaciens à connaître une certaine notoriété internationale sont

---

<sup>10</sup> *Op. cit.*

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 23.

fort rares, comme par exemple Rastignac ou Eugénie Grandet. Quant aux rôles moins importants, mais extrêmement nombreux, ils ne sont connus que des spécialistes. Simenon confond le personnel romanesque de Balzac, très individualisé, avec le sien propre : les personnages de Simenon, en effet, nous sont familiers bien que nous ne puissions nous souvenir de leurs noms. La silhouette d'un marchand de vin parisien ou d'un pêcheur breton peut se dessiner dans notre mémoire parce que ces figures sont évoquées par leurs côtés universellement humains.

Autre exemple : le romancier type, comme Balzac, serait, d'après Simenon, un homme privé de l'affection de sa mère. Cette frustration l'amènerait à inventer des êtres fictifs qui lui permettent de vivre par ce biais des existences de remplacement. Ici encore, Simenon attribue à l'écrivain qu'il commente un sentiment d'insatisfaction et de révolte qui est le sien propre. Enfin, dernier exemple, Simenon explique l'instabilité psychique de Balzac par une cause physiologique unique. Il invoque, comme à son habitude, l'autorité d'un médecin de Genève qui aurait décelé chez l'auteur de *La Comédie humaine* les symptômes de la maladie de Cushing. Le diagnostic est le suivant : « fatigabilité, névralgies, migraines, arrondissement de la face, adiposité excessive, localisée surtout au tronc, *buffalo neck*, autrement dit cou de taureau, troubles du caractère, troubles psychiques et enfin troubles génitaux qui peuvent aller jusqu'à l'impuissance totale ou intermittente »<sup>12</sup>. On le voit, Balzac est atteint ici d'une déviance psycho-physiologique que Simenon a illustrée à maintes reprises par ses personnages romanesques.

Fiction, autobiographie et biographie, tous ces discours relèvent chez Simenon d'une dynamique créatrice toujours la même. Ils mobilisent des personnages et des thèmes dont la première fonction n'est pas de référer au monde, mais d'exprimer les formes et images de l'inconscient.

---

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 40.

Pierre ASSOULINE

## Simenon et la biographie

*Pierre Assouline, qui nous avait fait l'amitié de participer à notre colloque, y a évidemment parlé de sa biographie de Simenon, qui venait de sortir de presse. Il l'a fait dans une improvisation toute de simplicité, qui a été appréciée du nombreux public qui était là pour l'entendre.*

*Nous croyons pouvoir donner ici un bref résumé de ce qui a été dit, même si ces quelques lignes, transcrites à partir de l'enregistrement, ne peuvent guère être qu'un très faible écho de ce qui a été un des moments forts du colloque.*

Paul DELBOUILLE

**S**i j'ai fait ce livre, si j'ai pu le faire tel qu'il est, bon ou mauvais, qualités et défauts mêlés, c'est parce qu'il y a eu, avant lui, des prédécesseurs, donc des pionniers, ce que j'appelle les R.G., les Renseignements Généraux, en l'occurrence les Renseignements Généreux, c'est-à-dire des gens qui m'ont aidé, ici à Liège, et aussi ailleurs, en Suisse notamment, et puis aux États-Unis et en France, bien sûr. Je leur dois beaucoup et les cite donc énormément : Pierre Deligny a calculé qu'il y avait 1 271 notes dans mon livre, preuve que j'ai voulu vraiment, à chaque fois, rendre à chacun ce qui lui appartenait...

C'est un livre qui procède, avant tout, de la démarche d'un journaliste. Bien sûr, cette biographie obéit à des critères historiques, en ce qui concerne l'utilisation des archives, mais aussi à des critères journalistiques.

De plus, quand je l'ai écrite [je ne parle pas de l'enquête, mais de l'écriture], j'avais à mes côtés des fantômes : le fantôme de Michel Lemoine qui me disait : « ce n'est pas ce titre, c'est un autre » ; celui de Jacques Dubois qui me murmurait : « ne m'immolez pas sur l'autel de la déviance » ; ceux du tandem Menguy-Deligny qui m'expliquaient : « ce n'est pas cette page, c'est l'autre » ; sans oublier l'ombre de René Andrienne dont j'avais relu dix fois « ce que devrait être une biographie de Simenon » ... Tout ceci pour dire que j'écrivais, comme toujours, sous influence, mais que c'était une

influence amicale, et non pas une influence contraignante, et que cela a compté énormément.

Depuis un mois que ce livre est sorti, il y a eu pas mal d'articles, pas mal de débats; j'ai aussi reçu beaucoup de lettres (je ne parle pas des gens qui me demandent de leur envoyer la pipe que je fumais quand je me suis pris pour Maigret — il y en a un qui demande ça, qui est facteur retraité et qui dit avoir la pipe de Simenon...).

Ce qui me frappe, c'est que deux thèmes reviennent sans arrêt, à croire que j'ai fait un livre là-dessus, ce qui est faux.

### 1.- L'antisémitisme

J'y consacre douze pages sur sept cents, mais quand le *Corriere della Sera* ou *La Repubblica* viennent à Paris pour faire une interview sur le livre, et que je reçois les articles, une semaine plus tard, je m'aperçois que les journalistes ont fait deux pages pleines intitulées «*Maigret facista*». J'ai beau ne pas parler italien, je comprends cependant et vous laisse imaginer le contenu de l'article!

Donc, ce qui m'a frappé, en France et ailleurs, c'est cette question de l'antisémitisme, que j'ai essayé de resituer dans son contexte. J'ai tenté d'aller un peu plus loin dans ce domaine que je n'ai pas révélé. Pourtant cette question «fait tilt» chez la plupart des confrères, mais en plus, elle donne lieu à des développements inouïs, ce qui fait qu'on en arrive à entendre à la radio des propos tels que «Simenon était un écrivain antisémite», ce qui n'est pas seulement aberrant, mais tout à fait scandaleux.

### 2.- L'Occupation

On pourrait, sur ce point, croire qu'on n'en avait jamais parlé avant moi. Cependant, un des pionniers en ce domaine a été, parmi quelques autres, Fenton Bresler qui avait fait une enquête sur le terrain et qui avait commencé à percevoir le décalage existant entre les *Mémoires intimes*, ou du moins les *Dictées*, les interviews, et puis la réalité.

J'ai sans doute été plus loin. J'ai amené des documents et j'ai essayé d'expliquer cette période. Mais ce qui me frappe, c'est que les Français, notamment, réagissent comme si Simenon avait été «l'écrivain-collabo» par excellence, alors que, sur ce plan-là, en France, on est plutôt gâtés, puisque la plupart des écrivains ont collaboré de manière beaucoup plus évidente que Simenon. Et, comme s'il fallait absolument l'accabler, on noircit le

tableau, alors que je dis clairement dans mon livre qu'il n'a pas été un «écrivain-collabo», ni un écrivain-résistant, qu'il a été simenonien, c'est-à-dire opportuniste. Malgré cela, on le charge... Je me demande s'il n'y a pas là, de la part de nombreux critiques français, et peut-être belges aussi, une façon d'expliquer aux gens que Simenon pouvait être un très grand romancier, mais qu'il était également un homme parfois et souvent très détestable, et que l'un n'allait pas sans l'autre.

Il y a des titres qui font mal. Pas à moi, mais à Simenon, j'imagine : ainsi, dans *Le Soir*, un excellent confrère, Jacques De Decker a fait un très bon article intitulé «Un magnifique salaud». Imaginez alors le lecteur moyen qui ouvre son journal et qui lit le titre. Que comprend-il? Qu'il s'agit d'un salaud magnifique, mais il ne pensera pas un seul instant au salaud selon Sartre. Pourtant, quand on parcourt l'article, on voit qu'il s'agit évidemment du salaud sartien, ce qui est tout de même autre chose...

Je me demande si tout cela mêlé ne donne pas une image de Simenon absolument différente de celle que je voulais donner, moi. C'est là un vrai problème. Quand on fait une biographie comme celle-ci, ce que nous écrivons nous échappe : il arrive un moment où ce qu'on lance est récupéré d'une manière ou d'une autre.

Ce qui m'étonne également, notamment dans les débats dans des FNACs, débats que je mène depuis trois semaines à Montpellier, Lyon, Grenoble ou ailleurs, c'est qu'il y a des gens qui se déplacent pour dire : «Simenon n'est pas un grand écrivain». Une professeur de Lettres s'est même levée en disant : «Je déteste Simenon» et elle a ajouté : «J'enseigne Duras à mes élèves, mais jamais je n'enseignerai Simenon.» Je lui ai alors demandé pourquoi elle était venue et elle m'a lancé : «Je suis venue pour vous dire que Simenon, c'est Maigret, c'est du polar, ça ne vaut rien.» Comme je venais, juste avant, de parler de l'éventualité d'un prix Nobel pour Simenon, nos propos étaient assurément en décalage.

Ce qui m'amène à redire combien j'ai été surpris du nombre de gens qui pensent comme ce professeur ou du nombre de gens qui sont prêts à concéder que l'écrivain Simenon a quelque importance, mais ne veulent absolument pas lui donner un véritable statut littéraire, comme on le donnerait à n'importe quel grand écrivain tout court, mais pas à n'importe quel auteur de polars ou n'importe quel auteur populaire. Je crois que la réputation de Simenon, réputation qu'il a lui-même construite, et dont il est responsable, court encore : à savoir l'homme qui vend beaucoup, l'écrivain très populaire, l'homme qui étale son argent...

Pour conclure, et essayer d'engager un débat, il y a une phrase, à la fin du livre, tout à fait à la dernière page, à laquelle je pensais depuis le début et que m'a soufflée Denyse Simenon : elle m'a dit, après de nombreuses conversations : «Finalement Simenon savait que l'homme Simenon était détesté, mais que le romancier était admiré, et c'était une contradiction à laquelle il ne pouvait pas se faire.» Je crois qu'elle avait raison, car plus je vais, plus je trouve des gens qui admirent le romancier, qui portent aux nues l'écrivain, mais qui ont beaucoup de mal à aimer l'homme Simenon.

C'est peut-être l'un des paradoxes et l'une des contradictions d'une biographie qui se voulait avant tout critique, mais qui partait cependant d'une fascination pour un écrivain, c'est-à-dire pour un homme, parce que je ne pense pas qu'on puisse jamais dissocier l'un de l'autre.

Pierre LEFÈBVRE

## Sur la prévalence des médecins dans l'œuvre de Georges Simenon

LE LECTEUR de Simenon ne peut manquer d'être surpris par la haute fréquence, en termes médicaux nous dirions la haute prévalence<sup>1</sup>, des médecins dans l'œuvre de Simenon. Cette impression subjective, déjà signalée par d'autres<sup>2</sup>, méritait à nos yeux d'être documentée scientifiquement. Peu après avoir entrepris notre propre recensement des personnages médicaux dans l'œuvre du romancier liégeois, nous avons été mis en contact, par l'intermédiaire de Maurice Piron, avec Michel Lemoine qui avait entrepris de faire pour Simenon, un travail aussi monumental que celui déjà fait pour Balzac par Lotte, ou pour Proust par Clarac et Ferré, à savoir dresser un *Index* des personnages de Simenon.

Avec beaucoup de courtoisie, Michel Lemoine nous a ouvert sa documentation et nous avons, ensemble, commencé à dresser la liste des personnages médicaux recensés dans ses fichiers. Depuis, M. Lemoine a publié son ouvrage<sup>3</sup>, une mine inépuisable de renseignements pour l'amateur comme pour le spécialiste. Notre analyse a porté sur le matériel ayant fait l'objet du travail de M. Lemoine, en l'occurrence cent quatre-vingt-treize romans, dont soixante-douze du cycle Maigret publiés par l'auteur sous son nom propre ainsi que sur cent quarante-sept nouvelles, dont cent trente-huit

---

<sup>1</sup> Terme d'origine anglaise utilisé en épistémologie pour définir le nombre de cas (sujets, patients) présentant une caractéristique donnée (maladie p. ex.; ici, profession) dans une population définie (par exemple la population d'une ville ou d'un pays; ici l'ensemble des professions exercées par les personnages de l'œuvre de Simenon).

<sup>2</sup> G. SIGAUX, Préface à *Simenon, Avocat des hommes*, par QUENTIN-RITZEN, Paris, Le Livre contemporain, 1961; D<sup>r</sup> LEMARCHAL, «Le Médecin dans l'œuvre de Simenon» in *Les Cahiers de la Biloque*, Gand, 1963, pp. 220-226; J. FAUCHER, *Les Médecins dans l'œuvre de Simenon*, Paris, Foulon, 1965; G. OUDIN, *Médecins et Malades dans l'œuvre de Simenon*, Thèse pour le doctorat en Médecine, Université d'Amiens, 1975; P. DEBRAY-RITZEN, *Georges Simenon, romancier de l'instinct*, Lausanne, Éd. Favre, 1989.

<sup>3</sup> M. LEMOINE, *Index des personnages de Georges Simenon*, Bruxelles, Labor, 1985.

publiées dans les *Œuvres complètes* éditées par Gilbert Sigaux<sup>4</sup>. N'ont pas été considérés les ouvrages de dictées publiés à partir de 1975, les textes autobiographiques dont les *Mémoires intimes* suivis du *Livre de Marie-Jo*, les notes de voyage et reportages, ainsi que les romans et nouvelles publiés sous divers pseudonymes. Dans l'ensemble ainsi défini, le lecteur peut dénombrer quelque trois cent vingt-sept personnages médicaux dont le détail est donné au Tableau 1. Ce nombre contraste avec celui des avocats, quatre-vingt-seize, et celui des ingénieurs, dix-sept seulement. La répartition de ces médecins est intéressante : près des deux tiers d'entre eux sont des généralistes dont l'un, le *Docteur Pardon*, revient fréquemment dans le cycle des *Maigret*.

Tableau 1  
Médecins dans l'œuvre de Georges Simenon

Médecins généralistes	201
Médecins spécialistes	46
Grands Patrons et/ou Professeurs	39
Médecins hospitaliers	18
Médecins légistes	17
Divers	6
Dont Médecins de marine	4
Médecin militaire	1
Médecin de l'état-civil	1
<b>TOTAL</b>	<b>327</b>

(Selon M. LEMOINE, *Index des personnages de Simenon*, Bruxelles, Labor, 1985.)

Nous avons également été frappé par le nombre inattendu de médecins « grand patrons » ou professeurs d'Université, trente-neuf, dont certains comme le Professeur Chabot dans *L'Ours en peluche* constituent le personnage central du récit. Nous nous proposons d'analyser ultérieurement ce phénomène curieux. La présence de dix-sept médecins légistes n'est guère surprenante dans une œuvre centrée souvent sur une énigme policière ou un geste criminel. Le *Docteur Paul* de la série des « Maigret » est ici le personnage-type, homme de la certitude scientifique dont on ne met en doute ni la parole ni les jugements. Les professions médicales (autres que celles de médecin) et paramédicales sont aussi fréquentes dans l'œuvre de Simenon. Ceci est illustré par le Tableau 2.

<sup>4</sup> G. SIMENON, *Œuvres complètes* établies par G. SIGAUX, Lausanne, Rencontre, 1967-1973, 72 volumes.



Tableau 2  
Professions médicales (autres que médecins)  
dans l'œuvre de Georges Simenon

Infirmières, sage-femmes, garde-malades	34
Étudiants en médecine	16
Pharmaciens ou aide-pharmaciens	15
Dentistes	11
Laborantines	5
Religieuses-Infirmières	4
Infirmiers	4
Préparateurs	1
TOTAL	90

(Selon M. LEMOINE, *Index des personnages de Simenon*, Bruxelles, Labor, 1985.)

Dans le milieu paramédical le nombre des personnages féminins, infirmières, sage-femmes et garde-malades, trente-quatre, auquel il faut ajouter quatre religieuses-infirmières est près de dix fois supérieur à celui des personnages masculins (quatre infirmiers seulement). En ce qui concerne les étudiants, la prévalence des étudiants en médecine, seize, contraste avec le nombre beaucoup plus faible des autres étudiants, trois étudiants en droit et deux étudiants ingénieurs seulement.

\*  
\*     \*

L'ANALYSE qui précède a, pensons-nous, le mérite de quantifier, à notre connaissance pour la première fois, la fréquence particulièrement élevée des personnages médicaux dans l'œuvre de Georges Simenon.

Les raisons de ce phénomène mériteraient une analyse en profondeur que nous avons en projet. À titre d'hypothèse, nous pensons pouvoir avancer dès maintenant les éléments suivants :

- 1) la vocation médicale avortée du romancier, fait sur lequel il s'est plusieurs fois expliqué<sup>5</sup>;

<sup>5</sup> G. SIMENON, *Si j'avais été médecin*, conférence prononcée en mai 1962 au Congrès des écrivains médecins à Montreux et publiée dans le tome 38 des *Œuvres complètes*, Lausanne, Rencontre, 1967-1973, 72 volumes; *Simenon sur le gril*, Cinq médecins interrogent le romancier pendant sept heures, Paris, Presses de la Cité, 1968.

- 2) la fascination qu'a exercée sur lui la médecine, dont atteste, entre autres, le soin avec lequel il a préparé la matière médicale de certains romans; l'exemple sans nul doute le plus frappant est celui des *Anneaux de Bicêtre* dont témoigne le dossier constitué des « Documents inédits extraits du Fonds Simenon »<sup>6</sup> et l'analyse remarquable de Claudine Gothot-Mersch publiée en 1980<sup>7</sup>;
- 3) la fréquentation en tant qu'enfant et adolescent d'un grand hôpital, proche de son domicile, l'**Hôpital de Bavière** à Liège, où en tant qu'enfant de chœur, il a accompagné souvent l'aumonier distribuant aux mourants le sacrement des malades;
- 4) le traumatisme psychologique de l'adolescent Simenon apprenant du médecin de famille liégeois la maladie cardiaque inéluctable de son père, pronostic confirmé puisque Désiré Simenon devait décéder à quarante-quatre ans, alors que Georges en avait dix-huit; notons qu'au début de la seconde guerre mondiale, Georges Simenon âgé de moins de quarante ans faisait l'objet d'un diagnostic semblable par un médecin de Fontenay-le-Comte<sup>8</sup>, diagnostic heureusement infirmé en 1944 par un « grand patron » parisien<sup>9</sup>;

<sup>6</sup> *Documents inédits extraits du Fonds Simenon*, in *Simenon. L'Âge d'homme*. Lausanne, Cistre Essai, 1980, pp. 48–75.

<sup>7</sup> C. GOTHOT-MERSCH, *La Genèse des Anneaux de Bicêtre*, in *Simenon, L'Âge d'homme*, Lausanne, Cistre Essai, 1980, pp. 79–103.

<sup>8</sup> L'épisode a été décrit en détails par G. Simenon dans *Les Mémoires intimes*, Paris, Presses de la Cité, 1981, pp. 79–81; on sait qu'il a été le point de départ de la rédaction de *Je me souviens...*, Paris, Presses de la Cité, 1955, remanié en *Pedigree*, Paris, Presses de la Cité, 1948.

<sup>9</sup> L'épisode savoureux de la révision du diagnostic posé en 1940 par le radiologue de Fontenay-le-Comte est narré par Simenon dans *Les Mémoires intimes*, pp. 102–103. Fin 1943 ou début 1944 chez des amis en Vendée, G. Simenon rencontre un médecin, professeur de neurologie à la Faculté de Nantes. Celui-ci lui propose de consulter un grand patron parisien, un médecin célèbre dont Simenon dit dans les *Mémoires intimes* qu'il en avait « entendu prononcer maintes fois le nom par des amis de Strasbourg, y compris le Professeur Leriche », *ibidem*, p. 101. Simenon se rend alors chez « un grand vieillard à cheveux blancs, très maigre, aux yeux doux », *ibidem*, p. 102. Celui-ci demeurerait « dans une rue paisible et patricienne non loin de la Chambre des Députés ». Il l'examine et le fait voir sur place par « le meilleur radiologue de Paris qui ne professe plus que pour l'aider lorsqu'il donne une de ses rares consultations ». Le double examen se solde par un constat d'excellente santé et l'autorisation de goûter à nouveau à tous les plaisirs de la vie. Simenon ne se le fait pas dire deux fois et fait le soir même « un plantureux dîner, largement arrosé, au marché noir évidemment » à Paris et ce, avec ses amis Marcel Pagnol et Jean Cocteau, ainsi qu'en compagnie du professeur de neurologie nantais. À notre connaissance, Simenon n'a jamais révélé le nom des médecins acteurs de cet épisode. Je dois à mon collègue Bernard Charbonnel, de Nantes, d'avoir pu lever un coin du voile sur cette affaire. Le neurologue nantais était le professeur H. Giroire, aujourd'hui décédé, et maître de son père, A. Charbonnel, professeur de neurologie à la retraite à la Faculté de Médecine de

- 5) la fréquentation régulière par Simenon de nombreux médecins dont le moins célèbre n'est pas l'illustre chirurgien René Leriche à Strasbourg.

Nul doute que la médecine, les médecins, le milieu hospitalier ont exercé sur Georges Simenon une fascination qui a influencé son œuvre romanesque et lui ont fait écrire en préface (chose exceptionnelle) à l'un de ses romans les plus appréciés, *Les Anneaux de Bicêtre* :

« À tous ceux, professeurs, médecins, infirmières ou infirmiers qui, dans les hôpitaux ou ailleurs, s'efforcent de comprendre et de soulager l'être le plus déconcertant : l'homme malade »...

---

Nantes. C'est effectivement au cours d'un dîner en Vendée fin 1943 ou début 1944 et auquel assistaient entre autres le professeur A. Charbonnel et le professeur et Madame Giroire, que G. Simenon a fait allusion à la menace qui pesait sur sa santé depuis l'incident de 1940. Le cardiologue parisien consulté, à l'initiative du professeur Giroire, est le professeur Laubry, médecin célèbre entre tous puisqu'il avait, entre autres personnalités, soigné Clémenceau et Foch. Laubry, né en 1872, avait environ soixante-douze ans à l'époque. Son physique et son caractère répondent parfaitement à la description qu'en donne Simenon dans les *Mémoires intimes*. À ce jour, je n'ai pu retrouver le nom du médecin radiologue qui est intervenu aux côtés du professeur Laubry. Observons, enfin, que la chronologie des événements telle qu'attestée ci-dessus confirme la « version Simenon » des faits et infirme l'interprétation qu'en donne René Andrianne dans « Pour une biographie de Simenon » in *Traces*, 1989, n° 1, p. 21.



Pierre DELIGNY

## Les affres et les joies d'un chronobiographe

**L**A BIOGRAPHIE : un jeu, un job, une science, un art ? Toutes questions dont on débat ardemment tout au long de ces trois journées de colloque. Pour ma part, j'éliminerai d'entrée — tout simplement pour cause de désapprobation profonde — deux variétés extrêmes : d'une part, la démarche détestable (si fréquente dans une certaine presse spécialisée, dans certains pays aussi) consistant à rechercher systématiquement et quasi exclusivement, pour les monter en épingle, les faits scandaleux, réels ou supposés, jalonnant de révélations et si possible de photographies scabreuses le chemin d'une vie ainsi transformé en véritable sinon véridique « boulevard à ragots » ; d'autre part, l'hagiographie (« biographie excessivement élogieuse » selon Robert), genre quant à lui animé des meilleures intentions, mais genre tout aussi réducteur et qui, en tout état de cause, ne convient nullement à l'étude de notre Simenon, qui n'était pas précisément un « petit saint »... D'un côté odeur de saletés, de l'autre odeur de sainteté !

Ces deux excès manichéens promptement évacués, comment définir une biographie digne de ce nom ? Une science, oui, sûrement. Mais, comme elle a l'homme pour objet d'étude, assurément pas une science exacte... Science d'observation, science reconstructive, qui tente inlassablement de s'approcher de la vérité, tout en sachant qu'elle ne l'atteindra pas toujours forcément... Science qui, avec Simenon tout particulièrement, se gardera bien de prendre pour argent comptant les écrits, dictées, déclarations autobiographiques. « Un romancier, nous rappelle Michel Lemoine, n'est-il pas apte, presque par nature, à gauchir le réel, à l'embellir, à le transposer au service d'une légende ? » Mensonge de romancier, certes, « mensonge par omission, amnésie sélective »... Et Pierre Assouline de renchérir : « Sur son compte personnel, Simenon n'a pas tant inventé ni déformé que, très tôt, construit sa légende, modelé sa statue et forgé son mythe. Si bien qu'à mi-vie déjà, *il n'était plus en mesure de distinguer la vérité du mensonge, le réel de l'imaginaire* » (à rapprocher de cette phrase significative extraite du *Petit Saint* : « ensuite la légende s'en mêla et il devint, *même pour lui*, difficile

de faire la part exacte entre le vrai, l'exagération et le mensonge»). Et je ne résiste pas au plaisir de poursuivre la citation assoulinienne : « Il [Simenon] avait fini par croire *sincèrement* tout ce que Georges Simenon avait dit et écrit sur lui-même. Il avait tant entremêlé vécu romanesque et roman vrai, qu'il était devenu *le plus mal placé pour parler de lui*, faire la part de la création et de la re-crédation. À la fin, l'auteur comme le lecteur avaient les plus grandes difficultés à s'y retrouver dans un genre hybride, une manière de *fiction autobiographique*. »

D'où nécessité pour le biographe d'analyser, de recouper, de diversifier les sources puis de les confronter avec rigueur : tout ceci relève bien de la science. Mais la synthèse finale d'un tel faisceau d'informations relève aussi de l'art, et même du grand art souvent chez tel ou tel biographe... une sorte d'art total et foisonnant, car totalisant nombre de disciplines.

Certaines biographies seront plus spécialisées, plus pointues, moins factuelles, privilégiant par exemple la critique littéraire : « La véritable biographie d'un écrivain n'est pas le récit de ses aventures, mais l'histoire de son style » disait Vladimir Nabokov. La même focalisation peut s'appliquer au domaine des arts plastiques : ainsi choisit de faire Yves Bonnefoy dans son magistral *Alberto Giacometti, biographie d'une œuvre*. Cet auteur, poète par ailleurs, « considère que les sculptures, peintures, dessins et lithographies de Giacometti sont tellement des aspects de la vie la plus immédiatement vécue qu'on peut y reconnaître et en dégager ce qui fut l'essentiel de celle-ci, et même si on entend ne pas s'attacher en outre aux événements de l'existence privée ».

