

**T
R
A
C
C
E
S**



Université de Liège

N° 6, 1994

Travaux du Centre d'Études Georges Simenon

TRACES

6

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

6

Université de Liège
Centre d'Études Georges Simenon
1994

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, Administrateur de l'œuvre de Georges Simenon
Jacques DUBOIS
Pierre GOTHOT

Comité de rédaction de *TRACES*

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

TRACES

Un numéro par an, le numéro 600 francs belges. Les numéros précédents sont encore disponibles.

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

Simon LEYS, <i>Discours de réception à l'Académie royale de langue et de littérature françaises</i>	9
Alain BERTRAND, <i>Simenon et la création littéraire</i>	19
André MAUPRAT, <i>D'Eugénie Grandet à La Marie du Port</i>	31
Marie-Paule BOUTRY, <i>La fuite</i>	69
Anne MATHONET, <i>Jeux de regards</i>	81
Paul MERCIER, <i>Quand un motif ridicule devient une question vitale ou Le rêve de Maigret et les témoins récalcitrants</i>	89
Michel LEMOINE, <i>Les Fantômes de Mademoiselle Augustine</i>	99
Claude MENGUY, <i>Connaissez-vous...Le Locataire clandestin?</i>	131
Bernard ALAVOINE, <i>Roger Nimier, lecteur de Georges Simenon</i>	137
Gaston MARINX, <i>Georges Simenon et sa «liégitude»</i>	165
Christian JANSSENS, <i>Maigret à la télévision ou Le spectateur et le commissaire</i>	181
Michel LEMOINE et Christine SWINGS, <i>Inventaire des ouvrages de Simenon parus en volumes sous pseudonymes et conservés au Fonds Simenon</i>	193



Simenon à Lakeville

Simon LEYS

Discours de réception à l'Académie royale de langue et de littérature françaises*

Tous les écrivains sont des monstres.

MONTHERLANT

Méfiez-vous de l'auteur.

Faites confiance à son œuvre.

La vraie tâche d'un critique est de sauver
l'œuvre des mains de son auteur.

D.H. LAWRENCE

Mes chers confrères,

Il est imprudent de demander à des écrivains de faire des discours. Si nous savions bien parler, il est probable que nous n'écririons pas. Vous me pardonnerez donc d'être bref.

* Le texte qu'on va lire est un long extrait du discours de réception que Simon Leys a prononcé, devant l'Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, où il était appelé à succéder à Georges Simenon. On peut le lire dans son intégralité dans le *Bulletin de l'Académie royale de langue et de littérature françaises*, t. LXX, n^{os} 1-2, 1992, Bruxelles, Palais des Académies, pp. 31-41.

L'autorisation de reproduire ce beau morceau, que tous les admirateurs de Georges Simenon liront sans aucun doute avec le plus grand intérêt, nous a été accordée, au nom de l'Académie, par son Secrétaire perpétuel, M. Jean Tordeur, que nous tenons à remercier de son extrême obligeance.

Nous voudrions profiter de l'occasion pour signaler à nos lecteurs que l'Académie, soucieuse de remplir au mieux sa mission de mise en valeur de la littérature française de Belgique, publie, outre ce Bulletin dont il a été fait mention ci-dessus, une collection de travaux qui est aujourd'hui riche de plus de cent numéros et qu'elle a récemment lancé une collection de poche consacrée aux écrivains belges dont les quatorze titres parus à ce jour méritent de retenir l'attention de tous les amateurs de littérature et, particulièrement, de ceux qui sont attentifs à l'activité littéraire francophone en dehors de France.

P. D.

N'y voyez ni paresse ni désinvolture de ma part, mais au contraire une expression de la considération que j'ai pour mes auditeurs. La brièveté est la politesse des orateurs dénués d'éloquence.

À cela, ajoutez aussi le retard avec lequel je me présente enfin devant vous. Madame de Sévigné s'excusait dans une lettre de n'avoir pas eu le temps de faire court. Pour moi, c'est l'inverse : j'ai eu tout le loisir du monde. Comme la force des circonstances a obligé de différer à plusieurs reprises la date de ma réception, j'ai pu, d'une année à l'autre, opérer de nouvelles coupures dans mon discours, et si la présente séance avait dû être remise une ou deux fois de plus, je parie que je serais finalement arrivé à faire tenir mon texte sur la surface d'une carte postale.

Je suis doublement touché de l'honneur que m'a fait l'Académie. D'abord, quand on habite à l'autre bout de la planète, les marques d'appréciation qu'on peut recevoir de son pays natal acquièrent un prix particulier, je vous assure. En second lieu, le fait que ce soit au fauteuil de Georges Simenon que l'on m'ait élu, semble conférer un lustre supplémentaire à cette distinction. Sur ce dernier point, toutefois, si je suis très sensible à la générosité de mes confrères, croyez bien que je ne me fais aucune illusion : les successions académiques sont quelquefois remarquables par leur absence d'esprit de suite, et c'est quand on a le privilège de succéder à un écrivain de génie, que l'on peut le mieux apprécier leur inconstance. C'est d'ailleurs cette inconstance qui constitue le charme des académies, et, dans notre âge de démocratie, les fait ressembler plutôt à des institutions aristocratiques ou héréditaires. En effet, comme George Orwell le faisait remarquer, le principal mérite des institutions héréditaires réside dans le fait que les titres et positions s'y trouvent périodiquement confiés à des incapables, ce qui engendre une certaine fantaisie, tandis que les systèmes bureaucratiques ne peuvent se renouveler que de façon morne et prévisible. Ainsi, on peut souvent voir des aristocrates excentriques, mais on n'imagine pas un Commissaire qui serait farfelu. Que je puisse aujourd'hui venir occuper le fauteuil de Simenon vous donne un nouvel exemple de cette rafraîchissante incohérence des lignées académiques. Vous le voyez, à cet égard-là aussi, notre académie est vraiment royale.

Mes chers confrères,
Mesdames, Messieurs,

Cioran s'étonnait que la perspective d'avoir un biographe n'ait jamais fait renoncer personne à avoir une vie. Nous devrions au moins nous demander comment la perspective d'avoir à subir un éloge académique

posthume ne fait pas renoncer plus de gens à devenir académiciens. En ce qui concerne Simenon, peut-être a-t-il cru qu'il avait suffisamment brouillé les pistes et que la fausse candeur de ses confessions le protégeait toujours assez de notre admiration indiscrète ?

Samuel Johnson estimait que l'on ne peut pas entreprendre de raconter la vie d'un homme si l'on n'a pas mangé et bu en sa compagnie. Je ne suis pas sûr que ce genre d'expérience serait d'un réel appoint pour le biographe de Simenon — ni d'ailleurs pour celui d'aucun autre grand écrivain. Isaac Bashevis Singer (excusez cette abondance de citations; il ne s'agit pas là d'une pédanterie; simplement, il se fait que, ces quinze dernières années, j'ai fréquenté les livres plutôt que les gens; et puis, à quoi bon réinventer maladroitement ce que de bons écrivains ont mieux dit avant nous ?) — Isaac Bashevis Singer disait donc que, même si Tolstoï habitait la maison d'en face, au lieu de traverser la rue pour aller frapper à sa porte, il resterait plutôt chez lui à relire *Anna Karénine*. C'est la sagesse même.

La rencontre des génies n'est pas nécessairement une occasion d'échanges sublimes. On se rappelle par exemple l'unique entrevue de James Joyce et de Marcel Proust. Les deux géants de la littérature du XX^e siècle durent un jour partager un taxi; ils employèrent tout le temps de la course à disputer pour savoir s'il fallait garder