Donc, plusieurs styles ou écoles de biographie, d'où plusieurs espèces de biographes. Pour faire un peu de taxonomie dans cette zoologie, si j'ose dire, où vais-je classer le genre « chronobiographe », ce drôle d'animal ? Et d'abord, que cache ce néologisme, dont j'ai bien peur d'être le coupable auteur et qui, ma foi, avec sa triple racine grecque, me semble de bon aloi : la chronobiographie, c'est la science (ou le jeu) qui consiste à situer ou à tenter de resituer, de recalculer dans leur temps exact les divers éléments et, le cas échéant, les moindres détails de la vie du sujet étudié. Simples repères chronologiques certes, mais passés au crible des plus sévères mises en doute, vérifications, recoupements et déductions, aboutissent, soit à des certitudes, soit à des hypothèses hautement vraisemblables. Le tout donc au service de la vérité dans le meilleur des cas, à tout le moins de la vraisemblance et de la cohérence biographiques.

Oh ! bien sûr, cet humble travail d'analyse du chronobiographe n'est qu'un des éléments de la synthèse finale du Biographe, juste quelques

pierres de son édifice, tout comme le sont pour le maître d'œuvre les enquêtes de l'ethnographe de terrain ou les fouilles préalables de l'archéologue... le chronobiographe, c'est un peu l'historiographe de la vie quotidienne comparé à l'historien, au sociologue, au philosophe, ou le minutieux raconteur de batailles confronté au géopoliticien traitant des conflits mondiaux, ou encore l'obscur agent des Renseignements généraux<sup>1</sup> par rapport à un célèbre commissaire... N'empêche, ce labueur de moine bénédictin, de remonteur des pendules de la petite histoire de Simenon, de correcteur pointilleux de ses calendriers, nous a procuré bien des joies et aussi quelques affres... On se propose à présent de vous en raconter quelques-unes, en toute simplicité, à bâtons rompus, en essayant toutefois de suivre, pour ne pas se perdre, une sorte de fil d'Ariane chronologique.

\*

\*      \*

**C**OMMENÇONS par *l'énigme de la rue de Gueldre*! Une énigme pour Simenon lui-même, qui n'avait aucun souvenir (normal, vu son jeune âge alors!) et n'avait jamais entendu parler (ce qui est plus étonnant) de ce 10, rue de Gueldre, 2<sup>e</sup> étage, qui fut pourtant à deux pas du 26, de la rue Léopold, son deuxième domicile liégeois, du 15 juillet 1903 au 28 avril 1905, soit pendant près de deux ans, de l'âge de cinq mois à l'âge de deux ans et deux mois, juste avant le déménagement pour la rue Pasteur en Outremeuse. Or, dans une première lettre à ce sujet, en septembre 1982, notre enfant de Liège prend manifestement la rue de Gueldre (qui ne lui dit rien) pour la rue Pasteur justement, jugez plutôt : « je n'ai pas pu habiter jusqu'à deux ans

<sup>1</sup> C'est Pierre Assouline qui a forgé cette jolie expression de « Renseignements généraux ou généreux simenoniens » : « Il y a beaucoup de monde qui travaille sur Simenon. Pas seulement des universitaires, mais aussi des amateurs, et qui font un travail colossal... Je les appelle les « Renseignements Généraux simenoniens ». Ce sont des gens formidables, qui ont un premier métier mais dont le second est d'être « simenonien ». Des gens qui veulent absolument tout savoir, quel jour et sur quelle table de café il a écrit *La Danseuse du Gai-Moulin*, en 1931... » (« Les révélations du commissaire Assouline », propos recueillis par Bernard LE SAUX, in *L'Événement du jeudi* du 3 au 9 septembre 1992) « Le biographe ne fera jamais que traduire la réalité qu'il a cru appréhender, à l'issue d'un incroyable puzzle qui vaut ce que vaut une reconstruction. Une entreprise trop ambitieuse? Probablement. Mais elle n'a été permise que par l'incroyable travail de recherche lancé depuis longtemps par des chercheurs de diverses obédiences, simenoniens du dimanche et de tous les jours, véritable service de R.G. (renseignements généraux) sans les travaux duquel un tel livre serait d'emblée voué à l'échec. Qu'on les dénigre ou qu'on les loue, on est toujours redevable à ses prédécesseurs, surtout s'ils sont pionniers. » (Extrait de l'avant-propos de *Simenon. Biographie*, de P. ASSOULINE, Paris, Julliard, 1992).

ou deux ans et demi à cette rue de Gueldre dont vous me parlez, car je me souviens fort bien que, rue Pasteur, je me traînais encore sur le ventre sur le parquet, ce que je ne faisais certainement plus à l'âge de deux ans! » ... C'est après plusieurs correspondances et l'envoi par nous de la preuve formelle et officielle de ce deuxième domicile, sous la forme d'une copie du « livret de ménage » de ses parents, que Simenon s'inclinera, non sans quelques ultimes soubresauts et étonnements, dans une longue lettre du 13 décembre 1982 : « J'allais oublier de vous parler de votre fameuse rue de Gueldre : non seulement je n'en ai aucun souvenir, alors que j'ai des souvenirs de mon âge le plus tendre, mais en outre, ni mes parents ni mes oncles et tantes ne m'en ont jamais parlé. Nous sommes passés souvent rue de Gueldre avec ma mère. Alors qu'elle évoquait ses souvenirs à chaque endroit où elle avait habité ou bien où elle avait eu de la parenté ou des amis, elle n'a jamais fait allusion à une des maisons de cette rue comme ayant été notre logis. Mais, bien entendu, puisque les documents officiels affirment le contraire, je m'incline bien volontiers. »

Nous nous sommes demandé longtemps pourquoi diable Henriette n'avait jamais parlé du logement de la rue de Gueldre à son fils. J'ai bien hasardé une hypothèse : était-ce qu'elle en avait honte parce que cette rue à l'époque aurait exhibé en ses rez-de-chaussée des commerces de dames-accueillantes-derrière-leurs-fenêtres-à-rideaux-roses?! Des connaisseurs de Liège comme le regretté professeur Mathieu Rutten ou notre ami Jean-Denys Boussart nous ont juré que non... cette partie de l'énigme de la rue de Gueldre reste donc entière.

Toujours est-il que dans ses souvenirs, l'enfant Simenon passe directement de la rue Léopold à la rue Pasteur, et ce, sans trop se tromper de date : pour cet emménagement rue Pasteur, il a « un peu moins de deux ans » dans son souvenir, un peu plus de deux ans dans la réalité, soit fin avril 1905. Relisons *Je me souviens* : « J'ai loué [dit Henriette] ... rue Pasteur. Mon père se contente de parcourir en imagination le chemin de la rue Pasteur à la rue Puits-en-Sock. C'est encore plus près que de la rue Léopold. Et puis c'est Outremeuse. » Et au chapitre suivant, s'adressant au petit Marc : « Mon premier souvenir, je le connais, je sais que j'avais ton âge, moins de deux ans. J'en ai eu récemment la preuve par la pierre gravée au bas d'une maison, portant la date et le nom de l'architecte. Les Simenon, Désiré, Henriette et moi, habitons rue Pasteur [...] Ce qui est à proprement parler mon premier souvenir — mon premier ami — c'était le maçon, celui que j'appelais fièrement mon camarade. Juste derrière chez nous, en effet, on bâtissait une maison dans le dernier terrain vague du quartier; c'est la date de construction que je suis allé voir à mon dernier passage en Belgique :



« 1904–1905 » [...] L'extraordinaire, c'était de voir monter chaque jour les murs de briques roses et, avec le mur, de voir se rapprocher de moi, presque jusqu'à me toucher, le vieux maçon à cheveux blancs, au visage aussi rose que ses briques... »

Dans *Pedigree*, romancé mais fortement autobiographique on le sait, même souvenir : « Elle a loué, la veille, rue Pasteur. Elle a payé un mois d'avance. Elle a même... Oui, elle a eu l'ultime audace de renoncer au logement de la rue Léopold. Elle a annoncé à M<sup>me</sup> Cession qu'ils partaient [...] Désiré imagine le chemin qu'il aura désormais à parcourir quatre fois par jour. La rue Pasteur n'est qu'à cinq minutes de la rue Puits-en-Sock : il passera devant l'église Saint-Nicolas, il prendra l'étroite rue des Récollets, qui débouche juste devant la chapellerie. »

Ne quittons pas Outremeuse sans évoquer une autre dérive des souvenirs de Simenon, dérive dans le sens de l'*antidatation*, ce qui est systématique chez lui, on le verra plus d'une fois : dans *Je me souviens*, le séjour rue Pasteur (qui dans la réalité a duré près de six ans) est considérablement raccourci, puisque l'installation rue de la Loi — qui en fait a eu lieu en février 1911, il avait donc huit ans — se situe dès 1907, soit une *antidatation de quelque quatre ans*!

Nous lisons au chapitre X : « j'ai trouvé une maison, dit Henriette... Ici tout près... rue de la Loi, juste en face de l'école des Frères... Ce serait pratique quand Georges ira à l'école primaire... » En fait, à la *vraie date* du déménagement (février 1911 seulement), Georges est à l'Institut Saint-André depuis deux ans et demi déjà! ... Et chapitre XI : « C'est ainsi que, vers 1907 [...] une femme s'est arrêtée devant notre maison de la rue de la Loi [...] Depuis deux jours seulement, à une des fenêtres du rez-de-chaussée, Henriette avait affiché, avec des pains à cacheter, un écriteau acheté chez le papetier : "Chambres garnies à louer" ... »

Citons aussi *Pedigree* qui, lui, se voulant roman, a droit à l'erreur. Pour signaler que l'emménagement rue de la Loi y est également avancé du même temps, quatre ans environ : Elise Mamelin lorgne déjà dans tout le quartier les écriteaux « Chambres garnies à louer » dès 1905, l'année de l'Exposition internationale! Et, au chapitre premier de la deuxième partie, « La maison envahie », l'arrivée de la première locataire de la rue de la Loi, Frida Staviskaïa, se situe vers 1907, comme dans *Je me souviens*, puisque le petit Roger est à l'École gardienne de la sœur Adonie... Et que lit-on au chapitre III, qui se situe à l'été 1908 : « À la rentrée, Roger, qui a cinq ans et demi, ira à l'École des Frères. » Cette date est parfaitement conforme à la réalité (entrée à l'Institut Saint-André le 21 septembre 1908); toutefois, ce

n'est que deux ans et demi plus tard que, dans la vraie vie de Georges, il emménage au 53 de la rue de la Loi et n'aura donc plus désormais que la rue à traverser pour se rendre à l'école.

\*

\*      \*

**S**AUTONS LES ANNÉES et abordons 1921–1922, pour y attaquer vaillamment *l'affaire du service militaire du cavalier Simenon*. Notre homme a toujours soutenu mordicus et avec constance que son séjour sous les drapeaux — il est entendu qu'il avait devancé l'appel de sa classe afin d'être plus tôt libre de s'envoler vers Paris et peut-être la gloire — *avait bel et bien duré un an et demi*, et non pas un an. Il n'en a jamais voulu démordre, au point de se fâcher presque avec qui osait le contredire là-dessus. Ainsi, d'un long mémo dicté l'été 1983 en réponse aux nombreuses questions indiscreètes de notre lettre du 24 juillet, j'extrais cette note, fort sèche et définitive : « SERVICE MILITAIRE — j'ai fait mon service militaire pendant dix-huit mois, peut-être pas à la caserne, mais en partie au secrétariat de l'état-major de la 3<sup>e</sup> division. J'ai d'abord passé un mois à la Rote Kaserne à Aix-la-Chapelle, dans les troupes d'occupation. Fiancé à Liège, j'ai demandé à permuter et je me suis retrouvé à la caserne des Lanciers, à Liège [...] Cela m'a permis de continuer mon activité à la *Gazette de Liège* et aussi de coucher chez ma mère [...] Mais il est bien net que, comme je l'ai toujours dit, *ce service militaire a duré en tout dix-huit mois*. » Rompez!

Désolé de vous contredire, cavalier Simenon Georges : une durée approximative mais plus proche de la réalité de votre service militaire peut s'obtenir aisément par simple soustraction de deux dates :

- 1<sup>o</sup> Votre incorporation — vous l'avez toujours dit et cela nous a été confirmé par des témoins familiaux dont Tigy, votre fiancée à l'époque — se situe deux jours après la mort (28 novembre 1921)<sup>2</sup> ou l'enterrement de Désiré votre père, donc *début décembre 1921*.
- 2<sup>o</sup> Vous avez été libéré de vos obligations militaires<sup>3</sup> peu avant votre départ pour Paris, donc *début décembre 1922*.

<sup>2</sup> Une seule fois (dans sa première dictée, *Un Homme comme un autre*, pp. 173–174) Simenon place la mort de son père... un an plus tard, alors qu'il lui « restait quelques jours de service militaire à accomplir avant de quitter Liège pour Paris »!

<sup>3</sup> Ou plus exactement votre service militaire s'est terminé... au sens strict du mot, vos obligations militaires duraient toujours; à preuve cette mention lue dans le registre de la population de la 6<sup>e</sup> Division de police (Outremeuse) : « Militaire autorisé à séjourner à Paris, place des Vosges, 21/D527A du 9.5.1925 » (Service des Archives Générales, Ville de Liège).

Un point c'est tout. Pour que votre souvenir transforme ces douze mois en 18 mois, faut-il qu'il vous ait semblé long, ce service militaire, qui fut pourtant des plus doux, puisqu'en grande partie à Liège même, et, mieux encore, plus souvent chez vous ou à *La Gazette* qu'à la caserne!

Certes, le professeur M. Piron, qui avait bien voulu jouer pour nous les « Renseignements généraux simenoniens » en enquêtant auprès des Archives militaires à Bruxelles, s'y est entendu dire que votre dossier était introuvable.

Mais le professeur M. Rutten, plus chanceux, en réponse à sa lettre adressée au ministère de la Défense nationale, a reçu la note suivante : « Pour la classe de 1920, le service militaire organisé au Corps de Transport de la 3<sup>e</sup> Division d'Armée a eu lieu du lundi 5 décembre 1921 au lundi 4 décembre 1922. » Mathieu Rutten précise que ces douze mois tout ronds comprennent donc « la prise en charge au Camp de Beverloo, le court laps de temps passé dans l'armée d'occupation à Aix-la-Chapelle [un mois environ à la Rote Kaserne] et le service accompli à Liège même [caserne Cavalier-Fonck ou des Lanciers, boulevard de la Constitution], non loin de son domicile et de son lieu de travail ».

L'affaire est donc entendue, et le jugement de la petite histoire rendu : le « volontaire de milice SIMENON Georges Joseph Christian, rattaché à la classe de 1920, Corps de transport, 3<sup>e</sup> Division d'armée, 2<sup>e</sup> Régiment des Lanciers, Compagnie du train d'équipages hippomobiles, matricule 7980 » a bien effectué en tout et pour tout un an de service militaire de début décembre 1921 à début décembre 1922. Fermez le ban!<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> On notera avec amusement que, sur ce sujet, les biographes se divisent en deux camps : celui des partisans du « service militaire de 18 mois » (Bernard de Fallois, Jean Jour et, par simple lapsus semble-t-il, Alain Bertrand); et celui des « tenants du service militaire de 12 mois » (Fenton Bresler, Mathieu Rutten, Jean-Christophe Camus, Francis Lacassin, Pierre Assouline et nous-même).

\*

\* \*

IL NE NOUS EST PAS POSSIBLE, faute de temps, de nous étendre aussi longuement et minutieusement sur *l'énigme de la date précise de l'arrivée du jeune Sim à Paris*, peu de jours après<sup>5</sup>. Résumons donc. Et tout d'abord, analysons les extraits des trois récits que nous connaissons de cette arrivée.

D'abord dans *Un Homme comme un autre*, où la seule datation est «décembre 1922» : «Un jeune homme maigre, portant un chapeau à large bord noir sur ses cheveux longs, une lavallière qui s'échappe d'un imperméable de mauvaise qualité, sort de la gare du Nord au milieu de la foule. Le jour n'est pas encore tout à fait levé. Il regarde autour de lui ce premier décor de Paris qu'il ne connaît pas. *Il pleut*. Les rue sont tristes. *Il fait froid [...]* » et plus loin : «*Après ma longue marche sous la pluie*, je me sentais les jambes molles... »

Puis, dans *Au-delà de ma porte-fenêtre*, où il n'est donné aucune date : «J'ai déjà raconté mon arrivée à Paris, à sept heures du matin, *par un jour de pluie battante*, avec mes deux valises en imitation cuir. J'en voudrai toujours à la gare du Nord de son accueil [...] Mon costume en mauvaise laine rétrécissait à mesure que la pluie l'imprégnait [...] J'ai ainsi parcouru, avec mes deux valises qui me faisaient mal aux bras *et mes souliers qui prenaient l'eau*, la distance qui sépare la gare du Nord de la place Clichy [...] » et plus loin : «*ma longue promenade sous la pluie* dans les rues d'un Paris que je ne connaissais pas [...] *les rues de Paris sous la pluie et dans le froid...* »

Enfin, dans *Mémoires intimes* : «Un quai de gare mal éclairé, la nuit, à Liège, avec du *brouillard* pour dramatiser encore la scène. Sur le quai, Tigy et son père [...] C'était le 14 décembre 1922 [...] Au petit jour, la banlieue de Paris, des maisons comme des falaises des deux côtés de la voie [...] La gare du Nord, horrible [...] *Il pleuvait et l'eau glacée ne tardait pas à transpercer mon imperméable en coton et mes semelles usées...* » [...] et plus loin : «... *et le froid mouillé me pénétrait de plus en plus [...]* Place Clichy. La brasserie Wepler. En décembre, il n'y avait pas de terrasse et on ne voyait même pas, *à travers la pluie*, de lumières à l'intérieur. »

<sup>5</sup> À la suite de B. de Fallois (1961), puis de R. Stéphane (*Portrait-Souvenir*, 1963), la grande majorité des biographes (Rutten, Bresler, Eskin) adopte «le matin du 11 décembre 1922»; d'autres (dont Camus) optent pour «le matin du 15 décembre»; seul Lacassin avance une arrivée «le 10 décembre au soir». Quant à Assouline, il «ignore la date exacte de l'arrivée en décembre 1922», ce qui est la sagesse même.

Vous aurez noté l'omniprésence de la *pluie*, de la *pluie froide*, dans ces trois récits d'une même scène. En août 1985, j'écris donc à Simenon, en lui annonçant que je vais aller consulter les archives de la Météorologie nationale concernant Paris en décembre 1922; en attendant, je lui pose la question de confiance : «Êtes-vous bien sûr qu'il pleuvait le jour même de votre arrivée?» Il me répond : «OUI» («Il fait trop chaud pour écrire» précise-t-il en ce jour d'août, alors ses réponses sont griffonnées en marge de ma propre lettre). Et il insiste : «Je n'ai jamais tenu d'agenda. N'ai pas, comme Gide, la manie des dates. Mes souvenirs n'en sont pas moins précis et toujours les mêmes en ce qui concerne l'*atmosphère*, comme dans mes romans!» Dont acte. Donc *il pleuvait!*

Les archives de la Météorologie parisienne me révèlent ceci : «Le mois de décembre 1922 a été pluvieux dans l'ensemble; la hauteur totale d'eau recueillie a été supérieure de 35 % à la normale générale de décembre» ... et voilà qui est plus intéressant : «Plus précisément, les jours de loin les plus pluvieux ont été *les 17, 18 et 19 décembre*, où il est tombé près de la moitié de la pluie de tout le mois.»

D'où nouvelles questions à Simenon : «Êtes-vous absolument certain de la date du 14 décembre pour votre arrivée?» Réponse : «Quelle importance?» (traduire : je n'en suis pas du tout sûr!). «Est-ce que ce ne pourrait pas être un des jours suivants?». Réponse : «Oui, bien sûr».

Notre conclusion : bien plus probables que «le 11» ou «le 14» de la plupart des biographes (ces deux jours-là, *il n'a pas plu!*), nous avançons les hypothèses des 17, 18 ou 19 décembre. Et, à l'appui de ces hypothèses nouvelles, d'autres éléments non négligeables :

- le dernier billet «Causons...» a paru dans *La Gazette de Liège* du vendredi 15 décembre;
- le samedi 16 a paru dans *La Gazette* une chronique théâtrale de Sim, «Berthe Boyv, les Liégeois et la Presse», racontant la représentation exceptionnelle du jeudi 14 au soir, et l'ovation qui a été faite à «la petite Liégeoise» de passage au pays.

Alors, à vous de choisir maintenant la date d'arrivée de Sim à Paris qui vous semble la plus probable...

En tout cas, les dernières lignes de cette chronique théâtrale du 16 décembre, les toutes dernières lignes que Sim remettait à son journal avant de prendre le train de Paris, ne manquaient pas d'à-propos, et il devait fortement penser à son propre destin en les écrivant : «Berthe Boyv remercia. Comment mieux remercier qu'en entonnant le «Chant des Wallons» qui fut repris en chœur! Et la «Marseillaise» éclata à son tour, comme un hommage

à la grande nation qui accueille tant de nos enfants, sans les distinguer des siens! »

\*

\* \* \*

**A** PROPOS des « R.G. simenoniens », Assouline a dit que « c'étaient des gens qui voulaient absolument tout savoir, quel jour et sur quelle table de café Simenon avait écrit *La Danseuse du Gai-Moulin* en 1931 » (soit dit en passant, ce roman a bien été écrit en 1931, en septembre pour être plus précis, mais à bord de l'*Ostrogoth* amarré dans le port de Ouistreham, Calvados).

Un roman qui a vraiment été écrit à la terrasse d'une brasserie, c'est son premier roman populaire, *Le Roman d'une dactylo*. La scène se passe par une journée ensoleillée de printemps en 1924, rue Caulaincourt, derrière la Butte Montmartre.

*Description d'une enquête des R.G.* : commencer par lire et analyser tout ce que le suspect, pardon! l'auteur a écrit (ou dicté) sur ce souvenir. Essentiellement dans trois dictées. Dans la première, *Un Homme comme un autre*, page 90 :

« C'est vers ce moment qu'on créa, place Constantin-Pecqueur, à Montmartre, une fois par mois, la Foire aux Croûtes [de nos jours, ça se passe un peu plus haut, place du Tertre, et tous les jours!] [...] Je revois du soleil mais filtré par le feuillage des arbres. Des peintres plus ou moins chevelus, plus ou moins jeunes, avec de larges chapeaux, exposaient des œuvres sans aucune valeur qui plaisaient aux petits-bourgeois du quartier : *Coucher de soleil à Deauville*, *Pêcheurs de crevettes près de Calais*, ou alors *Mélancolie*, *Tristesse*. [...] Pendant que Tigy exposait ses dessins, j'avais découvert une petite brasserie très gaie, très confortable, très calme, dans la rue Caulaincourt. Un jour, après avoir lu plusieurs romans populaires, j'en commençai un, devant une table de marbre. Cela s'intitulait *Le Roman d'une dactylo*... et cela devait être attendrissant. »

Dans *Vacances obligatoires*, aucun indice nouveau. Juste, page 71 :

« Le premier roman populaire que j'ai écrit s'intitulait *Le Roman d'une dactylo* et je l'ai écrit à la terrasse d'un café, près de la place Constantin-Pecqueur, à Montmartre, où Tigy, ma première femme, qui était peintre, exposait à la Foire aux Croûtes. »

Dans sa 14<sup>e</sup> dictée, *Point-Virgule*, Simenon revient sur les lieux et figrole le décor :

« En 1924, la place Constantin-Pecqueur, qui d'habitude a un petit air provincial, s'animait et commençait à grouiller. On y avait créé ce que l'on appelait la Foire aux Croûtes. C'était un peu le marché aux puces de la peinture [...] Le samedi et le dimanche, nous nous y rendions et nous choissions un arbre disponible. Nous y accrochions toiles et dessins, car Tigy faisait aussi des dessins [...] Elle ne vendait rien. J'ai découvert une petite brasserie un peu plus haut dans la rue Caulaincourt, et c'est à la terrasse que j'ai écrit, pour Ferenczi, le grand spécialiste du roman populaire à cette époque, mon premier roman de ce genre, *Le Roman d'une dactylo*. C'étaient des heures enchantées. Je me souviens du rayon de soleil qui se déplaçait sur la table, des clients qui entraient boire un verre de rouge ou de pastis, tandis que j'écrivais inlassablement toute la journée. »

Poursuivre l'enquête en interrogeant les acteurs de la scène. Tigy décédée fin juin, j'écris en été 1985 au témoin survivant, qui me répond le 6 août :

« J'en arrive au *Roman d'une dactylo*. C'était un court roman populaire de cinquante pages [79 pp. imprimées] que j'ai écrit pour Ferenczi à qui j'ai donné beaucoup d'autres romans par la suite. Je me souviens parfaitement de la terrasse où j'étais assis pendant que Tigy essayait de vendre ses toiles place Constantin-Pecqueur. C'était bien un café avec terrasse (il y avait du soleil), le premier à droite de la rue Caulaincourt après la place Constantin-Pecqueur. Ne pas confondre avec le restaurant Manière qui se trouvait de l'autre côté de la rue ».

Le témoin me retourne mon plan du quartier où, 61 ans après les faits, il a coché un point sur le trottoir nord de la rue Caulaincourt, côté numéros impairs, au nord-nord-ouest de la place, avec cette mention manuscrite : « de ma table, j'apercevais la verdure de la place Constantin-Pecqueur. »

Troisième phase de l'enquête : je retourne sur les lieux pour la énième fois, ne trouve aucun café avec terrasse à l'endroit coché sur le plan... Je récris, interroge encore... jusqu'à réception de ce petit mémo manuscrit d'une écriture quelque peu tremblée :

« Cher Mousquetaire, De grâce, ne me parlez plus de la rue Caulaincourt. J'en fais des cauchemars! Amicalement. G.S. 25 août 1985. »

Clôture de l'enquête. La brasserie-du-*Roman-d'une-Dactylo* a bel et bien disparu... Mais rien ne vous empêche, si vous passez par là, d'entrer dans l'un des deux ou trois cafés subsistant dans les parages immédiats, pour y boire un coup à la santé de Simenon, de Tigy et de toutes les dactylos du monde!

\*

\* \*

**N**OUS AVONS EU PLUS DE CHANCE avec le repérage du lieu précis d'écriture, vingt et un ans plus tard, de *La Pipe de Maigret*, nouvelle qui avec *Maigret se fâche* est la dernière production de Simenon avant son départ pour les Amériques.

L'édition originale est muette ; une réédition de 1954 porte la mention « Paris, juin 1945 » ; quant au volume XII des Œuvres complètes, il précise : « juin 1945, rue de Turenne ». Pourquoi diable la rue de Turenne ? Claude Menguy en mars 1982 nous avait mis sur la piste : « Simenon, arrivé à Paris au cours du mois de mai, s'est d'abord installé à l'hôtel Claridge. Sa femme et son fils, accompagnés de la fidèle Boule, l'ont rejoint ensuite. Mais ceux-ci logeront dans son ancien appartement du 21, place des Vosges, cédé à son ami Ziza. *La Pipe*... a donc bien pu être écrite dans un hôtel de la rue de Turenne, tout près de la place des Vosges... » Un hôtel ? Mais lequel, et pourquoi ? Peut-être parce que l'appartement de la place des Vosges est trop rempli, trop bruyant donc, et qu'il a besoin de calme pour rédiger sa nouvelle ?

Je me dépêche de soumettre à notre auteur un petit plan griffonné du quartier, avec l'emplacement de tous les hôtels existant actuellement dans cette rue de Turenne qui est assez longue. Avec son immuable gentillesse, il me le retourne promptement, comme toujours, non sans y avoir coché d'une croix le n° 30 (hôtel de Cambrai), celui de tous qui est le plus proche de la place des Vosges — il n'y a même pas à descendre du trottoir pour passer d'une maison à l'autre. Il y a ajouté cette mention manuscrite : « 2<sup>e</sup> ou 3<sup>e</sup> maison à droite en tournant l'angle de la place des Vosges et de la rue de Turenne ».

Quant à la raison de cette rédaction en hôtel, c'est bien celle que j'avais supposée, Simenon me le confirme par lettre du 6 août 1985 : « L'hôtel de Cambrai, je n'y ai pas habité, mais c'est exact que j'y ai écrit *La Pipe de Maigret*. C'était tout de suite après la guerre. J'avais cédé à un de mes amis mon studio de la place des Vosges, où je dormais ainsi que Marc et Boule. Mais comme il n'y avait qu'une seule grande pièce, je ne pouvais y travailler et j'ai loué une chambre dans le plus proche hôtel de la rue de Turenne : j'allais chaque matin y passer environ deux heures. »

*N.B.* Si vous visitez le quartier, ne cherchez plus cet hôtel de Cambrai, au n° 30 de la rue de Turenne. Nous l'avons encore connu vers 1982, hôtel modeste qui semblait n'avoir pas changé d'allure depuis 1945. Il y a peu, il



a été vidé de fond en comble, reconstruit et décoré à neuf, et c'est devenu un de ces ravissants hôtels de charme parisiens, très luxueux et très chics à la fois, sous le nouveau nom d'*Hôtel des Chevaliers*.

Mais remontons de quinze ans en arrière ...

\*

\* \*

CINQ OU SIX ANS ont passé depuis *Le Roman d'une dactylo*. Nous sommes à la fin des années vingt. Pour ce qui concerne le premier *Maigret*, ou plutôt le premier « Maigret signé Simenon », nous ne ferons aujourd'hui qu'effleurer le sujet. Cette naissance de Maigret selon l'orthodoxie simenonienne, telle qu'en vérité mythique l'éternité devait la changer, cela faisait en effet une éternité que Simenon nous la racontait, avec de rares variantes de détail. Nous avons « commis » ici, mon complice Menguy et moi, la plus grave hypothèse rectificatrice de date de toute notre carrière de chronobiographes... en repositionnant la rédaction de *Pietr le Letton* en avril ou mai 1930 à Morsang-sur-Seine au lieu du mythique Delfzijl en septembre 1929. Bien des biographes, depuis, nous ont suivis ou soutenus dans cette hypothèse. Pour plus de détails, prière de vous reporter à notre communication du premier Colloque, « Les vrais débuts du commissaire Maigret »<sup>6</sup>.

\*

\* \*

VOICI maintenant l'histoire, pour une fois, d'une *postdatation de roman*. La liste secrétariale orthodoxe (avant rectifications aitkéniennes) situait naguère en mars 1932, à la Richardière, l'écriture du *Passager du « Polarlys »*. Et, ma foi, les dates du contrat Fayard (30 juin 1932) et de la parution (été 1932) nous semblaient parfaitement compatibles avec cette date de rédaction... jusqu'à ce que nous recevions, en janvier 1985, deux messages de Claude Menguy s'amusant à pasticher les télégrammes en *polcod* que l'on trouve dans les premières pages de *Pietr le Letton* :

<sup>6</sup> In *Traces*, Travaux du Centre d'études Georges Simenon, Université de Liège, n° 1, 1989, pp. 27-43.

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DPT PÉRIODIQUES QUARTIER  
 MICROFILMS HAUTE SURVEILLANCE STOP ULTRA SECRET  
 STOP OBTENU LAISSEZ-PASSER STOP EXHUMÉ ENFANT  
 NON DÉCLARÉ BON ÉTAT CONSERVATION STOP PÈRE  
 INDIGNE DÉNOMMÉ *GEORGES SIM* DÉJÀ CONNU POUR SES  
 INNOMBRABLES MÉFAITS AUPRÈS ÉDITEURS DIVERS QUINZE  
 FAUX NOMS DÉPOSÉS SOMMIERS STOP A ODIEUSEMENT  
 SIGNÉ SON FORFAIT « *UN CRIME À BORD* » STOP NOUVEAU-NÉ  
 ABANDONNÉ À *L'ŒUVRE* CHARITABLE STOP [...] POSSIBLE  
 COMPLICITÉ AVEC *PASSAGER POLARLYS* BIEN AU COURANT DE  
 L'AFFAIRE STOP 16 JANV 85

et une semaine plus tard :

*PASSAGER POLARLYS* ARRÊTÉ BIBLIOTHÈQUE ST ISMIER  
 STOP A AVOUÉ AVOIR PERPÉTRÉ *UN CRIME À BORD* STOP  
 TROUVÉ DANS VALISE PIÈCES À CONVICTION IRRÉFUTABLES  
 STOP NOTAMMENT ENVELOPPE JAUNE AVEC PLAN TITRE ET  
 PERSONNAGES STOP & FIN 23 JANV 85

En clair, Menguy nous avisait, après trouvaille faite par hasard à la B.N. et vérification effectuée chez lui dès son retour, que *Le Passager du « Polarlys »* ne pouvait avoir été écrit en mars 1932, puisque — écoutez bien ! — il avait déjà été publié en feuilleton dans *L'Œuvre* dès 1930, du 24 novembre au 25 décembre pour être plus précis, et sous le titre d'*Un Crime à bord*, signé Georges Sim ! Ajoutons que sur l'enveloppe jaune était inscrit un autre titre encore, *Quai 17*, initialement prévu par Sim mais non retenu.

Sans cette sensationnelle découverte de notre collègue l'inspecteur Menguy des « R.G. simenoniens », nous continuerions à croire que *Le Passager du « Polarlys »* avait été écrit à Marsilly en mars 1932, alors qu'il l'avait été à Beuzec-Conq en novembre 1930, sous un autre titre !

Eh oui ! parmi ses tout derniers romans populaires ou d'aventures écrits en toute hâte cet hiver-là, au calme de la Bretagne, figurait *Un Crime à bord*, inspiré par son voyage du printemps précédent en Scandinavie, et qui paraîtra en feuilleton dans *L'Œuvre* dès la fin de novembre sous la signature de Georges Sim — en feuilleton, notez-le bien, mais jamais ensuite en volume, et pour cause !

Or ce *Crime à bord* a été jugé assez bon, assez bien structuré par notre auteur pour qu'il le propose à Fayard dix-huit mois plus tard... sous le titre nouveau *Le Passager du « Polarlys »*, et signé Simenon cette fois !

Un avatar de cette nature (utilisation d'un pseudonyme, puis du patronyme, pour une même œuvre) est à notre connaissance unique dans la production protéiforme de notre demiurge. Nous lui avons fait part de cette

trouvaille, bien digne d'un Maigret de l'édition, et voici sa réponse, quelque peu confuse, en date du 6 août 1985 :

« En ce qui concerne un roman de Georges Sim intitulé *Un Crime à bord*, il est possible que j'aie repris une partie de la trame dans *Le Passager du « Polarlys »*. Mais cette seconde mouture, si je puis dire, a été faite d'après nature, à la suite d'une croisière que j'ai faite le long des côtes norvégiennes jusqu'à la Finlande dans l'Océan Glacial. »

Réponse et conclusion : D'accord, mon cher Simenon, sur la croisière inspiratrice, et qui date du printemps 1930... Toutefois, il n'y a pas eu de seconde mouture en 1932, mais reprise intégrale du texte inchangé de 1930, avec simple changement de titre. Dont acte!

\*  
\*      \*

**S**IMENON était brouillé avec les dates, c'est bien connu, et il l'a reconnu de bonne grâce un peu partout, il nous l'a écrit dix fois peut-être. Ainsi, à propos de l'hôtel du col de la Schlucht où se déroule l'action du *Relais d'Alsace*, et sachant pertinemment que notre auteur jamais ne campe le décor de ses romans qu'il ne connaisse lui-même, nous lui avons demandé s'il se souvenait des circonstances de sa visite dans ce coin d'Alsace. Voici sa réponse en 1983 : « J'ai beaucoup de mémoire pour certaines choses, mais il y a deux choses pour lesquelles je n'en ai pas : les dates et les noms. » Et d'enchaîner sur des souvenirs visuels, sensoriels, qui eux n'abandonnaient jamais sa mémoire : « La Schlucht, j'y suis passé par hasard, et j'étais très embêté car il fallait monter de très fortes pentes et passer par un tunnel de montagne qui me donnait le vertige. La route était difficile. De mon séjour à la Schlucht, je ne me souviens que de ce passage désagréable dans la montagne et — souvenir plus agréable — de deux petites serveuses qui étaient ravissantes. » Tiens, tiens! Leur beauté en tout cas leur vaudra l'immortalité, sous les noms de Gretel et Lena, serveuses au « Relais d'Alsace »!

Petite phrase dans *Quand j'étais vieux* : « Cela devait être en 1936 [non! il s'agit du retour du tour du monde, donc c'est 1935!]. Je ne suis jamais sûr des dates et il peut m'arriver de mettre un an en trop ou un an en trop peu. D'autant plus qu'à cette époque, je ne datais pas encore mes romans, ce qui, quand j'ai commencé à le faire, m'a aidé à fixer l'époque de tel ou tel événement. »

Et puis cet extrait d'une lettre reçue en septembre 1982, qui a été droit au cœur des chronobiographes que nous sommes... et pardon pour l'envoi de fleurs initial, nous y tenons beaucoup car c'est en quelque sorte, sous la plume de Simenon, l'«acte fondateur» de la confrérie des «Mousquetaires de Simenon» :

«Vous et Menguy, vous êtes comme les trois mousquetaires, qui en réalité étaient quatre, et vous faites du travail comme quatre. Vos découvertes sont extraordinaires, votre patience et votre obstination m'émerveillent. Vous découvrez des choses dont je n'ai plus le moindre souvenir. Mais il faut d'abord que je vous signale que, jusqu'à 1955 [non! pas si longtemps!], je ne datais pas mes romans sur les manuscrits, de sorte que quand, par la suite, j'ai dû les dater, [après coup] il a pu y avoir certaines erreurs, car je n'attachais aucune importance à ces précisions.»

Enfin, cet aveu décisif datant de 1967 : «La chronologie de mes romans a été faite il y a quelques années et uniquement d'après mes souvenirs. *Elle n'est donc pas exacte.*»

Nous voilà prévenus! Et c'est vrai que lorsque plus tard, beaucoup plus tard, il réparera — ou tentera de réparer — ces lacunes de datation, il le fera avec la fantaisie que l'on sait, et dont on va vous présenter quelques exemples concrets. Ainsi, pour ce *pensum* de redatation «au petit bonheur» de quinze années de romans, Simenon commence par un coup de maître en fourrant pêle-mêle sous l'étiquette «été 1932 à Marsilly» rien moins qu'un lot de six romans<sup>7</sup>... alors que cet été de 1932 fut entièrement consacré à son tour d'Afrique, au cours duquel il n'eut le loisir d'écrire aucun roman, bien évidemment!

Cette liste reconstituée, devenue officielle, orthodoxe, et que tous les biographes jusqu'à ce jour avaient prise pour argent comptant, mais hautement suspecte à nos yeux, les R.G. que nous sommes l'ont soumise à la «question», à la torture de nos vérifications, au feu roulant de nos enquêtes, de nos comparaisons *a contrario* et *ab absurdo* avec d'autres dates notamment (préoriginales, voyages, etc.), bref à notre doute constant. D'où un grand nombre de rectifications parfois rigoureusement étayées et indiscutables, parfois seulement hypothétiques, reposant sur de simples déductions ou présomptions, recueils de témoignages, etc.

<sup>7</sup> *Le Locataire, Les Suicidés, L'Évadé, Les Pitard, Les Clients d'Avrenos* et *Les Gens d'en face* (repositionnés par nous : automne 1933, décembre 1933, automne 1934, avril 1934, été 1934 et été 1933.)

Voici donc quelques exemples de rectifications de dates rédactionnelles, pour cause d'impossibilité chronologique :

- Sur la liste secrétariale, renseignée hasardeusement par les rédactions tardives de Simenon, la rédaction du *Coup de lune* était datée « Porquerolles, printemps 1933 ». Outre que ce printemps-là fut largement occupé par le début du tour d'Europe, cette datation est rigoureusement impossible, puisque « Candide » commença la publication de la préoriginale de ce roman dès le 1<sup>er</sup> janvier 1933 ! Comme Tigy de son côté nous a dit être certaine de se souvenir qu'il avait été écrit à la Richardière, nous avons rectifié (et Aitken avec nous) : « *Le Coup de lune*, Marsilly, automne 1932 ».
- *Les Gens d'en face* et *Les Clients d'Avrenos* font partie de la charrette des six romans que Simenon après coup a datés en bloc « été 1932 à Marsilly » ! Ce qui est drôle quand on songe que cet été-là a été entièrement occupé, on l'a vu, par son périple africain. Pour *Les Gens d'en face*, une telle datation est même doublement impossible, puisque ce roman est directement inspiré par le tour de la mer Noire de l'été suivant, l'été 1933 ! Parce que l'achevé d'imprimer de Fayard est daté de septembre 1933, et surtout parce que ce roman a paru en préoriginale dans « Les Annales » dès le 1<sup>er</sup> septembre, nous avons rectifié (et Aitken avec nous) « *Les Gens d'en face*, Marsilly, été 1933 ».
- Quant aux *Clients d'Avrenos*, inspirés par le double passage en Turquie de l'été 1933, il est tout aussi impensable qu'il ait pu être écrit l'été d'avant ! La prépublication de ce roman ayant commencé en octobre 1934 dans *Paris-Soir*, toute une série d'autres déductions nous a amené à situer avec une grande probabilité la rédaction de ces *Clients d'Avrenos* « à bord de l'*Araldo*, île d'Elbe, été 1934 ».
- C'est en février-mars 1935, à Tahiti, que Simenon écrit sans tarder *Ceux de la soif*, dont l'action se passe aux Galapagos qu'il vient juste de visiter. En dépit de l'indication précise de la signature sur l'édition originale (« Tahiti, 7 mars 1935 »), notre auteur récemment n'était plus trop sûr de rien ; voici ce qu'il nous écrivait en 1982 : « Quant aux romans que j'ai écrits à Panama et à Tahiti, mes souvenirs sont très vagues. Ma machine à écrire me suivait partout, mais à cette époque, je ne notais ni l'endroit ni la date d'écriture de mes livres. À Panama, était-ce *Ceux de la soif* ? Ou est-ce à Tahiti que j'ai écrit ce livre ? Était-ce un recueil de nouvelles sous le titre *Les Ratés de l'aventure* ? Je ne puis vous répondre avec certitude mais, dans les deux endroits, je me vois fort bien transpirer abondamment devant ma machine ... Quand à Guayaquil, où le climat est torride, je ne crois pas y avoir écrit. » Commentaire : nous non plus, nous ne croyons pas. Et il n'a écrit aucun roman à Panama non plus, en

tout cas sûrement pas *Ceux de la soif*, on le sait, pour la raison suffisante que l'escale des Galapagos fut *postérieure* à celle de Panama! Mais, dans tous les lieux cités, y compris Guayaquil, il peut se souvenir d'avoir tapé ses notes de voyage « à chaud », c'est le cas de le dire.

- Pour *Quartier nègre*, la liste officielle donnait (elle a été rectifiée depuis!) : écrit en 1934, sur l'*Araldo*, et les Œuvres complètes précisaient même « juillet 1934 »! Date radicalement impossible, encore une fois, puisque de six mois antérieure au passage de Simenon à Panama, au début de son tour du monde... Notre diagnostic : « Été 1935, à Ingrannes », juste dès le retour de ce tour du monde.
- Février–mars 1936 : l'hiver est si lugubre à la Cour-Dieu que les Simenon ont loué une villa à Anthéor dans le Var, la Lézardière. C'est là que nous situons, en mars, la rédaction de *Chemin sans issue*, après avoir écarté, en dépit de la liste officielle, l'hypothèse d'Ingrannes, que les Simenon vont quitter. Nous savions, après un échange de correspondance avec Tigy et avec Georges, qu'un roman avait bien été écrit à la Lézardière, mais lequel? À vrai dire, dans sa lettre du 1<sup>er</sup> septembre 1982, l'auteur nous laissait la bride sur le cou pour la détermination du bon titre : « Impossible de me souvenir du roman que j'ai écrit à Anthéor. Cela me paraît *Chemin sans issue*, à moins que, comme vous le dites dans votre post-scriptum, ce ne soit *Faubourg*? Je vous rappelle qu'à cette époque je ne notais ni l'endroit ni la date d'écriture de mes romans. »
- Décembre 1936 : c'est un village de montagne, Igls dans le Tyrol autrichien, que Simenon élit pour y écrire *Les Rescapés du « Télémaque »*, un roman maritime pourtant, mais il est coutumier de ces distanciations géographiques entre lieu de l'action et lieu de rédaction. La liste secrétariale donnait bien, pour ce roman, « Ingrannes, 1936 », mais nous l'avons fait rectifier en « Igls, hiver 1936–1937 », et ce, à la simple lecture de la préface écrite pour les lecteurs du *Petit Parisien* en juin 1937. En voici des extraits significatifs : « Je ne sais pas comment travaillent mes confrères. Pour moi, l'envie d'écrire un roman lourd de soleil ne m'est jamais venue qu'en Hollande, en Norvège, voire plus haut encore, dans une petite île de l'Océan Glacial, alors que j'avais faim de lumière chaude, épaissie par le chant des cigales. De même, cet hiver, vivant au Tyrol, bien au-dessus des nuages qui écrasaient la vallée, ne voyant à perte de vue que des champs de neige éclatante, la nostalgie m'est venue d'autres hivers, inséparables pour moi de l'odeur du « fil en six et du hareng grillé » et plus loin : « Il n'y eut qu'à fermer les persiennes et, près d'un gros poêle en faïence, à écrire *Les Rescapés du « Télémaque »*. Ainsi c'était le hareng qui me rejoignait au Tyrol [...] Peut-être faisait-on du ski à quelques mètres de chez moi... Je

n'ai pas voulu le savoir. Et tous les pins du Tyrol ne m'empêchaient pas de sentir la saumure [...] Cet hiver, à la montagne, la mer me manquait. Peut-être, demain, tandis que la Méditerranée se roule lentement, comme une chatte, sous mes fenêtres, vais-je avoir faim de neige et, volets clos, peupler mon univers de skis et de luges.»

- En 1980, pour écrire ses *Mémoires intimes*, Simenon se fie souvent à la liste secrétariale demandée à Aitken pour le guider dans ses souvenirs. Page 46, on peut lire :

«En 1938 à Nieul, tout en m'occupant des pommes et des grives, des semis dans la petite serre, de la cahute au bord de la mer, j'ai écrit *Chez Krull* et *Le Bourgmestre de Furnes*, qui se passaient par hasard tous les deux en Belgique [où Marc allait naître]. En janvier, alors que ta venue au monde approchait, n'ai-je pas écrit un livre sur la paternité, *Les Inconnus dans la maison?*»

Deux erreurs sur trois! En effet, et pour ne parler ici que de *Chez Krull*, la liste secrétariale portait bien «Nieul, automne 1938», on ne sait trop pourquoi, car l'édition originale précise «La Rochelle, 27 juillet 1938», lieu et date corrects. Empressons-nous d'ajouter que les nombreuses bavures chronologiques de la liste que le patriarche avait sous les yeux rédigeant ses mémoires ont été rectifiées depuis. De plus, elles n'étaient nullement imputables à Joyce Aitken, car elles dataient de bien avant son arrivée au secrétariat du romancier, ce que nous sommes convenu d'appeler «l'ère pré-aitkenienne», terme à consonance paléolithique qui ravit M<sup>mc</sup> l'Administrateur!

- Septembre–octobre 1939, à Nieul, Simenon écrit *Il pleut, bergère...* Telle est notre rectification de date car l'édition originale, elle, portait «Nieul, octobre 1940», ce qui est à l'évidence un lapsus sur le millésime, les Simenon ayant quitté Nieul durant l'été 1940. Quant à la bonne et vraie date, nous en avons la certitude grâce cette fois à une lettre écrite de Nieul à André Gide en décembre 1939 : «Alors que tout l'été je m'étais senti vide et incapable de retrouver le fil de mon effort, j'ai écrit en trois mois trois romans : *Bergelon*, *L'Oncle Charles a disparu* et *Il pleut, bergère...*»

\*

\*            \*

**J**E VOUDRAIS vous présenter maintenant un aspect plus confortable du métier de chronobiographe. À partir de 1946 (début de la période américaine), les nombreux manuscrits et calendriers consultés par nous au Fonds Simenon de Colonster, ainsi que d'anciens agendas miraculeusement retrouvés au secrétariat de Lausanne, nous permettent, pour presque tous les romans ultérieurs, d'afficher avec une grande précision les dates complètes de rédaction, ainsi que les dates extrêmes des révisions. Ainsi, pour le premier roman américain, *Trois Chambres à Manhattan* : « écrit à Sainte-Marguerite-du-Lac-Masson, Québec, Canada — rédigé du lundi 21 au samedi 26 janvier 1946, révisé du lundi 11 au jeudi 14 février suivant ».

Nous n'aurons donc plus désormais à nous mettre sous la dent que de menues bévues de datation. En voici quatre.

- Du lundi 16 au vendredi 17 janvier 1950, à Carmel by the Sea, rédaction des *Volets verts*. Or, le 26, Simenon date son manuscrit : « Carmel, California, January 26, 1949 », commettant ainsi un lapsus par antidatation d'un an, lapsus rectifié dès le lendemain en signant le tapuscrit cette fois : « Carmel by the Sea, le 17 janvier 1950 ». On va citer d'autres cas où notre homme-brouillé-avec-les-dates se trompe encore d'un an ou d'un mois tout juste, et toujours dans le sens de l'antidatation, jamais dans celui de la postdatation...
- Du lundi 1<sup>er</sup> au lundi 8 octobre 1951, à Lakeville, Simenon écrit *Maigret, Lognon et les gangsters*, qu'il révisé un peu plus tard, du 16 au 19 du même mois. Ce sont là des dates incontestables (calendrier ou agenda de l'époque). Or, il se trouve que toutes les éditions et biographies à l'unisson indiquent comme date d'achèvement le 8 septembre au lieu du 8 octobre, abusées par une nouvelle antidatation d'un mois de l'auteur à la signature. Ajoutons — autre recoupement — que la première semaine de septembre était de toute façon une date impossible : Simenon y révisait son roman précédent, *Marie qui louche*<sup>8</sup>!
- Du mardi 1<sup>er</sup> au mardi 8 novembre 1955, Simenon écrit son premier roman cannois, *En Cas de malheur*, qu'il révisera du 22 au 25. À noter que, si le manuscrit est correctement daté du 7 novembre, veille du véritable achèvement, le tapuscrit, lui, par un lapsus de frappe, porte « Golden Gate, Cannes, 8 septembre 1955 », soit une antidatation de deux mois cette fois. L'amusant est que, ce lapsus franchissant victorieusement les stades de la composition et de la correction, l'édition originale porte

<sup>8</sup> *Marie qui louche*, rédigé du mardi 7 au vendredi 17 août 1951, révisé du lundi 3 au mercredi 5 septembre 1951.



cette date erronée, officialisant ainsi une double impossibilité : Simenon le 8 septembre 1955 n'était pas à Cannes mais à Mougins ; d'autre part, il ne pouvait pas achever *En Cas de malheur* le 8 septembre, alors qu'il était en pleine rédaction des *Complices*, du 6 au 13 septembre !

- Du mardi 6 au mardi 13 janvier 1959, Simenon écrit *La Vieille*, qu'il révisé sans tarder une semaine plus tard, du 19 au 22. Signalons un amusant double lapsus de l'auteur, qui signe son manuscrit « Échandens, le 13 janvier 1958 » (antidatation d'un an, une fois de plus), en y ajoutant après coup cette précision « en réalité le 12 : le calendrier était à la page de juillet ! » (cette année-là, le 12 janvier et le 13 juillet étaient tous deux des lundis). Le lendemain, il signe son tapuscrit, sans erreur cette fois : « Noland, le 13 janvier 1959 ».

De juin 1960 à avril 1962, Simenon va, au fil des jours, confier des notes à des cahiers écolier, notes qui paraîtront plus tard sous le titre de *Quand j'étais vieux*. Comme on va le voir — et singulièrement pour *Le Train* et *La Porte* —, ces notes, écrites à chaud au jour le jour, constituent pour le chronobiographe d'utiles « balises » de datation.

- Ainsi, la rédaction de *Maigret et les vieillards*, du mercredi 15 au mardi 21 juin 1960, est bien balisée dans la toute première note du premier cahier, en date du 25 juin : « Il y a quatre jours, le 21, je terminais un roman [...] que j'avais voulu facile. » Quant à la révision du 3 au 7 juillet, elle est jalonnée avec précision dans la note du samedi 9 : « Révision de mon roman *Maigret et les vieillards* terminée. En cinq jours. À raison de six à sept heures de travail par jour. Autrement dit, sept jours à trois heures et demie par jour, soit vingt-quatre heures pour l'écrire. Plus de trente heures pour le réviser. Les premiers *Maigret* étaient révisés en un jour ! Je n'ose pas les relire. »

- Du mercredi 5 au mercredi 12 octobre de la même année, Simenon écrit *Betty*, rédaction plusieurs fois retardée par des problèmes de santé, puis par l'anniversaire de Johnny, et tout cela est consigné dans le cahier de notes. Le 2 octobre, on peut y lire : « J'espère commencer un roman mardi [4] ou mercredi [5] ». Ce sera le 5. Et le 12, on peut lire : « Roman terminé ce matin. Devait s'appeler *Le Cauchemar*. En fin de compte, il aura pour titre *Betty* ; Tendu à l'extrême pendant sept jours [...] Ce matin, après le mot fin écrit, tout cela me paraît vain, presque absurde [...] Le drame, pour employer un grand mot, est peut-être qu'entre deux romans je n'y crois pas... Drôle de métier ! » Le roman est révisé du 30 octobre au 9 novembre, et ce 9 novembre 1960 il note brièvement : « Terminé la révision de *Betty* et assez satisfait. »

- Du samedi 18 au samedi 25 mars de l'année suivante, Simenon écrit enfin *Le Train* (c'est un pur lapsus qui lui fera écrire dans *Mémoires intimes* :

«le 7 mars, j'écris *Le Train*») ... Ce *Train* qui a eu décidément beaucoup de mal à démarrer! Et c'est là un exemple rarissime, chez le romancier, de conservation d'un sujet et d'aboutissement d'un projet de roman en dépit de plusieurs échecs de mise en route. L'analyse attentive de *Quand j'étais vieux* permet de suivre le long cheminement du *Train*. Un premier faux départ daterait du printemps 1960, puisqu'on lit dans la note du 20 juillet : «J'ai voulu, il y a trois mois, écrire un roman sur cette époque [l'exode de mai-juin 1940], sur un réfugié de Jeumont séparé de sa fille et de sa femme enceinte par le bombardement d'un train ...»

Simenon range son train sur une voie de garage, laisse passer deux romans : *Maigret et les vieillards* et *Betty*, et le 17 novembre il note dans son cahier : «Le 17, déjà! Si je veux écrire un roman avant Noël, il est temps. J'espère le commencer fin de la semaine prochaine, mais je ferai d'abord les achats.» Nouveau faux départ le 30 novembre, car il note le lendemain : «Hier, je me suis installé à mon bureau [...] J'ai écrit le titre : *Le Train*. Puis dix lignes, sans conviction. Puis je me suis arrêté [...] La fin de l'année est toujours une période bousculée, préparation des fêtes, etc. [...] J'ai remis mon matériel en place sans mélancolie ...» Après un nouveau faux départ trois mois plus tard, il note le 8 mars 1961 : «De plus en plus souvent me vient une terrible tentation de ne plus écrire. Je parle de mes romans, pas de ces cahiers. Et encore! Pourquoi ne pas cesser tout à fait?...» Le vendredi 10 mars, il s'accorde encore un délai : «Bon! je ne commencerai pas mon roman lundi comme je me le proposais ...» Le dimanche 12, nouvelle hésitation : «Pourvu que je sois capable de l'écrire!» Et le mercredi 15 mars, il sent qu'il ne peut plus reculer : «Bientôt Pâques déjà [le 2 avril cette année-là], ce qui ne me permet pas de traîner avant mon roman. Ou je commence lundi [20] ou je dois une fois de plus le remettre à plus tard.» Le roman est finalement mis en train le samedi 18, et le samedi suivant 25 mars, il peut noter triomphalement sur son cahier écolier : «Roman terminé. Ouf! M'étais promis de le finir avant les fêtes. C'est fait. J'ai souffert. J'avais raté le même sujet l'an dernier ... Euphorie? Non! Abrutissement, comme mon personnage. Je suis heureux d'avoir réussi.»

La révision du *Train*, du lundi 10 au jeudi 13 avril, est elle aussi parfaitement balisée par le cahier de notes, où le 14 il écrit : «Révision terminée hier soir, en quatre jours, à raison de huit à dix heures par jour. Impression? Moins mauvais que je le craignais, moins bonne que je l'espérais ...»

• Du 3 au 10 juin 1961, soit moins de trois mois après *Le Train*, Simenon s'attelle à un autre roman «dur», *La Porte*. À noter qu'une fois de plus

il antidate d'un mois son manuscrit : «Échandens, le 9 mai 1961»; le lendemain, il persiste et signe le tapuscrit : «Noland, 10 mai 1961». C'est ainsi que de tous ses lapsus de datation, celui-ci aura la vie la plus dure et sera longtemps «officialisé» par l'édition originale et les éditions ultérieures, les Œuvres complètes, les biographes et bibliographes. À notre connaissance, nous avons été les premiers à rétablir la vérité, et ce, en nous appuyant sur deux preuves irréfutables :

- le calendrier que nous avons consulté à Colonster, comme tous les autres : c'est bien celui de juin, et non de mai; les croix rouges des jours de rédaction y courent du samedi 3 au samedi 10, les croix bleues de la révision du mardi 20 au vendredi 23 (c'est par un nouveau lapsus, vingt ans plus tard, que les *Mémoires intimes* portent cette brève mention antidatée : «Le 1<sup>er</sup> juin, j'écris *La Porte*»);
- *Quant j'étais vieux* et ses notes à chaud s'est avéré ici encore extrêmement précieux : c'est bien le samedi 3 juin que l'auteur y note : «10 h 30 du matin. Trac fou. Je voudrais commencer mon roman cet après-midi», et c'est bien le samedi suivant qu'il peut noter : «9 h 30 du matin. Roman terminé. Je rentre dans la vie.»

Le roman suivant, un «Maigret» pour se détendre enfin, subit lui aussi un faux départ à la mi-août, d'où cette note du 15 ou 16 août : «... C'était un Maigret, mais un Maigret qui aurait pu être un roman tout court. Il est probable que je reprendrai le sujet quand il sera suffisamment refroidi.»

Petit lapsus des *Mémoires intimes* «Le 11 septembre 1961, je commence à écrire *Maigret et les braves gens*. Sept jours encore. J'ai trouvé, comme les chevaux de course, le parcours à ma taille» : en effet, le 11 est la date d'achèvement, et non celle du début de rédaction. Encore une fois, c'est *Quant j'étais vieux* qui nous souffle les bonnes dates : «Lundi 4, les enfants seront à l'école, l'usine fonctionnera à plein rendement au rez-de-chaussée et moi, ici, je ferai mon possible pour redevenir romancier. Comme si, réellement, cela importait plus que de frapper une petite balle blanche!»...

«Lundi 11 septembre 1961. Roman terminé à neuf heures quarante-cinq. Incapable de dire s'il est bon ou mauvais. Ai hâte de le relire. Je vais d'abord jouer au golf.»

Ah! si notre Simenon avait eu la bonne idée de tenir de tels cahiers, jour après jour, toute sa vie durant! Nous, les chronobiographes, nous aurions eu moins de peine à reconstituer sa vie quotidienne, à déjouer les pièges et à éviter les chausse-trapes de ses indications fautives de lieux et de dates... Mais qu'est-ce que nous nous serions moins amusés!

\*

\* \*

1963 ... Simenon a donc abandonné ses cahiers écolier depuis un an ... Heureusement que nous avons les calendriers de mai et de juin pour nous assurer, grâce aux petites croix de couleur, que *La Chambre bleue* a bien été écrite du 24 mai au 5 juin. Car manuscrit et tapuscrit portent tous deux la date erronée du 5 mai; une antдатation de plus à l'actif de notre homme qui n'aime pas les dates! L'édition originale, quant à elle, n'en indique aucune. Plus tard, les Œuvres complètes afficheront un bizarre 25 juin (?), date au demeurant tout à fait impossible, puisque le roman suivant, *Maigret et le fantôme*, a été écrit du 17 au 23 juin et que jamais au grand jamais notre auteur n'a alterné les rédactions de deux romans.

À défaut des cahiers écolier, de loin en loin nous recevrons à partir de 1967 une lettre de Joyce Aitken pendant un roman, ou de Simenon lui-même avant ou après un roman, correspondance bien sympathique et qui souvent nous servira de jalons de contrôle des dates de rédaction figurant en fin de volume ou des dates de révision qui nous ont été communiquées. Je ne saurais donc trop recommander aux aspirants chronobiographes d'entretenir une correspondance assidue avec le sujet d'étude de leur choix ou avec sa secrétaire! (C'est évidemment difficile si vous avez choisi de recueillir des renseignements généraux biographiques sur Shakespeare ou Molière!)

Ainsi un billet d'Aitken en date du 27 juin 1967 nous apprend que «M. Simenon est en plein roman» (il s'agit du *Déménagement*, effectivement écrit du 21 au 27 juin). Un peu plus tard, le 3 juillet, une lettre de la même Aitken, manuscrite cette fois, coïncide avec le premier jour de la révision de ce roman : «Je ne puis vous répondre qu'aujourd'hui ... et à la main je n'ai pas le droit d'écrire à la machine, car le patron travaille à côté de mon bureau et je ne peux faire de bruit pendant quatre ou cinq jours ...» Bien calculé! La révision du *Déménagement* demandera quatre jours, du 3 au 6.

Au mois de septembre suivant, du 5 au 11, Simenon, inspiré par son dernier lieu de vacances, écrit *Maigret à Vichy*, qu'il révisera deux semaines plus tard, du 25 au 28. Là encore, plusieurs courriers viendront recouper et confirmer ces dates. À Menguy d'abord, du 11 septembre une lettre d'Aitken qui ne sait pas encore que c'est là le dernier jour de rédaction : «Réduite au silence dans mon bureau, car M. Simenon est en train d'écrire son roman trois portes plus loin, je ne puis taper à la machine et vous offre donc un échantillon de mon écriture ...» À moi ensuite, dès le 11 au soir, un court et chaleureux billet de Simenon : «Mon cher Deligny, il y a un peu plus d'une

heure que j'ai terminé mon dernier roman, *Maigret à Vichy*. Je suis encore abruti. Mais je tiens au plus vite à vous présenter mes condoléances les plus sincères... [Il s'agissait d'un deuil familial] » Enfin, le mois suivant, un mot d'Aitken évoquant à la fois rédaction et révision : « Veuillez excuser mon long silence. Silence d'autant plus épais que, deux bureaux plus loin, le patron écrivait son dernier Maigret et, deux semaines plus tard le révisait. »

Du 24 au 30 janvier 1968, Simenon écrit *Maigret hésite*, sur le titre duquel il a lui-même hésité, puisque l'enveloppe jaune porte *Maigret sur la pointe des pieds*, entre parenthèses *Maigret marche sur des œufs*, enfin le titre retenu en rajout. Pas d'hésitation, du moins sur la date de début de rédaction de ce roman, puisqu'une lettre de Joyce Aitken en date du 24 janvier précise : « Le patron pond depuis ce matin un nouveau Maigret... »

Du 12 au 15 février, révision. Une fois de plus, date confirmée par un court billet du patron lui-même, en date du 12 février : « ... Je ne vous écris pas plus longuement, car je suis moi-même en pleine révision d'un roman... »

Puis c'est *La Main* qu'il écrit du 23 au 29 avril suivant. Le 19 avril 1968, une lettre d'Aitken nous révèle que la gestation de ce nouveau roman est commencée : « Tous ces temps derniers, le Patron se relevait tout doucement de sa grippe et il n'avait pas envie de lire. Depuis qu'il se sent mieux, il commence à entrer dans la période de préparation du roman que sa grippe l'avait empêché d'écrire, et il ne peut s'en laisser distraire par des études qui lui sont consacrées. Je crois que vous me comprendrez. » O.K., message reçu : *Please, don't disturb the Boss!*

Même scénario deux ans plus tard. À la mi-avril 1970, c'est encore une lettre de la fidèle Aitken qui nous apprend qu'un roman ne va pas tarder à être mis en chantier : « M. Simenon, qui est en pleine préparation de son nouveau roman, s'excuse de ne pouvoir vous répondre personnellement. » Ce sera *La Folle de Maigret*, qu'il écrira dans la première semaine de mai.

Du 1<sup>er</sup> au 7 février de l'année suivante, rédaction de *Maigret et l'homme tout seul*. Le 22 février, Aitken nous renseigne : « Gros début d'année. Seule au bureau presque un mois. Puis roman et tout ce qui s'en suit : *Maigret et l'homme seul*, achevé le 7 [...] Le patron est pris d'une fringale d'écrire. Il compte commencer un nouveau roman à la mi-mars. » Il sera ponctuel et ce sera, du 11 au 17 mars, *La Cage de verre*, dont le héros est correcteur d'imprimerie<sup>9</sup>. Le 24 mars 1971, une lettre nous avait confirmé ce titre :

<sup>9</sup> Ce qui nous vaudra — je vous dis tout — cette affectueuse dédicace : « pour Pierre Deligny, dans sa « cage morale », en souvenir de tant de corrections dans mes textes imprimés. Son ami reconnaissant. Simenon 1982 ».

« Cher Deligny, ne vous étonnez pas si je vous réponds aussi brièvement, car je viens de terminer un roman, *La Cage de verre*, qui m'a beaucoup fatigué. »

Du 5 au 11 octobre suivant, rédaction des *Innocents*, son tout dernier roman « dur », mais Simenon ne le sait pas encore. Révision en deux jours seulement, les 15 et 16 novembre. Nous l'apprendrons un mois plus tard par une lettre d'Aitken qui nous donne des nouvelles d'Épalinges : « Après *Maigret et l'indicateur*, le patron écrit *Les Innocents*, qu'il a achevé le 11 octobre. Peu après la révision [donc à la mi-novembre] il a attrapé « la grand-mère des bronchites » qui l'a tenu au lit puis à la chambre jusqu'à vendredi dernier [le 17 décembre]. Pour la première fois depuis un mois, nous le voyons se promener un peu dans les bureaux... »

Enfin, du 5 au 11 février 1972 (curieusement, les trois derniers romans auront tous été écrits du 5 au 11!), Simenon rédige *Maigret et M. Charles*, son tout dernier Maigret, et aussi le tout dernier roman de sa carrière, mais ça, il ne le saura que dans sept mois!

Le 6 juin suivant, nous recevons une lettre de notre fidèle « chroniqueuse d'Épalinges » : « Le patron sort d'une mauvaise série de santé. Il remonte peu à peu la pente, mais il ne pourra écrire le roman qu'il avait en tête pour le mois de mai. Il faut qu'il se repose pendant les vacances d'été s'il veut être en forme pour l'automne... »

Le roman que Simenon a ainsi en tête, c'est le futur *Victor* qui, on le sait, ne verra jamais le jour.

\*

\*      \*

**C'**EST de cet ultime roman mort-né, de cet « acte manqué » final que je voudrais traiter pour finir. Afin d'en fixer sans erreur la datation précise.

Mathieu Rutten, à notre connaissance, est le seul biographe (suivi de Lacassin dans une récente chronologie) à avoir daté cet événement capital du 20 septembre 1972 (un mercredi); à l'heure où nous vous parlons, nous n'avons pu retrouver la source où il a puisé cette date (peut-être dans l'interview accordée à Henri-Charles Tauxe, où Simenon a informé le monde de sa décision irrévocable de mettre un point final à sa carrière de romancier?). Toutes les autres biographies consultées — Fenton Bresler, Alain Bertrand, Stanley Eskin et, tout récemment Pierre Assouline — sont unanimes sur la date du 18 septembre 1972 (un lundi, jour fréquemment choisi par Simenon, notons-le au passage, pour attaquer un roman).

Eh bien! enquête faite, c'est Simenon pour une fois qui donne la vraie date, 18 septembre 1972, tant dans *Un Homme comme un autre* que sept ans plus tard dans ses *Mémoires intimes*. Voyons plutôt :

Le 13 février 1973, jour de son soixante-dixième anniversaire, c'est ainsi qu'il commence sa toute première dictée : « Le 18 septembre 1972 qui, si je me souviens bien, était un dimanche, je suis descendu comme d'habitude à mon bureau. C'était dans un but bien déterminé : j'étais décidé à écrire l'enveloppe jaune sur laquelle je note l'identité des personnages d'un nouveau roman. Ce roman-là, qui devait s'intituler *Oscar*, était un des plus durs, dans mon esprit, que j'aurais écrits. Il y avait quatre mois et peut-être davantage que je le portais en moi... »

Juste deux petites erreurs à relever dans ce texte, défaillances de mémoire qui prouvent que quand il le dictait dans sa petite maison rose de l'avenue des Figuiers, Simenon n'avait sous les yeux ni sa dernière enveloppe jaune ni un calendrier de l'année précédente. D'abord, ce roman ne devait pas s'intituler *Oscar* mais *Victor*, seul nom à figurer sur l'enveloppe; cette enveloppe où le « retraité de l'écriture » avant de l'envoyer au Fonds de Colonster, avait ajouté quelques années plus tard : « Ce roman n'a jamais été écrit. C'est mon dernier plan et, le lendemain, je décidais de prendre ma retraite. » Il est vrai que, sur un premier jet accompagnant l'enveloppe, il avait biffé *Victor* pour le remplacer par *Hector* (« comme je l'ai écrit dans mes dictées »)!

Ensuite, le 18 septembre 1972 tombait non pas un dimanche, comme il croit s'en souvenir, mais un lundi... un lundi il est vrai férié en Suisse : ceci explique cela. De l'intérêt qu'il y a pour un chronobiographe, s'il veut être en mesure de détecter instantanément ce type d'erreur, fréquent chez Simenon comme chez bien d'autres, à bien posséder une méthode permettant, par calcul mental rapide, de déterminer la concordance jour-date de n'importe quelle année, dans n'importe quel calendrier, grégorien ou julien...

Lisons à présent *Mémoires intimes*, où le sujet est développé sur près d'une page : « Le 18 décembre, qui est férié à cause du Jeûne Fédéral, je descends dans mon bureau pour y préparer l'« enveloppe jaune » d'un nouveau roman que j'ai décidé d'écrire. Il est neuf heures quand je m'enferme. Il s'agit de trouver les noms de mes personnages, leur état civil, leurs origines [...] Ce travail préparatoire ne me prend d'habitude pas plus d'une heure. Sur mon enveloppe grand format, en gros papier bulle, j'ai écrit le nom de mon personnage qui doit servir de titre : *Victor* [...] Le lendemain [mardi 19 septembre donc], je me donne le temps de penser à mon point de départ, comme à l'habitude, c'est-à-dire au déclic qui amènera mon personnage principal à aller jusqu'au bout de lui-même [...] Demain, dis-je à Térésa, si

je pense encore comme aujourd'hui, je te dirai si, oui ou non, je continuerai à écrire... Et, le lendemain [mercredi 20 septembre donc], toujours abattu, je lui confirme ma décision.»

Dernière pièce à verser au dossier : au recto de l'enveloppe jaune, à gauche du titre «Victor», Simenon a griffonné «Jeûne fédéral 1972», qui — on le rappelle — tombait cette année-là le **lundi 18 septembre**. Et c'est cette fameuse mention de «Jeûne fédéral», jour férié en Suisse, qui «verrouille» la justesse de la datation du 18. D'ailleurs Joyce Aitken que j'ai interrogée hier, se souvient fort bien que c'est au lendemain de son retour du week-end prolongé du «Jeûne» (dont elle avait oublié la date, mais pas nous!) qu'elle a appris de Simenon, comme Teresa, sa décision de ne plus écrire, de «prendre sa retraite»... Le surlendemain du 18 donc... C.Q.F.D.

\*

\* \*

**A**RRIVÉS AU TERME de ce long survol, avez-vous noté combien de fois nous avons pris notre homme en flagrant délit d'erreurs de dates, en flagrant délire d'antidatation toujours?! Et je ne vous ai pas tout dit! J'ai là en main une effarante chronologie datant des années quarante, intitulée «Comment Simenon rédige lui-même son pedigree», en fait une sorte de *curriculum vitæ*... faux! archi-faux! Tout ou presque y est antidaté de trois ou de deux ans... ce qui donne, par exemple : le tour de France en canot en 1925 (au lieu de 1928!); l'*Ostrogoth*, le voyage en Hollande, *Pietr le Letton* en 1926 (au lieu de 1929–1930!); le lancement des «Maigret», Deauville, Ouistreham en 1929 (au lieu de 1931!); l'installation à la Richardière en 1930 (au lieu de 1932!), etc., sans parler du tour d'Europe placé avant le voyage en Afrique...

\*

\* \*

**C'**EST PEUT-ÊTRE LE MOMENT de se demander pourquoi diable Simenon a pratiqué toute sa vie une telle antidatation aussi constante. J'ai bien une explication, qui vaut ce qu'elle vaut, pas grand'chose je le crains, et qui ferait sans doute sourire plus d'un psychanalyste. Tant pis, harsardeuse et fantaisiste, magique peut-être, je vous la livre : *toutes ces antidatations répétées, maniaques, psychotiques, obsessionnelles, procéderaient de la marque subconsciente de «l'antidatation originelle», je veux dire du mensonge maternel initial, ce mensonge par superstition qui serait alors le déclencheur de tous les «mensonges» futurs du romancier, de toutes les*



*dérives chronologiques du mémorialiste : les fameuses quarante minutes d'avance sur l'heure réelle de sa naissance!*

Souvenez-vous, ou alors relisez *Je me souviens* :

« Enfin, la lampe ...

Il est exactement minuit dix [...]

— C'est un garçon, dit-elle [...]

Je venais de naître, le vendredi 13 février 1903, à minuit dix.

Et c'est ma mère qui a questionné du fond de sa torpeur :

— Quelle heure est-il?

On lui a dit l'heure.

— Mon Dieu! Il est né un vendredi 13! Il ne faudra le dire à personne.

Elle le fait promettre à la sage-femme.

— Il ne faut pas qu'il soit né un vendredi 13 ...

C'est pourquoi quand, le lendemain matin, mon père accompagné de son frère Arthur, est allé me déclarer à l'Hôtel de Ville, il a fait inscrire, en prenant un air innocent :

— Né le jeudi 12 février.»<sup>10</sup>

Dans *Pedigree*, texte semblable, quasi mot pour mot. Seule la réplique finale est plus longue : « — Roger Mamelin, né à Liège, 18 [non, c'était le 26!] rue Léopold, le jeudi 12 février 1903 »

Et c'est l'État Civil de la Ville de Liège qui garde la trace écrite du mensonge à la minute près. En effet, sur l'acte de naissance n° 414 de 1903, on peut lire : « Naissance de Georges Joseph, Christian SIMENON, à Liège le douze de ce mois, à onze heures et demie du soir. Sur la déclaration faite par le père, qui a signé, le treizième jour du mois de février, l'an mil neuf cent trois, à deux heures de relevée. » ... C'est-à-dire deux heures de l'après-midi ... En situant, dans *Je me souviens* comme dans *Pedigree*, la déclaration du père à l'Hôtel de Ville le matin du 13 au lieu de l'après-midi, notre antidateur a encore frappé<sup>11</sup>!

<sup>10</sup> Dans une lettre du 18 mars 1975 au Comité des Fêtes du quartier de la rue Léopold, Simenon déclare être né en fait le vendredi 13 février 1903, « peu après minuit dans la nuit du 12 au 13 ». De fait, inaugurée le 17 mai 1975 à l'initiative de l'Association des commerçants de la rue Léopold, la plaque commémorative apposée sur la façade du n° 26 (anc. 24) porte la date du 13 :

ICI EST NÉ  
LE 13 FÉVRIER 1903  
LE CÉLÈBRE ÉCRIVAIN  
GEORGES SIMENON  
CRÉATEUR DU  
COMMISSAIRE MAIGRET

<sup>11</sup> Quant à l'oncle témoin de la déclaration de naissance, contrairement à ce qui est dit dans *Je me souviens* et *Pedigree*, ce n'était pas Arthur, 20 ans, le jeune frère de Désiré, mais le mari

Il est temps de conclure, je crois, car le temps passe... et on passerait toute une journée, que dis-je, toute une vie à décortiquer celle(s) de Simenon : nous sommes plusieurs ici à le penser... et à le vivre!

---

de sa sœur aînée Françoise, « Charles Coomans, âgé de trente-deux ans, sacristain » (de l'église Saint-Denis).

Alain VIALA

## Rue Racine\*

**S**UR LES ÉTALS de « Souvenirs de Paris », on trouve en abondance des plaques émaillées, couleur bleu de France, portant en lettres blanches des noms de rues. Ce sont souvent des noms d'écrivains : Avenue Montaigne, Quai Voltaire, Boulevard Beaumarchais, Place Edmond Rostand, Rue Racine... toute une promenade littéraire. Avec les noms, ces panonceaux arborent deux précisions, ce que furent ces hommes illustres, et quand : « écrivain », « philosophe et homme de lettres », « dramaturge », puis, entre parenthèses, les dates de naissance et de décès. Ce détail familier nous rappelle que le récit de vie, par nécessité ou par complaisance, se glisse partout et tout le temps. Partout. Pas seulement dans les formes littéraires, mais dans les usages les plus ordinaires : confidences privées, ragots mondains, tractations pré-nuptiales, enquêtes policières, procédures judiciaires, manuels d'histoire... jusque sur les pierres tombales : en France, chaque cimetière est une bibliothèque lapidaire de biographies ; minimales sur les humbles croix de bois, bavardes sur les stèles ouvragées, elles rappellent que l'écriture et la biographie sont nées ensemble dans l'épigraphe. Le répertoire des rues de Paris y fait sa sélection : la nécropole informe la métropole, quand sont choisis les noms célèbres à qui l'on consacra des rues, et puis des livres. En France, souvent ce sont des écrivains.

Et pour peu que l'on y songe, nous avons tous une pratique fréquente des biographies d'écrivains. Professeurs et étudiants en littérature déjà spécialisés, mais aussi élèves du second degré, ou simplement curieux un peu cultivés : nos dictionnaires, nos manuels en regorgent. Cette pratique est si banale qu'un paradoxe s'est établi : nous vivons dans un monde de biographies, mais ce genre est très peu étudié. Il en vaut pourtant la peine, riche qu'il est d'histoires et de questions. On lui porte davantage d'attention

---

\* Pour des raisons de santé, A. Viala n'a pu prononcer cette communication lors de notre 3<sup>e</sup> colloque : il nous en a néanmoins transmis le texte qu'on trouvera ici.

depuis quelques années et de nouveaux dialogues s'engagent à son sujet, comme celui qui est en cours dans la revue *Esprit*<sup>1</sup>. C'est pour en avoir vécu l'expérience<sup>2</sup> que je serai peut-être utile ici et aujourd'hui en apportant matière au débat sur ses enjeux, idéologiques autant que scientifiques, ses buts, ses méthodes et ses formes d'écriture.

Dans le plus banal *curriculum vitæ* comme dans le récit de vie de l'homme le plus illustre, les enjeux d'information se résument à deux : une chronologie, des qualifications. Hugo, Victor, 1802–1885, écrivain. Mais chacun de ces paradigmes pourra bien se détailler à l'infini, leur rapport restera problématique : leur rapport de compréhension, celui qui ferait passer de la consécution à la conséquence, de l'alignement de faits et de dates à une interprétation sûre de ces faits. En d'autres termes, le discours analytique se délite dans la linéarité du récit. C'est que, dans l'entreprise biographique, le jeu est truqué dès le départ : la biographie est toujours *pré-jugée*.

Cette évidence mérite qu'on la regarde d'un peu plus près : ceux à qui on consacre un récit de vie sont déjà désignés comme intéressants, signifiants ; en général, on dit « grands ». Depuis les origines du genre, le *De Viris illustribus*, les *Vies parallèles* de Plutarque, les *Vies des Douze Césars* de Suétone, en passant par les *Vies des Saints* qui fleurirent au Moyen-Âge, jusqu'aux *Hommes Illustres* de Perrault et à certaines biographies d'aujourd'hui, faire du biographique, c'est faire de l'épidictique. Même quand parfois on écrit la vie d'un personnage humble, d'un homme ou d'une femme du peuple, c'est que l'on tient son cas pour révélateur, « illustrant » à défaut d'être illustre, donc méritant d'être traité comme les « grands ». Le geste biographique en lui-même implique un passage de l'enregistrement — comme font les inscriptions des nécropoles — à une distinction — comme les noms de rues des métropoles : il postule et atteste la « grandeur » du personnage. Il peut bien arriver qu'un biographe la discute : mais en pratique, il n'en discute que le bien-fondé (cet empereur fut-il un empereur « bon » ou « mauvais » ?) ; en revanche, l'existence même de la grandeur, la distinction du biographé, est inscrite dans la logique fondatrice du récit de vie *post mortem*.

Et cette grandeur énoncée est toujours idéologiquement rapportée à un critère moral. La biographie d'écrivain a hérité du récit exemplaire à

<sup>1</sup> *Esprit*, n° 8/9, Août-sept., 1992, pp. 29–59.

<sup>2</sup> A. VIALA, *Racine. La Stratégie du caméléon*, Paris, Seghers, coll. « Biographies », 1980, voir aussi l'article *Biographie* de l'*Encyclopædia Universalis* (édition 1993).

la Plutarque : quand elle a pris corps, elle en a reproduit les fonctions et les buts. En France, ses linéaments apparurent à la Renaissance — il y en eut d'antérieurs, notamment en Italie<sup>3</sup>, mais je me borne ici au cas français — quand les écrivains exaltaient la littérature nationale pour l'égaliser à celle des Anciens et des Espagnols et Italiens. On commença à répertorier les auteurs qui l'avaient illustrée : ses premiers historiens, comme Du Verdier et La Croix du Maine, en passant en revue des groupes et courants littéraires, citent des œuvres et des auteurs et les « situent » biographiquement. Ce discours d'accompagnement implique donc d'emblée une visée apologétique. Il devient courant au siècle suivant : en particulier, quand on publiait les œuvres d'un cher disparu, on y joignait un récit qui servait à glorifier l'homme autant qu'à expliciter l'œuvre. Ainsi, pour se borner aux exemples célèbres, la *Vie de Pascal* par sa sœur Gilberte, plus tard celle de Racine par son fils. Cet accompagnement, que j'appellerai *épibiographie* (parce qu'il s'écrit comme « par dessus » l'œuvre, comme sur un monument funéraire) autant qu'une contextualisation minimale des textes présentés, assume l'éloge, et surtout justifie l'un par l'autre. Ainsi Louis Racine dit que son père avait le cœur très tendre — juste un peu vif parfois parce que si sensible... — et donc (*bis*) qu'il a fait des tragédies tendres — qui peuvent troubler, pour cette raison, mais... — donc (*bis*) qu'il était un homme bon puisque si sensible, etc.

Ce mouvement fut bientôt suivi, puis doublé par un autre. Dès le milieu du XVII<sup>e</sup> siècle, Guillaume Colletet entreprit une série de *Vies des Poètes français* (1649). Il amorçait un processus, qui trouva son accomplissement dans les *Hommes illustres* de Perrault (1696). Y sont présentés de grands personnages politiques (rois, ministres), des hommes de religion, des grands chefs militaires, enfin des artistes, savants, écrivains. Cet ouvrage marque une étape importante, parce qu'il place les écrivains à égalité avec les types de personnages qui, jusque-là, seuls bénéficiaient de la consécration par la biographie. Mais en même temps, il indique par son titre complet les deux enjeux qui sont les siens. *Éloge des hommes illustres qui ont paru durant ce siècle* : « éloge » marque la continuation de la logique épideictique, et « siècle » signifie ici « grande époque », en l'occurrence le « siècle de Louis XIV » présenté comme un temps exceptionnel, comparable, sinon supérieur, au « siècle de Périclès » pour la Grèce, et au « siècle d'Auguste » pour Rome ; les écrivains qui y prennent place, Corneille, Racine ou Pascal, y sont « grands »

---

<sup>3</sup> En particulier les *Vies des peintres* de VASARI (1550).

parce qu'ils pratiquent une littérature elle-même « grande », dans la mesure où elle illustre la puissance et la gloire du régime.

Dans l'intervalle entre Colletet et Perrault, de tels usages avaient été institués par l'Académie Française. Sa mise en place avait en effet suscité un rituel où, lors de la mort d'un académicien puis de l'élection de son successeur, le directeur prononçait un discours vantant les mérites du disparu, puis un discours de réception du nouvel élu, lequel répondait par un nouvel éloge de l'« immortel » défunt. Ces discours croisés fonctionnaient comme justifications de l'élection et de l'institution, et l'éloge des élus comme moyen d'éloge des Grands protecteurs de l'assemblée. Perrault n'a donc fait que reprendre et systématiser.

Dans cette seconde catégorie de biographies, le récit est matériellement disjoint du texte des œuvres, concrètement autonomisé. Il n'a donc plus fonction de contextualisation, mais bien d'élaboration d'un portrait qui vaut par lui-même. Il devient *ontobiographie*, puisqu'il vise à définir l'être de l'écrivain (comme, ailleurs, du grand homme). Reste que dans ce cas comme dans l'autre, les critères définissant la grandeur des biographés sont avant tout politiques et moraux, donc extérieurs à l'œuvre.

Ces pratiques ont persisté ensuite. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, les *Confessions* de Rousseau et l'essor de l'autobiographie y ajoutent la sollicitation de contrôler au moyen du biographique la véridicité de l'autobiographique. Alors le jugement éthique sur l'homme et sur l'œuvre se confondent tout à fait.

Et au XIX<sup>e</sup> siècle, avec l'autonomisation croissante du champ et des valeurs littéraires, la littérature française prend une place sans cesse grandissante dans l'enseignement, et l'institution scolaire et universitaire entre à son tour dans le jeu. S'impose alors le modèle où chaque écrivain important fait l'objet d'une thèse organisée selon le schéma « X, sa vie, son œuvre ». Et une collection de large diffusion portera jusqu'au deuxième tiers du XX<sup>e</sup> siècle le nom de « l'homme et l'œuvre ». En apparence, il ne s'agit de rien d'autre que d'éclairer l'œuvre par la vie. D'ailleurs l'idée romantique du « génie » qui s'exprime dans l'œuvre nourrit de telles ontobiographies. En pratique, l'étude des grands écrivains obéit là, encore et toujours, à des considérations politiques et morales : les auteurs mis en vedette sont traités selon le souci de justifier l'ordre moral bourgeois et l'idéologie politique nationaliste, dans les conflits qui opposent alors la France à l'Allemagne. Simplement, le genre biographique se dote à cette époque des moyens scientifiques positivistes de la recherche, pour continuer à tenir le discours épideictique. Rien de plus facile d'ailleurs, puisqu'en substituant une succession de mots à une réalité tissée de faits simultanés, la biographie joue comme un prisme, et le

biographe peut, en variant les formes de celui-ci, sélectionner ce qui arrange ses visées.

Mais cette tentation ontologique conduit à une double aporie. D'une part, restituer la vérité d'un être est une illusion, d'autre part, elle ne fournit guère de moyens convaincants pour expliquer les œuvres. Sauf à continuer de supposer, dans une psychologie sommaire, que l'œuvre est l'« expression » plus ou moins directe de la vie. Ce dont toute une tradition du genre s'accommodait fort bien. Ainsi faisait A. Maurois, qui y trouva ses grands succès, avec *Ariel ou la vie de Shelley*, *Dom Juan ou la vie de Byron*, *Olympio ou la vie de V. Hugo*. Contemporaine d'*Ariel*, la vie de Racine par Mauriac (1928) est d'une coloration un peu différente, mais à peine : Mauriac traite Racine comme un frère qui lui a montré le chemin dans le doute puis la reconquête de la foi, et voit les tragédies comme autant de jalons sur ce chemin-là<sup>4</sup>.

Mais au même moment, l'essor des sciences humaines, l'étude du social, celle de l'inconscient, montraient qu'un tel lien ne pouvait sérieusement être accepté. On conçoit que Proust, et quelques autres après lui, aient combattu l'idée d'une continuité sans faille entre la vie et l'œuvre. Et que, après un temps de triomphe du biographisme, positiviste pour l'université, passionnel pour la critique, les faiblesses du procédé aient été vertement dénoncées. Notamment par Barthes, dans un article célèbre de 1960, *Histoire ou littérature?* Il y « demande un peu d'ordre », comme il dit<sup>5</sup> : c'est-à-dire qu'il ne refuse pas le biographique, mais le renvoie du côté de l'histoire, où il peut servir à l'étude des mentalités, tandis que le domaine proprement littéraire, lui, s'occuperait des textes sans escompter que le récit de vie les éclaire.

Il tranchait ainsi l'incohérence induite par le pré-jugement, et qui avait mené le biographisme en fait à d'étranges pratiques. Les plus positivistes eux-mêmes, tout en le regardant comme source d'informations circonstanciées, ne croyaient pas pouvoir y trouver l'explication de la qualité intrinsèque des textes. R. Picard, qui fut l'adversaire de Barthes, qui fit le travail d'érudition le plus complet possible sur la biographie de Racine, lorsqu'il commente

<sup>4</sup> Cf. A. COMPAGNON, *La III<sup>e</sup> République des Lettres*, Seuil, 1983, et les travaux de M. Jey (je renvoie au n<sup>o</sup> 15 à paraître de *Littératures Classiques* qui en donnera un aperçu).

<sup>5</sup> R. BARTHES, « Histoire ou littérature? », in *Sur Racine*, Paris, Seuil, 1963 (1<sup>e</sup> publ. *Annales*, 1960)

l'œuvre de ce dernier proclame que sa grandeur esthétique est indépendante des conditions de sa production<sup>6</sup>.

La polémique barthésienne contribua donc à jeter en pleine lumière le piège constitutif du genre : préjugement et incapacité explicative, double impuissance devant la gloire. Dans sa quête de l'être d'un « grand homme », le biographe risque bien de ne rencontrer que la Statue du Commandeur.

Mais il y a d'autres réponses que l'illusion ontologique. On sait quelle influence a eue Barthes, on sait aussi que les travaux biographiques ont continué depuis, dans leur version érudite ou dans la vulgarisation, et qu'il y a un public amateur de cela (la biographie représente actuellement 2 % de la production éditoriale en France). Son aporie heuristique n'a donc pas empêché cette entreprise de prospérer. C'est aussi que depuis quelques années une forme nouvelle de biographie prend corps, sur des positions qui ne sont ni celles de Maurois, Mauriac, Picard, ni celles de Barthes.

C'est que l'aporie majeure s'est creusée jusqu'au moment où sa perception plus aiguë a permis que les interrogations se déplacent, et qu'on repense les objets mêmes de la biographie littéraire. Du moins, étant moi-même engagé dans ce mouvement, c'est le point de vue que je tiendrai ici.

Repardons du commencement : si l'on écrit la vie d'un écrivain, c'est parce qu'il fut écrivain. Truisme? Pas si sûr; reformulons : si l'on écrit la vie d'un écrivain, ce n'est pas l'homme qu'il fut qui peut intéresser, mais l'écrivain qu'il devint. N'en déplaise à Rousseau, que l'homme ait été bon ou mauvais, peu importe; seule importe la question de savoir quel écrivain il a été. Et même pas au fond s'il est « bon » ou « mauvais » écrivain, mais *quelle sorte* d'écrivain, *comment* il devint et fut écrivain : donc ne pas poser au départ une valeur à laquelle on souscrirait, mais constater qu'un personnage a une notoriété comme auteur, et entreprendre d'en examiner les formes et significations. Première proposition : disjoignons l'écrivain et l'homme. Sinon, on se trompe d'objectif.

On m'accordera, je crois, ce premier point. Ainsi peut s'entreprendre ce que j'appelle une *éthobiographie*, qui envisage non l'être, mais la manière d'être; ici, la *manière d'être écrivain*.

Il faut alors se demander ce que c'est qu'un écrivain? Quelqu'un qui fait des œuvres littéraires? Sans doute; mais encore?... Il existe au moins

<sup>6</sup> D'un côté sa thèse sur *La Carrière de Racine*, Paris, Gallimard, 1958, rééd. 1961, et son *Corpus racinianum*, CNRS, 1971, de l'autre, l'édition des œuvres de Racine en Pléiade (1950-1951).



trois sortes de réponses. L'une, la plus banale et ancienne, la vision naïve de Mauriac ou de Rousseau, dit que l'écrivain « s'exprime » dans la littérature, et elle engendre l'aporie susdite. Une autre, celle de Blanchot par exemple, dit en substance que la littérature s'exprime dans l'écrivain, parle en lui et par lui<sup>7</sup> : l'œuvre existe en dehors de lui, le transcende, et il s'efforce de lui livrer passage, de faire que par lui l'œuvre advienne. Cette conception-là est d'une haute tenue, d'une forte exigence, mais ne convient qu'à une partie de la population littéraire<sup>8</sup> (pour l'essentiel, celle de la lignée amorcée par Rimbaud et Mallarmé), et non — Blanchot le dit lui-même — aux écrivains plus anciens, aux classiques notamment<sup>9</sup>.

Or une théorie ne vaut, épistémologiquement, que si elle prend en charge tout son objet; en littérature, qu'à la condition qu'elle tienne bon tout à la fois pour Céline et Comynnes, Japrisot et Marot, La Boétie et Valéry, Bossuet et Mallarmé... Qu'elle permette de rendre compte de leurs différences à partir de questions communes. En un mot, qu'elle ne préjuge pas d'une définition du littéraire, mais regarde les conflits entre ces définitions, et ce qu'ils signifient. Qu'elle n'exclue *a priori* ni la poésie de quête mystique, ni les textes engagés dans l'histoire (« dans le monde des buts », dit Blanchot, qui les rebute), ni la Bibliothèque bleue ni Louise Labé, ni le roman policier ni M<sup>me</sup> de Sévigné. Encore suis-je resté bien français! Mais je dirai aussi : ni Borgès ni Neruda! Tant d'autres...

C'est pourquoi je préférerais une troisième réponse, moins noble mais plus instrumentale : un écrivain est un acteur d'un processus complexe, historiquement variable, qu'on appelle aujourd'hui littérature, qui a porté d'autres noms, et qui constitue une réalité polyvalente. Au moins double, on le sait : parce qu'elle appartient à l'espace des biens symboliques, donc à un espace de médiations; parce que s'y jouent à la fois quelque chose de très intime et quelque chose de très public : l'artiste, l'écrivain, imagine, ressent, verse dans sa création des zones très secrètes de sa subjectivité, mais il n'est regardé comme écrivain que par l'acte qui rend sa création publique,

<sup>7</sup> Ce sont les thèses bien connues de *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, et du *Livre à venir*, id., 1959.

<sup>8</sup> *L'Espace littéraire*, p. 19 de l'éd. coll. « Idées » de 1968.

<sup>9</sup> Ainsi, Y. DELIÈGE voit dans sa métaphore du *Royaume d'exil* (1991) une rupture entre l'écrivain et son mécène au XVI<sup>e</sup> siècle, alors que les XVI<sup>e</sup>, XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles furent les temps où les écrivains reçurent le plus de subsides mécéniques; en cela, il tente d'appliquer les théories de Blanchot à des domaines qui leur sont étrangers, ce qui suscite le contresens. Mais j'ai lu ailleurs de lui qu'il souhaitait que l'université soit un lieu de commentaires divers sur les textes, et en cela, je me trouve en accord avec lui.

quand il entre dans ce processus éminemment social qui le qualifie comme écrivain. Entrer ou pas dans cet échange, et les manières d'y entrer, cela aussi engage la subjectivité, l'intuition, l'inconscient, mais autrement. Proust avait raison : le moi qui imagine un texte n'est pas identique au moi que l'on voit dans la vie familiale et mondaine. Barthes avait raison ; la psychologie usuelle ne peut rendre compte du processus de création. Mais Proust avait tort, Barthes avait tort, sur un point : le « moi littéraire » n'est pas ce secret de la création. Chacun rêve, imagine, se représente, fantasma, mais tout le monde ne devient pas écrivain : devenir écrivain, c'est non seulement imaginer, mais savoir mettre cela par écrit, et de plus, rendre publics ces écrits. Dès lors, le « moi littéraire » au plein sens du terme, c'est celui qui distingue un écrivain de quelqu'un qui n'est pas écrivain, et donc c'est bien un moi social, celui de l'acteur social de cette forme singulière d'échange.

De la biographie littéraire, voilà le terrain.

Et le seul terrain tenable. Sans illusion ontologique, sans présumer de l'inconscient recélé par l'acte secret de création. Chercher l'homme pour éclairer l'œuvre fait qu'on rate l'œuvre parce qu'on s'obsède du désir de saisir le secret de création. En revanche, parce que l'œuvre littéraire n'est reconnaissable comme telle que par son caractère public, c'est le dialogue entre une réalité sociale, les écrits, et son personnage, l'écrivain, qu'on peut et doit examiner, et « biographier ».

Ce n'est plus « l'homme et l'œuvre », mais : l'écrivain et ses écrits. Ou, pour le dire autrement : *l'art et la manière* ; partir de l'art, de l'œuvre pour analyser les questions qu'elle fait surgir sur la manière dont l'écrivain l'a produite, interroger ainsi ce personnage dont on peut faire l'histoire : la démarche biographique se fait alors inductive.

J'en donnerai deux exemples, tirés de ma biographie de Racine.

- 1) Racine a été polygraphe : poésie, tragédie, comédie, lettres polémiques, histoire, opéra... On oublie souvent cette donnée fondamentale de son œuvre, fasciné que l'on est par ses seules tragédies. Et même les spécialistes érudits l'on mal analysée : R. Picard disait que Racine s'était converti de la poésie de Cour au théâtre, or l'étude de l'œuvre montre qu'il a travaillé dès le début dans les deux genres à la fois<sup>10</sup>. Polygraphe

<sup>10</sup> Sur ce point, Picard voulait que Racine ait pris un risque en passant du genre assez estimé de la poésie de Cour à celui, plus suspect, du théâtre. Erreur manifeste, qui montre que même le travail biographique le plus érudit vaut qu'on y revienne ; et que, soit dit en passant, faire une biographie nouvelle sur un écrivain déjà biographié sans reprendre les informations de première main est un exercice dépourvu de sens : ce point précis de la trajectoire de Racine, comme quelques autres, ne m'a été accessible qu'en reprenant l'étude des documents d'époque.

donc, il se spécialise dans le théâtre de façon progressive et momentanée seulement. Et ce n'est pas qu'il aurait échoué dans les uns et réussi dans un autre comme cela se voit parfois. Donc les raisons sont ailleurs. Que signifie cette polygraphie? Chercher quand et comment il s'est spécialisé, quel statut il avait et quel statut il y a gagné, cela peut bien donner matière à répondre à la question plus utilement qu'en disant qu'il « a choisi », ou qu'il avait « un don spécifique » du théâtre...

- 2) On a de longue date relevé la fréquence du thème du regard dans ses pièces. Cherchera-t-on une biographique raison intime? On sera bien déçu, ou lancé dans les hypothèses les plus abracadabrantes. Faut-il alors se contenter de dire qu'il y a là une inspiration qui « est comme ça »... Mais voir que Racine utilise un topos de la poésie galante, qu'il a eu des liens multiples avec le mouvement esthétique de la galanterie<sup>11</sup>, que cet auditoire trouvait du plaisir à l'évocation des yeux, de préférence brillants de larmes, comme lieux où la passion point, voilà qui incite à regarder le dialogue noué entre l'écrivain et son public.

Ainsi la biographie nouvelle, pour être pertinente, tente de reconstruire la « figure » que fut un écrivain, et cette figure est une donnée sociale.

Car loin d'être uniforme, cette figure entre dans une gamme, et cette gamme elle-même varie selon les époques (je renverrai là au n° 22 de la revue *Textuel* et à la section IV de *l'Atlas des Littératures*), composant un espace de possibles et d'interdits, d'images valorisées ou dévalorisantes (être femme et romancière est mal coté en plein milieu du XX<sup>e</sup> siècle, être poète mondain et aristocratique mal venu sous la Révolution et l'Empire, etc.). Dans un tel espace, chaque choix esthétique correspond à une *manière d'être écrivain*. S'intercalent ainsi entre la réalité vécue et l'œuvre deux *médiations* : l'une qui réside dans la gamme des figures possibles, l'autre dans la figure effectivement prise par un auteur qui réside dans cette figure même. Pour Racine au siècle de Louis XIV, comme se définir en opposant chronique, par exemple un janséniste obstiné, c'était se couper à la fois des subsides indispensables à la survie et de la possibilité de rester sur le territoire français, donc du contact direct avec les publics littéraires, à une époque où ce contact était très nécessaire pour avoir quelque audience, il fallait choisir entre l'attitude du janséniste militant et celle de l'homme de lettres bien intégré. Il a choisi la seconde : voilà ce qu'il faut relater, observer, analyser. Et qui retentit jusque dans le détail de la facture singulière des

<sup>11</sup> Idem que ci-dessus. Sur la « galanterie », A. VIALA et alii., *L'Esthétique galante*, Éd. SC, 1988.

textes : son œuvre abonde en tours et « *topoi* galants », or l'esthétique galante était une esthétique de l'intégration.

\*

\*      \*

**D**E CETTE BIOGRAPHIE de la figure d'écrivain, je résumerai donc la démarche en trois propositions.

- 1) Elle est inductive, ne déduit pas les significations de l'œuvre à partir de la vie, mais pour comprendre l'œuvre, l'*opus operatum*, elle en interroge l'énonciation, et la dialectique entre l'énoncé et l'énonciateur, le *modus operandi*.
- 2) Elle est une *biographie sociale*, analysant les figures et les configurations ou, en termes plus techniques, les *trajectoires* (l'ensemble des positions, très diverses ou très peu variées, qu'occupe un écrivain au fil de son œuvre) et le *champ* littéraire (l'espace des positions possibles ou interdites, valorisées ou dévaluées). On voit que sur ce point, je me situe dans la même perspective que celle de P. Bourdieu<sup>12</sup>. Je ne suis pas sûr que nous envisagions exactement de même le suivant.
- 3) Dans toute œuvre d'art, la part d'inconscient collectif, de substrat culturel commun, est médiatisée par les *habitus*, ces modèles sociaux incorporés dans les réflexes, dans les comportements qui semblent « naturels ». La biographie littéraire tentera donc de reconstruire les *habitus* qui sont à l'œuvre dans l'œuvre.

Mais là surgissent quelques difficultés. Si l'on envisage ces *habitus* de façon mécaniste, en les rattachant à l'origine sociale, on obtient un déterminisme générateur de contresens. Exemple : les tragédies de Racine sont bâties sur des questions (le prince, l'État, l'héroïsme, la royauté héréditaire, le double corps du roi, le machiavélisme) qui préoccupaient les classes dirigeantes et les aristocrates bien plus que la bourgeoisie petite ou moyenne d'où il est issu. Comment donc se situait-il à cet égard ?

Devenu historiographe du roi, écrivain de la Cour, il était critiqué parce qu'il était « bourgeois »<sup>13</sup>. Est-ce donc chez lui un *habitus* bourgeois qui s'exprime ? Non : son œuvre marque une prise de position, l'adhésion

<sup>12</sup> Voir not. P. BOURDIEU, *Les Règles de l'art*, Paris, Seuil, 1992.

<sup>13</sup> Par Bussy-Rabutin et M<sup>me</sup> de Sévigné, authentiques aristocrates jaloux des promotions qu'il obtenait.

aux valeurs aristocratiques. Mais il n'avait pas l'habitus aristocratique, ni le guerrier (pour un historiographe des guerres louisquatorziennes, cela constituait au moins une gêne) ... Aussi il n'a accédé qu'à des catégories intermédiaires de telles attitudes : ainsi l'esthétique et le style « galants », caractéristiques des néo-promus de l'époque. Mais Racine n'est pas que galant, et l'habitus galant ne peut expliquer son œuvre. L'analyse alors peut se poursuivre comme ceci en résumé : à défaut d'appartenir par origine et formation au milieu aristocratique, Racine en adopte les attitudes qui lui sont accessibles, et, pour compenser son décalage initial, il les cultive avec zèle, plus galant que les galants. De ce fait, ses écrits révèlent les traits majeurs de telles attitudes, les manifestent plus visiblement que ne le faisaient les membres premiers de ces milieux, rendant plus sensibles leur logique et leurs contradictions. Et de plus, il n'a pas seulement eu à s'intégrer à ce milieu-là, mais aussi, avant, au groupuscule janséniste : là aussi il en a adopté les attitudes avec zèle ; et son œuvre est marquée de ces zèles contrastés et combinés.

Ainsi il me semble nécessaire de passer de l'analyse en termes de positions et d'habitus (ce que Bourdieu semble préférer) à celle des *postures* (les manières d'occuper une position) et de l'*éthos* (une disposition d'ensemble du comportement, une manière générale, qui englobe et compose les divers habitus qu'un individu peut recevoir). Ainsi l'éthos racinien peut se décrire en résumé comme celui d'une adhésion extrêmement zélée à ce qu'il faut conquérir, quels que soient les espaces concernés : ce que j'ai désigné par l'image de l'« éthos caméléonesque » ...

Posture et éthos ne sont pas entièrement calculés : il y entre du flair, de l'intuition, de l'inconscient. Et l'œuvre, où se joue l'adhésion, est donc composite, conjuguant des traits de la galanterie la plus sophistiquée, de l'héroïsme convenu, de la désespérance janséniste. Elle n'est pas reflet ou expression de tel ou tel habitus, encore moins de telle ou telle « classe » sociale, mais bien le lieu où se rencontrent et se négocient des éléments avec lesquels le personnage d'écrivain se doit de composer. Pas d'analogie, fût-elle de structure, entre l'œuvre et la vie. Non : l'écrit est le lieu où l'écrivain se vit, où le cas échéant sa stratégie littéraire et sa stratégie sociale ne font qu'un, et la biographie littéraire est une lecture de l'œuvre.

C'est pourquoi les éthobiographies sont nécessaires à la sociologie littéraire : les études sérielles donnent accès aux traits de mentalité et aux structures du champ, médiations fondamentales, mais les œuvres sont aussi médiations des singularités individuelles. C'est pourquoi après avoir

écrit *Naissance de l'écrivain*<sup>14</sup>, j'ai voulu suivre la vie d'un écrivain, cette médiation de médiations : ce fut Racine, ma promenade littéraire, ma « Rue Racine »...

Une biographie d'écrivain, si elle n'est pas gigotage d'encensoir par thuriféraire patenté, est faite sinon pour ouvrir à la lecture de l'œuvre, et aux réflexions que celle-ci peut susciter. Elle est une lecture de l'œuvre. Oh certes une lecture qui ne se prétend pas exhaustive : Racine donne des vers au rythme dense, et de cela je peux exposer les conditions de production mais non le mécanisme secret de sa sensibilité qui lui fait imaginer telle ou telle cadence. Mais qui prétendrait, s'agissant de la vie, de l'art, de la littérature, donner un système explicatif complet, clos, définitif? ... Expliquons ce qui peut l'être, en disant nos limites, mais en s'y portant à fond et en étant plus satisfait, en bonne heuristique, de déceler beaucoup de questions complexes plutôt que quelques pseudo-réponses simples, simplistes...

La biographie littéraire d'interrogation<sup>15</sup> est donc possible. Reste que, comme toute biographie est dans son principe récit et non discours analytique — certes elle porte en elle le discours du récit, mais ne peut sans se perdre renier sa fonction narrative — surgit alors la question du troisième enjeu, celui qui se situe dans l'ordre de l'écriture, de ce que maintenant on pourrait ici appeler la *posture* du biographe.

La biographie est un genre littéraire : là encore repartons de cette évidence. Ouvrage érudit, récit anecdotique, biographie romancée : son évolution l'a fait passer du récit exemplaire, calqué sur le modèle de Plutarque, à une gamme diversifiée de formes, où nul choix n'est neutre là non plus, et où il se trouve écartelé entre l'exigence savante (l'heuristique) et les contraintes de la narration (l'art du récit). Je défendrai pour ma part la thèse que, comme ce genre est littéraire, il n'a de sens qu'en s'assumant pleinement comme tel.

Les choix formels que l'on y fait sont parfois dictés par des problèmes techniques. Lorsqu'on dispose d'une masse énorme d'informations, *a fortiori* quand l'écrivain concerné a écrit son autobiographie, il est peu concevable de faire l'impasse sur l'examen de ces documents et ces intertextes, et

<sup>14</sup> A. VIALA, *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, Éd. de Minuit, 1985.

<sup>15</sup> On trouvera une bonne mise au point de cela sous la plume de Ch. JOUHAUD dans le numéro déjà cité d'*Esprit*. Voir aussi sa biographie de *Richelieu* (Gallimard, 1991) qui justement choisit un biais d'observation en fonction d'un éthos (la main de Richelieu).

donc de composer un écrit bref. De plus, certains écrivains ont fait l'objet de plusieurs biographies considérables, et chaque nouveau biographe est bien obligé de se situer par rapport à ses devanciers, ce qui pousse souvent au discours érudit copieux. À l'inverse, il est des cas où la documentation est lacunaire, où sa minceur interdit presque l'entreprise biographique, où il faut construire des hypothèses. Ces questions, similaires à celles que pose tout travail historique, ont été bien inventoriées par D. Madelénat<sup>16</sup>.

D'autres, en revanche, me semblent plus spécifiques. Et d'abord celle du commencement. Si commencer par le commencement paraît affaire de simple bon sens, où est le commencement dans une vie d'écrivain? À la naissance? Dans l'histoire de ses parents ou même des grands-parents (qui n'a lu une vie de Molière où l'on parle de ce grand-père qui l'emmenait voir l'acteur Tabarin jouer sur des tréteaux à la foire)? La logique m'incite à considérer que, puisque biographie d'écrivain il y a, le commencement correspond au moment où l'individu concerné devient écrivain, où est rendue publique sa première production littéraire. Ce qui ne manque pas de poser encore des problèmes : première publication d'un article, ou d'un livre? Auprès d'un cercle d'amis ou par l'édition? Etc.

S'agissant de Racine, j'ai opté pour le moment où il soumet son premier poème à la lecture critique de ses amis; il reçut là, de fait, une qualification de poète, au moins aux yeux de ses proches, et cette image commença alors à influencer sur son sort. Bref, il devint écrivain le jour où il écrivit pour la première fois «Je vous envoie mon sonnet»... Cela aussi, c'est «partir de l'œuvre pour interroger la biographie».

Mais cette question du commencement révèle un problème plus vaste. Chaque type de rôle social implique des «points de passage obligés» : par exemple pour un écrivain la première publication, la première rencontre avec un autre écrivain, les changements de genre, les consécration obtenues ou ratées, le premier échec s'il y a lieu... Il en est dont on s'aperçoit à l'usage qu'ils sont des «*topoi*», des lieux communs constitutifs des modèles du genre : ainsi notamment la visite du jeune auteur à un grand homme qui sera son conseiller, l'incident qui révèle une vocation, le rapport aux prix littéraires, aux académies. Ce sont autant de *biographèmes*, dont la mise en évidence peut permettre des mises en séries et comparaisons qui fondent une effective sociologie. Or chaque époque offre des biographèmes propres :

---

<sup>16</sup> D. MADELÉNAT, *La Biographie*, Paris, P.U.F., 1984. Les deux autres ouvrages qui ont examiné le genre avant lui sont A. MAUROIS, *Aspect de la biographie* (Paris, Grasset, 1930) et P. MURRAY KENDALL, *The Art of Biography* (Londres, G. Allen, 1965).

par exemple, autrefois la rencontre d'un mécène; de nos jours la première émission de télé. Enfin il y a les biographèmes communs, présents dans toute biographie (éducation, amours, mariage s'il y a lieu, enfants, métier, etc.). L'ordre de la biographie peut alors se construire en organisant ces biographèmes communs selon les traits propres de la trajectoire littéraire que l'on retrace, elle-même insérée dans les biographèmes littéraires de l'époque.

Encore faut-il, quand ces biographèmes sont des lieux communs, ne pas les trompeter comme des événements extraordinaires. Car, et c'est bien là le plus retors de l'affaire, le récit de vie est toujours formellement proche du roman. Commencer par le moment où un individu devient écrivain, c'est commencer *in medias res*; «comme un roman». D'ailleurs le roman fait depuis longtemps sa pâture des biographies d'écrivains : le Charoselles du *Roman Bourgeois*, le Lucien et le D'Arthez des *Illusions perdues* de Balzac, *Le Petit Chose* de Daudet, *Paludes*, et tant d'autres. Par un effet en retour, il y a grande tentation d'écrire la biographie littéraire en la romançant. Parfois la chose est avouée : Boulgakov écrit ainsi un remarquable *Roman de M. de Molière*; il y a peu d'années, A. Astruc a donné un *Roman de Descartes*, et A. Vircondelet un *Roman de Blaise et Jacqueline Pascal*. Mais la biographie littéraire calquée sur le roman ne lui emprunte pas seulement des façons de traiter le récit : elle emprunte aussi des logiques explicatives. Ces romanesques reprennent à l'envi l'image du héros génial, solitaire et incompris. On croirait à chaque fois lire une nouvelle version de *Chatterton*!... Tout cela n'irait pas trop mal si elles se désignaient comme romans; mais en se réclamant de la biographie, elles ramènent allègrement celle-ci à l'usage thuriféraire; combattu dans le champ heuristique, il s'est retrouvé là une place bien chaude... Et là le jeu idéologique reprend de plus belle : sempiternelle contradiction, enjeu cent fois remis sur le tapis, écartèlement des formes de biographie.

Il est vrai que ces biographies qui colmatent les lacunes d'information et d'analyse au moyen des lieux communs qui peuplent leur imagination et qui prétendent ainsi atteindre à une vérité plus vraie, ont beau jeu : car il y a une affinité profonde entre les deux genres. L'un et l'autre sollicitent une part d'imagination pour reconstituer une personnalité et un milieu. Surtout, le biographe, comme le romancier, s'engage dans un rapport existentiel avec son personnage : il vit avec lui, ou plutôt ils vivent l'un par l'autre, le biographe faisant son livre grâce à l'écrivain passé, et ce dernier reprenant présence grâce au biographe. Ça crée des liens, comme on dit... Liens tellement plus forts que le biographe est en situation d'aliénation, plus encore que le romancier : il croit saisir un être vrai et ne produit qu'un être



de papier, il croit tenir la maîtrise du récit, mais les savoirs et ignorances décident plus que lui.

Dans une telle relation, la subjectivité est inéluctable.

Alors c'est le style qui fait l'ultime et décisif choix. Un style neutre, qui se voudrait celui de l'objectivité? Impossible! Force est bien de se débrouiller avec cette situation d'aliénation. Inéluctablement, le biographique doit s'assumer à la fois comme le plus scientifique possible, et comme pleinement littéraire.

Et quand il s'agit de style, plus que jamais nul choix n'est innocent ni entièrement rationnel, la fantaisie n'est jamais pure ni l'intuition sans tréfonds. Alors il faut qu'au moins le style dise ce qu'il prend en charge, car les enjeux entraînent loin. Écrire une biographie d'écrivain c'est, on l'a dit, ouvrir la lecture ou relecture de l'œuvre; sinon à quoi bon. Ce n'est pas redonner vie à un homme, c'est essayer de comprendre une figure pour comprendre mieux ses écrits; sinon, aporie. Mais c'est aussi, au-delà de cette figure, une interrogation sur la littérature, sur la condition qui lui est faite dans les communautés humaines, et à ceux qui en écrivent et à ceux qui en lisent. Le genre biographique est toujours à la fois propédeutique des œuvres et étude de cas.

Ainsi dans «le cas Racine» se révélaient le cheminement singulier d'une œuvre, le statut de la littérature en son temps, comment Racine et la littérature ont été mythifiés depuis, et nos propres mythes de la création littéraire. Ils sont drôles, ces mythes, souvent : confondre inspiration céleste et travail, ou intuition, par exemple. Souvent aussi ils sont néfastes à la compréhension et à l'écrivain : par exemple croire que Louis XIV soutenait toujours les artistes, alors qu'ils ont eu à résoudre des contradictions ardues. Souvent encore ils sont historiquement faux : par exemple celui de la «bourgeoisie montante»; à force de monter, à cette époque-là, elle finissait par rejoindre... la noblesse. Et puis ils sont dangereux, quelquefois. Par exemple le mythe du génie : si c'est un don arbitraire de la nature ou du ciel, qui fait de certains des individus supérieurs, c'est toute égalité qui est bafouée; et s'il est un effet de déséquilibre, une «maladie» en quelque sorte, il n'y aurait donc pas de belle création accessible aux gens en «bonne» santé (ou ce qu'on appelle comme ça)?... J'en doute. Mais qui y croit encore?

Face à ce Racine trop connu et déguisé, face à tant de mythes surchargés, il fallait donc, en tout cas j'ai cherché, un style qui interroge, qui crée une distance d'observation : ni trop d'adhésion, ni trop d'étrangeté. Écrire un livre aussi informé que possible, dans un style aussi libre que possible. Tantôt analytique et tantôt narquois, un style qui refuse de tomber à genoux devant

la stèle funéraire, d'empuantir la nécropole de mauvais encens, mais qui s'acharne bien à comprendre tout le compréhensible : c'est, il me semble, obéir aux lois fondamentales de la biographie littéraire critique. C'est se ranger du côté de Descartes, lui qui avait imaginé, pour aiguillonner le doute critique, le « malin génie » ; et du côté de la littérature : car la littérature c'est aussi fait pour oser penser, oser douter, oser interroger, ça vit d'autant mieux que c'est un espace de critiques et de questions. Et tout le reste, discours de célébration, rituel, c'est croyance, religion ou grimace, ce que l'on voudra, en tout cas tout ce reste n'est plus littérature.

Alain BUISINE

## Être biographe après Barthes

Pour Gérard Farasse, mon lecteur attentif

*La question que ces temps veules posent est bien :  
qu'est-ce qui résiste au marché, aux médias, à la  
peur, au cynisme, à la bêtise, à l'indignité?*

Serge DANÉY

SERIONS-NOUS donc tous d'infâmes renégats, des intellectuels apostats, je veux dire tous ceux d'entre nous qui suivirent passionnément l'enseignement de Roland Barthes au début des années 70 et défendirent « Le texte, le texte seul », et qui se sont maintenant engagés, plus ou moins directement, dans le geste biographique ? Quand, jeunes étudiants, nous nous plaisions à imaginer, avec l'auteur de *Sade Fourier Loyola*, « un retour amical de l'auteur », certes nous n'avions pas en vue « celui qui a été identifié par nos institutions (histoire et enseignement de la littérature, de la philosophie, discours de l'Église) » ni même « le héros d'une biographie ». Au contraire c'était un sujet léger, « dispersé, un peu comme les cendres que l'on jette au vent après la mort »<sup>1</sup>, un sujet qui « n'a pas d'unité », « un simple pluriel de "charmes", le lieu de quelques détails ténus, source cependant de vives lueurs romanesques, un chant discontinu d'amabilités »<sup>2</sup>.

Quand je vois maintenant se presser aux devantures des librairies un flot ininterrompu de biographies « classiques », en ce sens qu'elles nous racontent on ne peut plus diachroniquement, depuis sa naissance jusqu'à sa mort, la vie d'une personne civile et morale qui se trouve être un écrivain et qu'elles sous-entendent qu'un tel récit vaut déjà par lui-même comme explication de l'œuvre, quand en outre je constate avec une infinie tristesse que dans les revues dites littéraires les recensions des biographes tendent de

---

<sup>1</sup> *Sade Fourier Loyola*, Paris, Seuil, 1973, p. 14.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 13.

plus en plus à remplacer les comptes rendus des essais critiques, des analyses proprement textuelles, force est de me demander si je n'ai pas trahi. Est-il en effet nécessaire d'en rajouter encore, d'amplifier le mouvement, d'aggraver et jusqu'à un certain point de cautionner, de légitimer cet irrésistible déferlement du biographique en y adjoignant nos propres productions? N'est-ce pas à vrai dire jouer le rôle de la cinquième colonne, faire « objectivement » le jeu de l'adversaire?

C'est pourquoi lorsque j'ai eu l'occasion de diriger, en août 1990, à Cerisy-la-Salle, une décade exclusivement consacrée aux multiples problèmes posés par les écrits biographiques<sup>3</sup>, j'ai tenu à commencer par une sévère mise en garde en soulignant qu'il « convient d'éviter de transformer ce retour du biographique en un instrument de revanche contre les acquis de notre modernité. Si la renaissance de l'auteur devait favoriser, comme ils sont sans nul doute fort nombreux à l'espérer, un strict retour à la « normalité », c'est-à-dire à la situation antérieure après une période désastreusement troublée qu'il faudrait se hâter d'oublier »<sup>4</sup>, je m'empresserais d'entrer en résistance contre toute forme de biographie. Il faut être clair, d'autant plus clair que la très grande majorité des biographies qui paraissent actuellement ne manquent pas d'être inquiétantes à cet égard. « Il ne s'agit quand même pas de revenir à Sainte-Beuve après plus d'une vingtaine d'années de nouveau roman et de psychanalyse, de mise en question du sujet et de ses illusions identitaires. De toute cette ère du soupçon le sujet n'est pas sorti intact et identique à lui-même. Tant et si bien que le biographique, dans ses actualisations littéraires, ne pourra qu'être totalement différent de ce qu'il fut par le passé »<sup>5</sup>. Ou tout au moins il devrait l'être car en vérité il ne l'est guère dans la plupart des cas. On se croirait revenu aux plus beaux temps du causalisme biographique, de cette sommaire explication de l'homme par l'œuvre que dénonçait Marcel Proust dans son *Contre Sainte-Beuve*. Comme si la biographie ne pouvait s'empêcher de retomber sans ses pires travers. Sans doute parce qu'elle constitue un genre « littéraire » extrêmement fragile : menacée par son propre succès commercial, vite complaisante et démagogique envers le marché, particulièrement exposée aux pressions de la mass-médiatisation en ces temps difficiles où ne comptent plus que l'audimat et le médiamat, elle ne demande qu'à se laisser aller aux pires facilités.

<sup>3</sup> *Le Biographique*, in *Revue des Sciences Humaines*, n° 224, 1991.

<sup>4</sup> « Biofictions », in *Le Biographique*, p. 9.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 9-10.

Dans ces conditions se consacrer au biographique implique de s'imposer des exigences particulièrement contraignantes. Que serait donc une biographie après Barthes ? Non pas bien sûr une biographie post-barthésienne au sens strict, mais une biographie qui ne réduirait pas à un retour mécanique et régressif à l'ancien état des choses, qui n'aurait pas tout oublié des enseignements de notre modernité. Tel était du moins mon projet, mon ambition dans le *Proust samedi 27 novembre 1909* que j'ai publié en 1991 chez Jean-Claude Lattès. Et aujourd'hui je voudrais m'expliquer sur quelques-unes de ces exigences, de ces contraintes, mener un petit exercice (quelque peu risqué parce qu'impudique) de réflexion « métabiographique » sur ma propre pratique. C'est donc en somme toute une série de principes, de préceptes que je déclinerai, que j'exposerai devant vous. Qui ne sont sans doute que mes propres principes de biographe, qui ne se veulent certes pas des préceptes universels applicables à tout biographe, mais qui néanmoins peuvent valoir comme petite déontologie portative pour qui l'écriture demeure une morale. À vous de mesurer si mon livre a respecté ces exigences.

## 1.- La biographique et/ou les biographies

**P**UISQUE j'ai aujourd'hui débuté en évoquant des temps qui ne sont pas si éloignés mais qui néanmoins sont bien révolus, vous m'autoriserez à me servir une fois encore, presque nostalgiquement, de ce fameux *et/ou*, cette liaison de deux conjonctions de coordination agrémentée d'une barre (qui se voulait plus ou moins de castration), pour autant qu'elle fut justement à cette époque-là un véritable signe de ralliement pour les tenants de la nouvelle critique. Le biographique et/ou les biographies ? Avez-vous remarqué que j'avais bien pris soin de ne pas intituler ma décade au château de Cerisy « la biographie » ou « les biographies », mais *Le biographique*. Pour autant que la biographie, au sens courant du terme, n'est certes pas l'unique mode de mise en œuvre du biographique ni peut-être même le meilleur. « Le biographique sans la biographie » : tel serait justement selon Françoise Gaillard l'enjeu majeur de l'entreprise barthésienne dans son *Roland Barthes par Roland Barthes*, de la même façon que pour lui il faut « garder le romanesque et évacuer le roman »<sup>6</sup>. Si Barthes veut déjouer les lois, les codes, les règles du

<sup>6</sup> Fr. GAILLARD, « Roland Barthes : le biographique sans la biographie », in *Le biographique*, p. 87.

genre biographique, c'est parce qu'il refuse toute homogénéisation et toute unification du sujet se constituant en un « soi » consistant, tout engluement, tout empoisement dans la subjectivité. Ce qui implique pour Barthes d'une part un refus de la biographie en tant que récit suivi, lié, diachronique dont les phases successives ne peuvent que dessiner un destin existentiel et d'autre part une écriture du fragment qui autorise « une saisie spatiale du sujet », « un étalement du sujet dans l'espace »<sup>7</sup>.

Mais dès lors que mon *Proust* continue à privilégier une certaine continuité narrative (même s'il opère un étalement spatial du temps, réduit à vingt-quatre heures, qui perturbe sérieusement, on y reviendra, cet habituel développement diachronique caractérisant la biographie dans la tradition occidentale), est-il concevable qu'il n'annule pas le biographique en tant que tel ? En fait la force vive du biographique, même telle qu'elle travaille le texte barthésien, ne se confond pas totalement avec une structure, une stratégie textuelles, qu'elles soient de l'ordre du récit ou du fragment. Autrement dit le biographique est un élément instable dont la biographie traditionnelle vise souvent le contrôle, la régulation, la canalisation, la normalisation, peut-être même l'annulation<sup>8</sup>. Mais quelle est donc cette énergie, cette intensité du biographique ? C'est incontestablement le corps, la pulsion du corps, le corps comme pulsion. Le *bios* du biographique, c'est alors non pas la suite des événements qui ont scandé le vécu, mais, dans un sens plus étymologique, l'organique, le physiologique, le corporel, l'humoral. Peut-être d'ailleurs faudrait-il dans ce cas plutôt parler de « corpographie » que de biographie. Nul hasard à cet égard si souvent je préfère le terme de *corpus* à celui d'œuvre, pour autant que de mon point de vue l'œuvre n'est lisible que pour autant que l'écrivain y prend corps. Dans la mesure où mes essais critiques sont déjà autant de traités des corps, corps parlant, corps écrivant, corps lisant<sup>9</sup>, pour moi le geste biographique ne représente nullement une quelconque altérité par rapport à l'analyse textuelle elle-même. Qu'il s'agisse de lire *À la Recherche du temps perdu* ou de scénographier (plus que raconter) l'existence de Marcel Proust, dans l'un et l'autre cas il convient de mettre en œuvre la force agissante de l'asthme.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>8</sup> On pourrait relire dans cette perspective l'admirable texte de J.-Fr. LYOTARD, « Petite économie libidinale d'un dispositif narratif : la Régie Renault raconte le meurtre de P. Overney », in *Des Dispositifs pulsionnels*, Paris, Union Générale d'Éditions, « 10/18 », 1973.

<sup>9</sup> Comme me l'a fait amicalement remarquer Philippe Bonnefis.

## 2.- Un livre ou une collection ?

« **L**ONGTEMPS j'ai rêvé d'une biographie absolument complète d'une unique journée d'écrivain ». Ainsi commence la postface de mon *Proust*. Au delà d'une fort modeste reprise des premières lignes d'*À la Recherche du temps perdu*, c'est une authentique confidence. Ce projet m'a de fait longtemps trotté dans la tête avant que je ne rencontre enfin un éditeur décidé à l'abriter dans sa maison. Quelques discussions avec Olivier Barrot le convainquirent rapidement du bien fondé d'une telle entreprise. Le contrat fut signé dans les meilleurs délais, mais en vérité je ne saurai jamais déterminer si j'en fus l'heureux bénéficiaire ou la dupe. Car si d'un côté mon manuscrit fut effectivement accepté et très correctement publié chez Jean-Claude Lattès, d'un autre côté ce qui était au départ une idée individuelle, singulière, encore neuve et originale, se transforma du même coup en une collection intitulée « Une journée particulière » dont Olivier Barrot devint le directeur. Ce que j'avais d'abord cru imaginer comme un hapax dans l'immense corpus des biographies « standard », comme une exception, comme un événement, se sérialisait immédiatement. Mon livre était désormais intégré dans une série qui pouvait rappeler, par exemple, la célèbre collection historique, publiée chez Gallimard, « Trente journées qui ont fait la France » dont chaque volume était centré sur une journée précise, datée évidemment, mais qui dans l'esprit du directeur pouvait même prétendre relayer la prestigieuse collection des « Écrivains de toujours » aux éditions du Seuil. Une des premières conséquences qui en résulta fut que mon livre que j'avais titré *Proust 27 novembre 1909* (sans virgule, en un seul syntagme, pour créer la plus intime union, fusion possible du nom propre et de la date, pour dater le patronyme) se vit rejeter en faux-titre sur la quatrième de couverture alors que la couverture en tant que telle portait simplement *Proust*, un titre terriblement simplifié, banalisé. La spécificité se trouvait ainsi déplacée du volume au titre de la collection emprunté au film d'Ettore Scola, « Une journée particulière ». Alors que j'avais rêvé d'un livre singulier, il n'était plus que l'un des termes d'une entreprise qui l'englobait et le dépassait.

Je suis prêt à reconnaître que l'édition (et en particulier celle des ouvrages portant d'une façon ou d'une autre sur la littérature) traverse actuellement une phase critique et qu'il est sans doute légitime qu'un éditeur lance une collection plutôt qu'un livre isolé afin de construire une continuité éditoriale qui, espère-t-il, fidélisera le lecteur. Je ne conteste pas non plus que le cadre d'une journée est d'une suffisante souplesse pour

accueillir des dispositifs critiques fort différents les uns des autres<sup>10</sup>. Je continue cependant à regretter que la singularité d'un geste critique soit immédiatement sinon complètement gommée et niée par sa répétition, tout au moins largement entamée. Or si le biographique peut se révéler à l'heure actuelle opérant dans le champ littéraire, c'est à la condition de revendiquer dans sa mise en œuvre la même liberté, la même diversité, la même inventivité que la fiction. Pourquoi faut-il que ce qu'on pourrait appeler le biographique spatial, un écrivain et son écriture confrontés à des lieux qu'il a réellement habités, devienne aussi une collection, la « Collection Maison d'écrivain » chez Christian Pirot<sup>11</sup>, où la commande éditoriale l'emporte de toute évidence sur l'idée individuelle. Dites untel, et si vous me faisiez une journée d'untel? Dites untel, et si vous me faisiez la maison d'untel? En vérité chaque biographie doit s'inventer ses propres procédures. Je n'écrirai jamais une autre « journée particulière ».

### 3.- En dernière instance le texte

**D**E MON POINT DE VUE, écrire une biographie d'écrivain n'a de sens qu'à condition de favoriser un retour au texte, un retour du texte. Certains de mes lecteurs<sup>12</sup> n'ont pas manqué de remarquer que dans sa structure même mon livre se conforme exactement au paradoxe qui fonde *À la Recherche du temps perdu*, à savoir que cette histoire de la vocation d'un écrivain prend fin quand son héros se met enfin à écrire. Début de l'écriture et achèvement du cycle romanesque coïncident. C'est le même parcours que suit, toute proportions gardées, ma « microbiographie », qui « se termine au moment où Proust se met à écrire, c'est-à-dire au moment où commence pour lui, ce qu'il appelle ... la vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent pleinement vécue [...] la littérature »<sup>13</sup>. C'est bien pourquoi j'attends le tout début du tout dernier chapitre et la page 207, alors que mon livre est quasiment sur le point de s'achever, pour

<sup>10</sup> Comme en témoignent déjà chacun à leur manière le *Valéry Jeudi 10 juin 1927* de R. JORIF (1991) et l'*André Gide Vendredi 16 octobre 1908* de P. et R. WALD LASOWSKI (1992).

<sup>11</sup> Parmi les titres publiés *Alain-Fournier, ses demeures* par J. LACARRIÈRE, *Balzac, Saché ou le nid de coucou* par M.-Th. HUMBERT, *Ronsard, la Poissonnière, Saint-Cosme* par J. JOUBERT, *Marcel Proust, Marcel et Léonie* par D. DE MARGERIE.

<sup>12</sup> N. GLASER, « Une journée de Marcel Proust », in *Critique*, n° 539, avril 1992, pp. 292-297.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 296.



écrire que « d'une certaine façon la vraie journée de Marcel Proust ne fait que commencer ». De fait « l'objet du livre [...], comme celui de la *Recherche*, c'est *Le Temps perdu* »<sup>14</sup>, et imitant en cela le narrateur de la *Recherche*, je conduis mon héros jusqu'au seuil de l'écriture. En l'occurrence il ne s'agit pas tout simplement de plus ou moins pasticher l'œuvre proustienne elle-même, mais plus fondamentalement de faire entrer la biographie dans un moule textuellement proustien. Si j'ai adopté un découpage de mon livre en sept parties, si j'ai décidé de choisir un bouclage en spirale qui me fait revenir à mon point de départ plus un jour — exactement comme dans les dernières pages du *Temps perdu* le narrateur entend encore ce « tintement rebondissant, ferrugineux, intarissable, criard et frais de la petite sonnette qui m'annonçait qu'enfin M. Swann était parti et que maman allait monter », ce tintement que nous avons inauguralement entendu dès les premières pages de *Du Côté de chez Swann* —, c'est exactement dans le même but. Il s'agit en somme de faire entrer la biographie de l'écrivain dans sa propre œuvre, ou plus modestement de la rendre à l'œuvre, à la littérature, de montrer qu'elle en fait partie. Je voudrais souhaiter de la biographie ce que Renaud Camus « souhaite de la littérature : qu'elle littérarise nos rues, la moindre cour, le plus obscur de nos jours, nos fenêtres et nos supermarchés »<sup>15</sup>. Car j'y insiste : la biographie n'est pas faite pour vivifier, revivifier l'œuvre (qui d'ailleurs n'en a nul besoin), la revitaliser en la lestant d'un poids de vécu, mais pour littérariser ses entours biographiques. J'aurai gagné mon pari non pas si on reconnaît Cabourg dans la Balbec proustienne, mais si on voit encore un peu plus Cabourg à travers Balbec, si Balbec n'est plus simplement le nom donné au restaurant du Grand Hôtel, mais le milieu littéraire dans lequel baigne toute la cité balnéaire, en un mot si j'ai conquis de nouveaux territoires, normands et autres, pour la littérature.

« Très loin de nous l'intention de replacer l'œuvre dans la dépendance des puissances, l'artiste, l'époque, le milieu, la région du monde ou son recoin qui l'avait vue naître ou préparée, la vie "réelle" en somme, dont elle venait tout juste de s'affranchir. Nous souhaitions bien moins, si l'on nous pardonne l'expression, *contextualiser le texte* que *textualiser le contexte*. Dans la maison de son auteur ou dans sa biographie, ce n'est pas la vérité du livre que pour ma part j'allais chercher, nul dernier mot qui prétendant préciser son sens eût réduit sa portée, diminué le nombre de ses

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 296.

<sup>15</sup> R. CAMUS, *Fendre l'air*. Journal 1989, Paris, P.O.L., 1991, p. 166.

harmoniques en éliminant celle que le "réel" aurait proclamées illégitimes : cette pensée m'aurait fait horreur. J'avais pour dessein, tout à l'opposé, de conquérir un toit pour un paragraphe, ou bien un ciel, d'ouvrir dans la phrase des fenêtres contresignées par le paysage, de soumettre d'entières provinces à des chapitres. Ce que je désirais n'était rien de moins que d'écrire le monde, à commencer par tout ce que j'en éprouvais moi-même. Ce n'était plus la seule imagination qu'il était question de porter au pouvoir, c'était l'écriture même, débordant de toutes parts de ses livres pour régenter les heures, pour diriger les pas, pour découvrir des rimes à chacun de nos gestes, de nos amours et de nos regards, pour imposer son ordre à l'écume de nos jours. »<sup>16</sup>

Et de toute façon, plus stratégiquement et plus globalement, cette journée de Marcel Proust a été conçue en fonction d'un dosage fort précis et fort concerté de l'événementiel et du textuel, du biographique et du littéraire. En effet plus l'ouvrage progresse, plus la trivialité matérielle du quotidien se fait discrète, plus l'« objective » présentation du réel est relayée par la vision littéraire qu'en a Marcel Proust. Quand on en arrive au dernier chapitre qui est celui de l'atelier de l'écriture, les précisions matérielles disparaissent presque complètement, si ce n'est celles qui concernent directement le geste de l'écrivain. Et quand je conclus par cette phrase relativement désinvolte : « Et si désormais vous voulez connaître la suite, allez donc relire toute *la Recherche du temps perdu* », je veux simplement signifier que maintenant le biographique a été suffisamment littérisé pour devoir s'effacer devant l'œuvre. La vie, parce qu'elle appartient désormais à l'espace littéraire, a rejoint (toutes proportions gardées bien sûr) l'espace romanesque proustien.

---

<sup>16</sup> R. CAMUS, *Esthétique de la solitude*, Paris, P.O.L., pp. 273-274.

#### 4.- Du principe de rétroactivité

AUTANT l'affirmer le plus clairement, le plus nettement possible : il est hors de question d'aller en sens unique de la vie à l'écriture, d'expliquer directement l'œuvre par l'homme comme le firent et continuent à le faire des générations de biographes naïfs ou rétrogrades. Car aucune donnée biographique, qu'elle soit corporelle ou événementielle, n'existe chez l'écrivain en dehors de la reconstruction, de l'amplification, de l'interprétation qu'en propose l'œuvre elle-même : la vie fait partie du corpus des œuvres complètes, puisque constamment en attente de sa réécriture. Il n'est pas arrivé ceci d'où découlerait l'écriture, mais l'écriture, en une démarche infiniment plus rusée et plus paradoxale, fait que tel événement aura eu lieu, que telle donnée aura été prise en compte rétrospectivement de façon déterminante. L'œuvre fait agir rétroactivement le biographique. *Le texte comme effet d'une cause produit lui-même cette cause en s'écrivant*. C'est le texte qui se choisit et se découvre progressivement à lui-même sa cause, qui l'élabore, qui lui confère son efficacité et ne cesse de renforcer cette efficacité. On pourrait dire que pour une bonne part le texte travaille à l'invention de sa cause biographique. Il est donc quand même arrivé quelque chose, il s'est effectivement passé quelque chose s'il est vrai que l'œuvre fait exister ce quelque chose rétrospectivement constatable, mais qui justement n'est encore rien aussi longtemps que l'œuvre ne l'a pas savamment ouvrage, déployé, développé.

C'est pourquoi il existe nécessairement une telle disproportion entre l'« embrayeur » biographique et l'œuvre. Ne vais-je pas ainsi, dans mes différents textes consacrés à Proust, jusqu'à originer l'ensemble d'*À la Recherche du temps perdu* dans la lettre à la mère qui vaut comme structure matricielle de l'écriture proustienne ? Or la lettre que tout le corpus proustien, éminemment « anémophilique », lie à la question du souffle en une originale *pneumatologie* conjoignant l'épistolaire et l'éolien, nous ramène encore plus originellement à la respiration, à l'asthme comme refus de respirer en dehors de la mère, à proprement parler. De l'impalpabilité du souffle à l'inspiration romanesque, de l'étouffement asthmatique à la *Recherche du temps perdu* « comme gigantesque post-scriptum à la correspondance à la mère », de la suffocation du style lui-même...

Quelle stupéfiante différence de nature et de proportion entre la « cause » et ses effets ! Mais justement rien que je revendique plus qu'une telle disproportion entre l'extrême complexité du dispositif textuel et la très confondante simplicité, parfois même la déroutante banalité de son « embrayeur » biographique. Au point que l'on serait tenté de se demander

s'il n'est pas de règle en littérature que les souris accouchent de montagnes, si une telle disproportion n'est pas intrinsèquement constitutive du geste littéraire en tant que tel. « À remonter le cours de tous les Pactoles (de l'imaginaire et du reste) on est tôt ou tard confronté à la simplicité médusante de la source. D'où la nécessité, chez les anciens, des nymphées qui en sont les ornements baroques. Car pour la source elle-même, ce n'est rien qu'une fente dans le rocher. Ne jamais confondre la structure nymphéatique de la source avec la source elle-même. Ladite scène primitive ressemble par trop souvent à l'une de ces fontaines ornementales. De certaines psychanalyses se montrent par trop habiles à la construction des nymphées. Mais leur habileté n'a d'égale que celle de la littérature elle-même, dont les techniques vestibulaires résistent à l'épreuve du temps et des exégèses. Il en est des constructions de ce qu'on appelle par convention l'imaginaire, comme des décors en trompe-l'œil tout en seuils et en façades. Soulevez la pierre du seuil, vous ne trouverez pas autre chose que le trois fois rien de l'infime différence »<sup>17</sup>. C'est précisément ce caractère infinitésimal de la source qui garantit l'extrême singularité de l'œuvre littéraire. Plus vous remontez vers le commencement, plus vous vous approchez de l'infime, du deux fois rien... Tels ces préhistoriens qui, à l'aide de très fins pinceaux, dégagent très lentement, avec d'infinies précautions, une minuscule cendre noircie ou une dérisoire esquille d'os, preuve qu'il y eut là, il y a quelques milliers d'années, tout un campement de nos ancêtres, toute une vie sociale de la communauté réunie autour du foyer, nous ne pouvons éviter que plus notre ressourcement du texte frôle son origine, plus ce que nous retrouvons est infime et dérisoire. Comment dans ces conditions pourrait-on pratiquer un mode biographique autre que de l'agrandissement et du détail? Une microbiographie.

---

<sup>17</sup> Ph. BONNEFIS et A. BUISINE, « Formes du contrat (L'écrivain et ses obligations) », Séminaire du Collège International de Philosophie, Lille III, 1984-1985.

## 5.- Avantages de l'agrandissement

« TOUTE BIOGRAPHIE ressemble à une tête Jivaro : la miniaturisation fait grimacer », ai-je pu écrire. En effet toute biographie, et aussi développée soit-elle, travaille par raccourcissement, condensation, contraction, réduction du vécu en quelques centaines de pages. Nécessairement elle résume, elle abrège le vécu ; fatalement elle caricature sa densité existentielle. Une ou deux années d'enfance vont se réduire à un bref paragraphe. Une histoire d'amour qui préoccupa l'écrivain pendant des années peut se trouver expédiée en quelques pages. De graves problèmes financiers qui l'obsédaient périodiquement se voient rejetés en note. Et ainsi de suite...

Oui, une biographie dès lors qu'elle est obligée de comprimer toute une vie en un unique volume ou même en deux ou trois volumes, est par définition elliptique, néantisante. Vous commencez la lecture d'une biographie standard en tout début d'après-midi, et quant arrive pour vous l'heure du goûter, l'écrivain lui a déjà achevé toute sa jeunesse, et peut-être même largement entamé sa vie d'adulte. Quand vous songerez à souper, il aura déjà écrit l'essentiel de son œuvre, et ce sera le début de la vieillesse. Pour peu que vous repreniez votre lecture pendant la soirée, votre cher écrivain risque bien de mourir vers dix ou onze heures du soir. Ce serait un vrai miracle s'il passait la nuit et tenait jusqu'au lendemain... À cet égard on comprend bien la fascination pour la longueur, l'énormité, l'intumescence en tant que telles qui saisissent Jean-Paul Sartre lorsqu'il écrit les trois énormes volumes de *L'idiot de la famille* (fatalement inachevé, constitutivement inachevable), ce monstre qui sans être une biographie n'en est pas moins massivement biographique de bout en bout. Seul un ouvrage colossal aurait quelques chances de transcrire, de répercuter la densité existentielle d'une vie d'écriture, celle de Gustave Flaubert en particulier.

C'est pourquoi dans mon *Proust* j'ai voulu travailler par décompression, par expansion, par épanouissement. Par dilatation et épanchement d'un noyau essentiel. Par diffusion et propagation de l'onde de choc. Par rayonnement et irradiation du foyer. M'en tenir à une seule journée me dispense de tout dire de la vie de Proust, et du même coup me permet de parler beaucoup, énormément même de ce que j'ai décidé de privilégier. Ici la présence maternelle est première, essentielle, décisive. Et justement de ne pas être obligé de raconter exhaustivement l'existence de Proust m'autorise à accorder à la mère (qui est le véritable enjeu des interminables transactions du déménagement ainsi que de la statuaire de certaines cathédrales) un vaste espace littéraire et affectif qu'aucune biographie « standard » ne pourrait lui ménager.

Autre avantage, et ce n'est pas l'un des moindres, d'une telle section temporelle, volontairement restreinte, extrêmement limitée : elle permet, par simple découpe et fragmentation du vécu, de rompre cette continuité causaliste résultant nécessairement de la narration suivie de toute une existence, elle permet d'éviter d'ériger téléologiquement ce vécu de l'écrivain comme destin conforme à une belle courbe harmonieuse et ascensionnelle. La contrainte des vingt-quatre heures, qui me délivre de cette successivité de phases (l'enfant, le mondain, l'amoureux, l'écrivain) dont la simple diachronie suffit à les vectoriser et à construire un destin, favorise un étalement du temps dans l'espace. Cette unité de temps bénéficie avant tout aux lieux. Car symptomatiquement je dispose plus des lieux (la chambre, Cabourg, le théâtre) que je n'énumère des événements.

## 6.- Questions de temporalité

VINGT-QUATRE HEURES de la vie de l'écrivain racontées en 210 pages, qu'on parcourra donc environ en deux ou trois heures, un peu plus vite ou plus lentement selon le rythme de lecture propre à chacun d'entre nous. Évidemment il y aurait une forme de naïveté à croire qu'on puisse obtenir une parfaite coïncidence entre le temps du vécu mis en scène et le temps de la lecture. Néanmoins il me semble important que le temps de la lecture ne soit pas ridiculement disproportionné, dérisoirement minuscule par rapport à la durée du vécu biographique.

Il me faut en effet du temps, pas mal de temps (d'écriture pour moi et donc de lecture pour l'autre) pour que ce temps ne soit pas immédiatement rempli, massivement saturé par les événements que je ne pourrai me dispenser de raconter (contrairement à ces biographies qui engagent une épuisante course-poursuite — évidemment perdue d'avance — avec tout ce qu'il y a à dire). Il me faut du temps pour inscrire une certaine quotidienneté. Avec ces précisions superflues, par exemple les tarifs de bains de mer à Cabourg. Avec des énumérations futiles, les broderies et les tissus des robes comme dans les magazines de mode. Avec un véritable plaisir de l'insignifiance. Afin d'éviter de monnayer le vécu en une série de généralités. Afin de rendre toute leur intensité à des micro-événements. Car il ne faudrait surtout pas croire que je désire réévaluer la vie matérielle en tant que telle, comme si la vie de Proust était conditionnée, plus grave encore quasiment déterminée par sa vie matérielle. Non, ce livre ne s'inscrit pas dans une tradition plus ou moins réaliste ou naturaliste, quelque peu néo-balzacienne

ou néo-zolienne. Non, il ne vise nullement à rabaisser l'écrivain plongé dans la médiocrité, la trivialité de la quotidienneté. S'il privilégie les détails, les choses les plus infimes, les petits faits, c'est afin de favoriser un changement de perspective<sup>18</sup>. Lorsqu'il arrive — trop rarement — aux historiens de s'interroger sur la notion d'événement, ils négligent souvent, comme le remarquait déjà Paul Valéry, de préciser qu'un événement constitue un rapport analogue à celui qu'entretiennent un personnage et un fond dans un tableau : plus le cadre est limité, plus des détails infinitésimaux feront figures d'événements sensationnels. Ainsi je voudrais, aux lecteurs bien sûr de décider si j'y suis parvenu, que dans le cadre de cette journée la sole et sa dégustation soient un événement prodigieux. En somme plus que de multiplier les effets de réel<sup>19</sup>, il s'agit ici d'opérer un brusque changement d'optique, pour reprendre le langage de la photographie, afin de réaliser de forts grossissements sur ce qui est habituellement négligé.

Il me faut aussi du temps juste pour qu'il y ait du temps qui s'écoule. Même s'il est par ailleurs événementiellement nul, psychologiquement sans effet sur l'auteur, existentiellement sans intérêt si ce n'est justement en tant que durée purement existentielle du vécu. Souvenez-vous de «La journée du 27 septembre (1935)» telle qu'elle figure dans les textes autobiographiques d'André Gide. En principe l'écrivain devait par le récit de cette journée apporter sa contribution à l'ouvrage collectif qui s'appellera *Une Journée du Monde entier*. C'est à l'initiative de Maxime Gorki que ce jour-là des écrivains du monde entier s'étaient mobilisés pour raconter ce qu'ils auraient vécu pendant ces vingt-quatre heures. Mais à peine Gide a-t-il fait part à son compagnon du devoir qu'il a de rendre un compte exact et de relater tout ce qu'il verrait et entendrait durant le cours de la journée que celui-ci s'écrie en s'esquivant aussitôt : « S'il en est ainsi, je te plaque ! ». Et l'écrivain d'ajouter :

« Les événements ont fait de même. Et comme, à la suite d'une assiduité prolongée et pour plus de disponibilité, je m'étais fort imprudemment donné vacance ce jour-là, les vingt-quatre heures s'écoulèrent sans apporter à mon observation rien de marquant. Ainsi, dans la suite des jours, il en est certains qui ne semblent venir que pour faire nombre, et nous rapprocher insensiblement de la mort. Je me retrouve donc en face du 27 septembre comme un peintre à qui, brusquement, au cours d'une promenade, l'on

<sup>18</sup> Comme l'a fait remarquer, au cours d'un débat organisé autour de mon livre à l'Université du Littoral à Dunkerque, Gérard FARASSE auquel les lignes qui suivent doivent beaucoup.

<sup>19</sup> Au sens que donne R. BARTHES à cette notion dans «L'effet de réel», in *Recherches sémiologiques. Le vraisemblable*, *Communications*, n° 11, Seuil, 1968, pp. 84-89.

dirait : "Assieds-toi là et peins", à cet endroit où précisément il n'y aurait rien à peindre. Il en serait réduit à faire un sort aux moindres brins d'herbe et aux cailloux de premier plan. »<sup>20</sup>

De fait cette journée ne contiendra rien de marquant : des réflexions générales et vaguement métaphysiques sans l'ombre d'un rapport avec ce jour-là, la corvée de la correspondance, des corrections d'épreuves, une conversation politique sans grand profit, et enfin, pire que tout, un après-midi au cinéma où par désœuvrement Gide regarde d'abord un film français surtout frappant par sa complaisance dans la veulerie et ensuite des informations d'une parfaite ineptie. C'est au point que la tentation vient à l'écrivain de raconter la journée de la veille qui avait été fort heureusement et utilement peuplée, ou encore la journée du lendemain que, par réaction au désœuvrement de ce jour lamentable, il se promet fort active.

« Mais il me déplait de tricher, et en rentrant chez moi : c'est le néant même d'un jour de loisir que je dois peindre, me redisais-je ; d'un jour perdu. Je n'en ai pourtant plus tant à vivre. Alors je tâchai, avant de boucler le 27, d'obtenir du moins de moi quelques réflexions sublimes... Rien ne vint, que des âneries. Pourtant il n'était pas si tard. Je pus donner une heure encore à la révision de la traduction du roman de Jef Last. Puis je repassai les vers de Ronsard que j'avais commencé d'apprendre par cœur le matin, réprouvant à neuf leur action lénifiante. Puis tournai la page de ce jour, qui, dans mon *Journal*, serait restée blanche n'était l'engagement que j'avais pris de la remplir. »<sup>21</sup>

C'est cette journée « ratée » que nous raconte en quatre pages fort détaillées André Gide, ces vingt-quatre heures où il ne passe strictement rien si ce n'est qu'il (se) passe du temps, un temps d'autant plus présent qu'il est désœuvré, mal employé. Et c'est déjà beaucoup, c'est peut-être même, existentiellement parlant, l'essentiel...

Il est vrai que quant à moi je n'ai pas choisi une journée totalement nulle, insignifiante, non avenue de Marcel Proust, puisqu'elle représente symboliquement sa sortie hors du monde et son enfermement dans l'écriture. Elle les représente d'ailleurs en bonne partie parce que je l'ai constituée comme telle, pour tout avouer parce que je l'ai décidé. J'ai cependant pris soin de ne pas construire une journée archétypale, paradigmatique, à la fois typique et fictive qui condenserait en une seule plusieurs journées de

<sup>20</sup> A. Gide, *Feuillets d'automne*, in *Journal 1939-1949. Souvenirs*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1954, p. 1102.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 1105.



l'existence de Proust, qui constituerait une exemplaire illustration de la vie du grand écrivain. J'ai surtout fait attention que cette journée ne mette pas en scène un événement trop considérable, trop chargé de sens, par exemple la mort de maman. D'ailleurs si elle contient quelque chose qu'on puisse véritablement nommer événement, c'est la représentation au Théâtre des Variétés d'une pièce d'Ernest Feydeau, *Le Circuit*, qu'à ma connaissance on ne joue jamais plus tant elle est d'une insigne médiocrité, valant bien à cet égard le film presque avilissant qu'a vu Gide. Toutes choses égales, cette comédie, longuement mise en scène dans mon livre, a cette même fonction de ne montrer qu'un vain écoulement du temps, de rendre présent le temps lui-même dans sa présence et dans sa fuite, indissociables.

## 7.- L'expansion du détail

**F**INALEMENT tout le beau livre que Roman et Patrick Wald Lasowski consacrent à André Gide, à sa journée du vendredi 16 octobre 1908 a pour fondement, pour pivot un geste apparemment fort anecdotique et secondaire, d'un extrême prosaïsme corporel : André Gide, qui vient d'achever *La Porte étroite*, se coupe la moustache. Et les deux auteurs ne consacrent pas moins de vingt-trois pages à ce qu'on ose à peine appeler un événement. Car à première vue quelle énorme différence de nature et de qualité entre le littéraire et le capillaire, entre la glorieuse clôture d'une œuvre romanesque et le rasage de quelques poils ! La quatrième de couverture en rajoute : « et si le *XX<sup>e</sup>* siècle commençait là ? » Quelle disproportion entre le domestique et l'historique, entre une petite décision de la vie privée dans l'intimité de la salle de bains et le passage d'un siècle à l'autre. Et cependant rien de plus essentiel que ce rasage puisqu'il autorise une renaissance de Gide à ses propres yeux en même temps qu'il effectue ainsi une coupure radicale, on ne saurait mieux dire, avec toutes les barbes et moustaches officielles du Second Empire et de la Troisième République. Une coupure décisive parce qu'à la fois morale, politique, philosophique, esthétique.

Ce sont justement de tels agrandissements qu'autorise, que favorise la focalisation de la biographie sur vingt-quatre heures d'une vie. De même dans mon *Proust* je fais de l'invariable liturgie du petit déjeuner proustien, du mélange du café et du lait, une cérémonie sacrée et fondatrice parce qu'ambivalente, à la fois de purification du sujet grâce à la bonté maternelle du lait et de profanation de l'innocence de la mère par la caféine. En raison

même de son expansion cinq pages durant, ce café au lait n'équivaut pas à un biographème pour reprendre le nom que donne Barthes à certains détails biographiques : cette façon provençale dont Sade dénommait « milli » (mademoiselle) Rousset, ou milli Henriette, ou milli Lépinai, son manchon blanc lorsqu'il aborda Rose Keller ou encore le goût de Fourier pour les mirlitons, ces petits pâtés aux aromates ? En fait le biographème barthésien « reste léger, ce n'est pas le chas par lequel il faut faire passer la personne »<sup>22</sup>. Il n'en demeure pas moins que « de par sa formation lexicale, le biographème se doit d'être une unité de sens qui entre dans une structure signifiante. C'est donc, en dépit de ses apparences de légèreté, un trait pertinent, aussi se récupère-t-il toujours en sens — en sens, mais pas en blason ni en emblème de la personne. Car le biographème est un trait dont la pertinence demeure légère. C'est un trait sans union, sans union avec d'autres traits »<sup>23</sup>. Pour tout dire le biographème barthésien n'est possible qu'à titre de délicieux supplément d'une analyse textuelle : à la fin du *Sade Fourier Loyola* la « Vie de Sade » ne fait que dix pages et celle de Fourier se réduit à deux pages. Roland Barthes s'arrête avant de basculer du côté du sens, avant cette maudite constitution du sujet. De la sorte il s'arrête aussi avant que le biographique fasse vraiment problème. Solution tenable aussi longtemps qu'une certaine modernité permettait de ne pas reconnaître que la personne avec son histoire, ses histoires, ses inévitables projections dans le texte qui ne saurait être purement autoréférentiel, existe **quand même**. Et cependant mes expansions de détails (à la limite mon livre n'est fait que de quelques détails considérablement dilatés) sont loin de constituer l'exact contraire des biographèmes. Car où Roland Barthes procède par retrait, suspension, discrétion, légèreté pour éviter toute massification psychologique du sujet devenant totalement cohérent, homogène et monolithique, je travaille par excès, surenchère, exaspération du sens qui s'allège finalement par épuisement, qui flamboie et se consume lui-même, je fais en sorte que mon écriture outre et outre passe, déborde jusqu'au débordement lui-même, le prenne de vitesse, le prenne de court. Est-ce que je m'illusionne si je considère que mon café au lait prend une telle ampleur qu'il se situe en un point d'indécidabilité entre la « vérité » biographique et la « fiction » romanesque, en un point où cette opposition même n'est plus pertinente, n'est plus tenable ?

<sup>22</sup> Fr. GAILLARD, « Roland Barthes : le biographique sans la biographie », p. 101.

<sup>23</sup> *Ibid.*, pp. 101-102.

## 8.- Une certaine conception du sujet

ON SAIT qu'en règle générale une biographie va dans le sens de l'établissement et de la célébration d'une plénitude de la personne : à cet effet elle se devra en effet d'être nourrie et consistante, à proportion même qu'elle raconte une existence bien remplie comme on dit, qu'elle met en scène un écrivain d'une exceptionnelle richesse intérieure pour reprendre une autre formule stéréotypée. Dans mon *Proust* au contraire (comme d'ailleurs chez tous les autres écrivains qui ont jusqu'à présent retenu mon attention) tout s'origine dans un retrait qui creuse un manque, qui inscrit comme une viduité dans le sujet : un retrait hors du monde, une absence grandissante au monde liés à la confondante présence de la mère. Ici le « défaut » fondateur (au sens où quelque chose fait défaut) est intimement et inextricablement conjoint à la question de la mère, encore et toujours à perdre, le retrait est aussi la conséquence d'une fusion, d'une osmose devenues douloureusement impossibles. Ne se livre qu'un sujet comme entamé, toujours plus ou moins en état de perte, désapproprié, dessaisi. Tout mon livre ne raconte-t-il pas comment Marcel Proust se retire de tout ce qui l'entoure, de son propre appartement dans sa chambre, de sa chambre dans une part restreinte de celle-ci, du cercle de ses amis, de la société, du réel, **s'absente**, puisqu'aussi bien il n'est pas de sujet de l'écriture sans cette constitutive absence dont le dernier roman de Renaud Camus, *Voyageur en automne*<sup>24</sup>, constitue au même titre que *L'Élégie de Chamalières*<sup>25</sup> l'étonnante parabole. Le créateur, c'est en somme le Grand Absent :

« Que dit *L'Élégie de Chamalières*? Que le lieu de naissance ne lui inspire rien, ne lui est de rien; mais c'est en même temps la patrie, l'extraction, l'origine, et personne n'est plus profondément hanté qu'il ne l'est par ces choses-là, les terres natales, les racines, les sources. Aussi serait-ce plutôt ce divorce, cet écart, cette distance prise, ou constatée seulement, entre soi-même et soi, qui constituerait le thème essentiel de ce petit texte. Mais est-ce que tout livre, toute œuvre d'art, **for that matter**, n'a pas cette configuration pour essence, et justement pour origine? Y a-t-il un roman, sonate, tableau, qui dise autre chose que l'absence à lui-même de l'auteur, à la terre, à son travail, à ses journées et à nous? Peindre, écrire, composer, y a-t-il meilleur moyen, pour qui se livre à ces activités, de se rendre supportable son inadhérence à la vie? Signer c'est toujours avertir : « Je n'y suis pour personne »<sup>26</sup>.

<sup>24</sup> Publié chez P.O.L. à l'automne 1992.

<sup>25</sup> Publié chez Sables en 1989.

<sup>26</sup> *Fendre l'air. Journal* 1989, p. 126.

Si maintes biographies, qui font trop confiance aux vertus de l'exhaustive reconstruction d'une vie, me semblent répétitivement échouer dans leur volonté de nous restituer la figure de l'écrivain, c'est en particulier parce que leur trajectoire diachronique ne peut pas s'empêcher d'être cumulative, d'opérer une progressive addition de tout ce qu'il a fait, de donner l'impression d'un enrichissement alors que « par essence » la posture de l'écrivain est plutôt en creux, soustractive, privative, une posture d'absentification.

### 9.- Des bénéfiques de l'ignorance

**E**ST-IL VRAIMENT BESOIN de vous expliquer qu'en gros le biographe ne sait rien dès lors qu'il travaille dans le cadre de vingt-quatre heures ? J'ai déjà fortement souligné dans ma postface que « l'effet de fort grossissement biographique fatalement provoqué par la décision de se limiter à une seule journée ne peut que mettre en lumière nos ignorances, accentuer les insuffisances de notre savoir et creuser de véritables gouffres de mystère. S'il demeure toujours possible de demeurer relativement allusif sur telle ou telle époque d'une vie quand la totalité de l'existence, de la naissance à la mort, est racontée en un seul livre, par contre ces ellipses deviennent impossibles, parce que beaucoup trop visibles, quand on s'en tient à la continuité d'une unique journée ». En vérité je ne sais rien ou presque rien de ce que Proust éprouva véritablement ce samedi 27 novembre 1909. À chaque instant je dois trancher dans le noir, sans jamais avoir en mains les informations vérifiées et sûres qui me permettraient de décider. Mais surtout ne me plaignez pas pour autant. Car cet espace de non savoir, c'est mon espace de fiction, mes pages réservées. Au lieu de le vivre comme une imperfection, une déficience, une faute, il faut l'assumer et en tirer tout le parti possible. Peut-être devient-il dès lors possible de tirer dans un sens positif la formule de Roland Barthes qui a fait florès dans les réflexions théoriques consacrées à la biographie : « Toute biographie est un roman qui n'ose pas dire son nom »<sup>27</sup>, à condition bien sûr de ne pas cacher, refouler cette « romanisation » comme si elle était la part honteuse, inavouable de l'entreprise. Daniel Madelénat, quand il explore les tentations romanesques de la biographie, analyse bien la stratégie d'un tel retournement : « [...] si les techniques positivistes aboutissent à des chimères, à une falsification, à une nécrose logique, pourquoi le désir

<sup>27</sup> R. BARTHES, *Tel Quel*, n° 47, 1971, p. 89.

biographique hésiterait-il à s'affranchir de règles et de procédures sans valeur ? Si le bilan totalisateur d'une existence donne forcément dans le roman, pourquoi ne pas réveiller les forces de la vie et s'offrir les moyens d'une résurrection-interprétation ?<sup>28</sup> S'il est par ailleurs incontestable, comme le souligne Daniel Madelénat, qu'une telle volonté de retrouver un tout « par la synergie de la biographie et du roman » en « transcendant l'opposition primaire du vrai et du faux », produit « tant de médiocres hybrides » où « le malheureux biographe romancier s'embourbe [...] dans les marais de l'anecdote ou se fourvoie dans l'arabesque décorative »<sup>29</sup>, c'est sans doute parce qu'il transgresse son contrat d'écriture qui l'oblige à aller aussi loin que possible dans la recherche et le respect des documents objectifs et à ne jamais modifier d'un iota ce qui est connu et vérifiable. Car la tentation et grande de changer ici ou là certains détails secondaires pour gagner en cohérence, d'arranger quelque peu, de trafiquer homéopathiquement pour dramatiser alors qu'en vérité la fiction ne doit pas être la manipulation ou même la falsification à petites doses de l'objectivité, mais son plus haut degré de tension, d'exaspération, d'exacerbation, d'énervement. D'une fictivité qui serait en somme de l'objectivité à la vitesse supérieure, à Mach 2 ou à Mach 3, qui aurait passé le mur du vérifiable.

## 10.- La vie commune

**Q**UELQUEFOIS je me fais l'impression que Marcel Proust et moi-même nous formons un couple de vieux garçons. Il y a en effet si longtemps, bientôt vingt-cinq ans, que nous avons lié connaissance, que nous nous fréquentons intimement, lui l'inégalable écrivain et moi l'universitaire. Déjà en 1970 je lui avais consacré mon mémoire de maîtrise qui portait sur l'activité littéraire, et plus précisément les déclinaisons phoniques en milieu proustien (car nous étions alors des purs et durs du signifiant, les prophètes de la Lettre). Il y a une dizaine d'années j'ai publié un ouvrage consacré aux complexes pratiques de l'épistolaire chez l'auteur d'*À la recherche du temps perdu : Proust et ses lettres*<sup>30</sup>. Et maintenant cette biographie, sans parler de maints articles dans des revues spécialisées. Nous nous connaissons

<sup>28</sup> D. MADELÉNAT, « Biographie et roman : je t'aime, je te hais », in *Le biographique, Revue des Sciences Humaines*, p. 240.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 241.

<sup>30</sup> Un ouvrage publié aux Presses Universitaires de Lille, dans la collection « Objet », en 1983.

bien, même s'il continue de m'étonner, même si je découvre encore chez lui maints secrets que je ne soupçonnais pas. Parfois nous ne nous supportons plus, et pendant des mois, parfois quelques années, je mène ma vie avec un autre écrivain avant de revenir auprès de lui.

Mais je sais bien que c'est toujours moi qui parle en son nom, je n'ignore pas que je mets toujours l'accent sur les mêmes thématiques et les mêmes problématiques, que l'hypothèse de la mère hypothèque tout ce que je peux dire de lui. Par contre il est d'autres aspects que je néglige ou que j'oublie, les uns très consciemment et d'autres sans moi-même m'en rendre bien compte. Mon « Proust » est fatalement un entrelacement d'insistances et d'omissions. Il n'est donc que « subjectif », cela va sans dire. À condition toutefois de préciser qu'il n'est aucune objectivité opposable à ce statut subjectif. Croire par exemple que, dans son *Proust*, Ghislain de Diesbach est plus objectif sous prétexte qu'il aligne les événements et les témoignages, les documents publiés et inédits avec une apparente impartialité d'historien serait inepte car son *Proust* n'est lui-même que la projection des oppositions morales simplissimes et stéréotypées qu'il fait correspondre à la dichotomie de la vie et de l'œuvre, le mensonge pour l'existence et la vérité pour le roman qui serait bien sûr du côté de l'authenticité, de la sincérité. Cette biographie d'une terrible platitude n'est aussi que la résultante de la très pauvre et réductrice idée que l'auteur se fait de l'activité littéraire : « Toute littérature est compensation »<sup>31</sup>. La prétendue objectivité du biographe n'est ici que l'envers d'un ravageur aplatissement de la littérature. « Écrire la vie de Proust est sans doute le plus mauvais service qu'on puisse rendre à son œuvre »<sup>32</sup>, écrit-il fort imprudemment au début de sa préface. Dans le cas de son livre, on ne saurait contester qu'il a effectivement raison. En cela il est d'ailleurs exemplaire de maintes biographies d'écrivain qui, sous couvert d'objectivité, manifestent une totale incompréhension du fait littéraire lui-même, une radicale incapacité à en tenir compte, à le faire entrer en ligne de compte. Au point qu'elle semble alors constituer un encombrant supplément dont la nécessaire objectivité du travail biographique permettrait de faire l'économie. C'est au point que maintes biographies d'écrivains deviennent si autonomes, si peu dépendantes de la littérature qu'elles sont lisibles et effectivement lues, je n'en doute pas un instant, en toute méconnaissance des œuvres de l'auteur. Or comment ne pas comprendre que seul l'engagement du biographe, à ses risques et périls, dans la littérature à la fois comme lecteur

<sup>31</sup> Gh. DE DIESBACH, *Proust*, Paris, Perrin, 1991, p. II.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 1.

et comme écrivain, a quelques chances de pouvoir rendre compte d'une vie engagée dans la littérature ?

Toute biographie est travaillée par l'investissement autobiographique de celui qui l'écrit. Toute biographie est le point d'intersection de deux vies et de deux subjectivités. Mon *Proust* est de toute façon pris dans le réseau de mes autres textes, il fait au moins autant système avec eux qu'avec Proust lui-même. Or écrire, c'est toujours d'une certaine façon tenter de relier en douce son imaginaire à l'autre, au lecteur. Sinon comme une maladie honteuse, tout au moins comme une singularité problématique et peut-être même encombrante qu'on voudrait parfois être au moins deux à partager, pour se convaincre de sa validité : étant bien entendu qu'il est par définition absurde de s'interroger sur la validité d'un imaginaire. Toujours est-il que ce que je trouve ou retrouve en Proust est aussi projection de mon propre imaginaire où l'écrivain chute dans le corps dès lors que la mère détourne de lui son pur regard. Mais après tout ce n'est quand même pas à moi de révéler le scénario imaginaire qui structure mes livres...

C'est justement parce que la biographie est inévitablement à l'intersection de deux imaginaires qu'elle n'est peut-être lisible qu'à l'intersection de deux corps. J'ai autant de peine à lire une biographie d'un écrivain dont je n'ai jamais lu les œuvres qu'une biographie d'un biographe dont j'ignore tout des autres textes qu'il a écrits. Car le véritable lecteur de biographie qui n'ignore pas que le biographique possède nécessairement une doublure autobiographique lit toujours en double bande, et du côté du « biographé », et du côté du « biographant ».

## 11.- Du devoir d'enchantement : le récit quand même

**S**I JE DEVAIS moi-même me lancer dans une autocritique de mon propre livre, nul doute que je m'interrogerais d'abord sur ce qui m'apparaît désormais évident quand je me relis, cette extrême continuité narrative de ma journée de Marcel Proust qui égrène les heures les unes après les autres et en fin de compte évite toute solution de continuité. C'est incontestable, et pour le moins problématique. Inutile de dissimuler que j'ai été piqué au vif par les quelques lignes qui terminent le compte rendu que fait de mon ouvrage Nina Glaser dans *Critique* :

«Le principal défaut de son livre n'est-il pas d'avoir voulu compenser, combler les failles du savoir biographique ? [...] Montrer, au contraire, les lacunes du savoir du biographe, ses incertitudes,

marquer les ellipses de la narration, insister sur le mystère de son objet, ne serait-ce pas là de la meilleure fiction, c'est-à-dire une fiction qui mettrait le désir de savoir du lecteur face à son impossibilité dernière, donc à son vertige. »<sup>33</sup>

Bien sûr je connais par cœur ce couplet, cette célébration purement théorique du discontinu, de la coupure, de la faille, de la béance qui chez la plupart des critiques n'engage à rien puisqu'elle prend justement la précaution de demeurer purement théorique. Il n'en demeure pas moins qu'à me relire je me demande moi-même si je ne donne pas l'impression d'avoir trop systématiquement éliminé tous les blancs, tous les temps morts, d'avoir excessivement privilégié un effet de fondu-enchaîné en suturant toutes les coupures. En somme n'aurais-je pas en dernière instance purement et simplement renoué avec un modèle romanesque archaïque et anachronique de type réaliste, essentiellement balzacien, alors que mon « néo-barthésianisme » devait en principe, m'orienter vers un modèle qui serait, au sens le plus large du terme, celui du nouveau roman des années 50 ? En somme on me reproche de maintenir un des dispositifs essentiels de la biographie traditionnelle, sa continuité narrative, sans la contestation duquel aucune véritable nouveauté ne serait possible.

Il ne m'est possible de répondre qu'en rappelant la situation actuelle de la critique. Vous savez tous qu'on entend de plus en plus souvent le chœur des critiques entamer la même lamentable déploration : la critique littéraire ne se lit plus, ne se vend plus, se calfeutre de plus en plus dans les séminaires universitaires et les circuits des colloques alors qu'à l'époque de Roland Barthes elle avait réussi une sortie remarquée hors des murs de l'institution, elle avait obtenu une large audience. Ce n'est certes pas le lieu de mener une réflexion approfondie sur les causes d'une telle désaffection, mais il me semble évident, pour le dire très et trop vite, qu'une certaine « scientificité » des études littéraires les plus pointues a aussi rapidement désespéré que durablement rebuté ses lecteurs potentiels effrayés par ces tétalogiques analyses gonflées à la méthode comme certains athlètes le sont aux hormones, où l'appareil instrumental finit par complètement écraser le texte-prétexte. Le plus grave, c'est que cette hypertrophie des discours de la méthode ne peut que mettre le lecteur dans une position d'exclusion dans la mesure où elle tend clairement vers une exclusion du je de l'interprète en tant que tel. Il est bien évident que l'impersonnalité résultant de l'exclusion par la méthode du sujet qui

<sup>33</sup> « Une journée de Marcel Proust », p. 297.



interprète personnellement a simultanément tendance à chasser le lecteur du livre. La méthode a fonctionné à l'égard des lecteurs comme ces anti-corps qui empêchent la greffe de se maintenir, qui éliminent tout corps étranger à l'organisme : elle travaille toujours au rejet du sujet, non seulement de celui qui écrit, mais aussi de celui qui lit.

Dans ces conditions pour le moins difficiles (non seulement pour les études littéraires, mais aussi pour la littérature de qualité comme le prouvent les problèmes de plus en plus aigus de maintes maisons d'édition), l'obligation première du biographe, et plus largement de tout critique littéraire, consiste à ne jamais oublier de **réenchanter** l'œuvre-vie et ses lectures, de tirer parti de toutes les puissances d'enchantement dont le récit demeure jusqu'à plus ample informé l'une des plus efficaces, de ne jamais masquer la littérature elle-même derrière l'écran de la méthodologie et de la théorie. Dans cette perspective est-il besoin de souligner à quel point est irresponsable et criminelle **dans l'actuel contexte** l'entreprise de Pierre Bourdieu quand il s'obstine à considérer que l'essentiel est de désacraliser l'art pour autant qu'il constitue un des lieux par excellence de la dénégation sociale, de dénoncer toute idéologie charismatique de la création<sup>34</sup> ? Car la théorie sociologique ne fait alors que redoubler théoriquement ce qu'effectue pratiquement l'ordre économique dominant. Elle aggrave et accélère la liquidation.

Si les biographies d'écrivains ont les faveurs du public, c'est parce qu'elles rétablissent par le biais du récit un contrat de lecture entre narrateur et lecteurs. Et de même que la biographie ne doit pas nous faire oublier les acquis de la modernité, il ne faut pas non plus que l'excessive et stratégique radicalité des jugements formulés à la date par ce qui fut notre modernité nous fasse croire que toute forme de récit est désormais périmé, rétrograde, réactionnaire. Il faut donc le répéter au cas où certains en douteraient encore : il n'est nullement déshonorant d'écrire un récit.

« Il n'y a pas de société sans récit : si j'avais le sens de la formule, je dirais : une société c'est l'ensemble de ses récits : raconter une histoire ou l'écouter sont des actes qui, je crois, appartiennent à l'homme en propre et définissent même son humanité. Lorsque ma concierge me raconte les derniers ragots que j'écoute, bien

---

<sup>34</sup> Dans *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992. Tout le paradoxe (et le drame) consistant dans le fait que Pierre Bourdieu, alors même qu'il prône à juste titre le principe d'une Internationale des intellectuels pour organiser la résistance contre l'ordre économique et politique et les pouvoirs des journalistes et des media, instruit le procès de cela même qui est liquidé par la tyrannie et la médiocrité médiatiques.

entendu avec beaucoup de complaisance, que fait-elle sinon de la littérature? Proust, au fond, pour le dire brutalement, ne nous propose que des ragots améliorés. Je n'ai donc aucune raison de désespérer de la littérature : elle nous parlera toujours, elle constitue notre vie, même si nous n'en avons pas conscience. »<sup>35</sup>

Encore faut-il ruser avec le récit qui n'est plus racontable immédiatement, naïvement. Créer la plus grande disproportion possible entre la narration (tout un livre) et le narré (rien que vingt-quatre heures) ou, ce qui revient au même, tenter de rapprocher le temps de la lecture du temps raconté, telle est la ruse choisie par mon *Proust* afin que la dilatation du temps du récit favorise une expansion des lieux, un étalement spatial conduisant presque jusqu'à son point de rupture la pure diachronie.

## 12.- L'obligation du style

**E**NFIN, et ce sera mon dernier point, rapidement esquissé, est-il réellement banal, inutile de rappeler que les biographies d'auteurs littéraires doivent être écrites au sens fort du terme, au sens où Barthes quant à lui distinguait les écrivains des écrivains? Personne n'ignore que l'intervention des sciences humaines dans le champ de la critique littéraire, si elle fut nécessaire et positive, a néanmoins coûté très cher en termes d'écriture. Une épouvantable « déstylisation » a souvent été, ces vingt dernières années, le désastreux corollaire des « sciences » de la littérature, quand elle ne passait pas pour leur authentification, leur validation sous couvert d'un argument particulièrement spécieux : si le style est l'expression d'une subjectivité, ne pas écrire serait déjà être objectif! Quel dérisoire puritanisme! Quel sinistre malthusianisme! Car pour tout avouer je n'ai jamais compris comment il était possible que l'entreprise critique (puisque lire une œuvre, c'est l'entreprendre : une conquête, une séduction) n'ait rien à voir dans son écriture même avec le texte qu'elle parle, qui la fait parler. Je suis profondément déçu par exemple — et je ne vous donnerai pas de noms puisqu'aussi bien ils constituent la majorité, je vous laisserai choisir vos cibles, elles sont légion — quand une écriture littéraire dont j'apprécie la solide carnation, la densité corporelle, l'attirante sensualité stylistique, se « sublime » dans la pure intelligence de concepts désincarnés, ou encore lorsque le plaisir que j'éprouve à

<sup>35</sup> G. FARASSE, texte inédit.

me laisser prendre au piège d'une intrigue romanesque efficacement menée, se résume abstraitement en des schémas criblés de flèches et saturés de néologismes savants, lorsque le feuilletonesque qui me passionne devient sinistrement le narratologique qui m'ennuie. Une « poétique », disent-ils. Je continue et continuerai à préférer l'écriture elle-même aux poutrelles, aux boulons, aux échafaudages de tout (néo-)structuralisme. Comme s'il fallait nécessairement que le discours dit critique détruise de fond en comble les caractéristiques intimes de son objet pour affirmer sa scientificité. Comme si dénaturer était preuve de vérité. On nous rebat les oreilles avec la notion de distance critique : en somme la distance serait par essence critique alors que la proximité serait tout au contraire naïve et aliénée. Mais il se trouve que les pastiches d'un Marcel Proust (*L'Affaire Lemoine* dans un roman de Balzac, par Gustave Flaubert dont le texte est ensuite analysé par Sainte-Beuve, par Henri de Régner, par Michelet, rapportée dans le *Journal* des Goncourt) qui travaillent au plus près de l'écriture visée m'en apprennent bien plus que maintes analyses contemporaines conservant soigneusement leurs distances. En tout état de cause, je préfère décidément le pastiche au postiche : plutôt l'abîme du mimétisme que l'incongruité de la prothèse.

Or ce qui est déjà vrai de toute la critique littéraire l'est plus encore des biographies. Il convient qu'elles soient tout particulièrement écrites, peut-être même plus écrites que n'importe quel essai ou étude littéraire. Il ne faut surtout pas réduire la biographie à une somme d'informations, à un inventaire de documents dont la platitude stylistique prouverait l'historique objectivité. Car cela reviendrait à irrémédiablement creuser le décalage qui la sépare de l'œuvre, de l'espace littéraire en tant que tel. Car s'il est exact, comme j'ai voulu vous le montrer, que toute biographie est désir de conquérir de nouveaux territoires pour la littérature, que d'écriture et de style ne faudra-t-il pas pour qu'une vie, fût-ce une vie d'écrivain, entre en littérature !



## Le Fonds Simenon

D'abord installé dans une salle de la Bibliothèque Générale de l'Université, place Cockerill, le Fonds Simenon se trouve, depuis novembre 1981, au premier étage du château de Colonster, à l'orée du campus universitaire du Sart Tilman.

Il réunit des documents aussi nombreux que variés qui en font à la fois une bibliothèque, un fonds d'archives et un musée.

On y trouve 80 manuscrits correspondant à la production romanesque des années 1940 à 1972, les cassettes et dactyls des «dictées», l'exemplaire nominatif des 72 volumes des œuvres complètes publiées par les éditions Rencontre, les différentes éditions en français et dans 33 langues étrangères des romans signés Georges Simenon, les contributions à la *Gazette de Liège* entre 1919 et 1922, les romans populaires et les contes publiés sous 17 pseudonymes (dont le plus fréquent est G. Sim) entre 1921 et 1937, les reportages et interviews réalisés par Simenon entre 1931 et 1946.

Ajoutons à cela les ouvrages de la critique, les mémoires universitaires, les anthologies scolaires, les milliers d'articles écrits dans la presse au fur et à mesure des parutions, les cassettes et vidéo-cassettes d'interviews de Simenon, la correspondance d'écrivains et d'amis célèbres (Gide, Cocteau, Pagnol, Keyserling, Miller, Fellini, Renoir, ...).

Citons encore les quelque 2 000 photos permettant de suivre toutes les étapes de la vie et de la carrière de Georges Simenon, des vidéo-cassettes de films ou téléfilms, des photos de films, les originaux des portraits de Simenon par Vlaminck, Buffet et Cocteau, une reproduction miniature de la statue de Maigret à Delfzijl, des diplômes et médailles honorifiques, une collection de pipes, ...

Le Fonds Simenon s'accroît régulièrement tant par les envois que continue à assurer l'entourage du donateur que par l'achat de pièces nouvelles.

De par la volonté du donateur lui-même, le Fonds Simenon est tenu à la disposition des étudiants et des chercheurs. Il est aussi accessible aux non-spécialistes et aux groupes sur demande motivée adressée à la gestionnaire du Fonds. Il convient toutefois de noter que les pièces originales ne sont pas prêtées à l'extérieur et que la consultation ainsi que la reproduction de certains documents inédits est soumise à autorisation spéciale.

### Adresse du Fonds Simenon :

Château de Colonster,  
Allée des Érables,  
B-4000 LIÈGE (Belgique).

**Accessibilité du Fonds Simenon :**

les jeudis, sauf en période de vacances, sur rendez-vous à convenir avec le conservateur du Fonds, Christine Swings, tél. 66 52 71 ou 56 30 22.

\*

\* \*

Le quatrième colloque international Georges Simenon se tiendra à l'Université de Liège en octobre 1994. Il portera sur l'imaginaire géographique de Simenon.

Saisie des textes :  
Georgette PINSAR et Claude BOUCHÉ

Composition :  
Étienne RIGA, T<sub>E</sub>X, P<sub>S</sub>T<sub>E</sub>X, L<sub>A</sub>T<sub>E</sub>X (partim)

Achévé d'imprimer le 28 décembre 1993  
pour le compte du Centre d'Études Georges Simenon  
sur la presse offset d'Étienne RIGA, imprimeur-éditeur,  
à La Salle, B - 4120 NEUPRÉ

Téléphone/télécopie : + 32 41 71 58 10

ISSN 0778 - 0702

D/1993/0480/53

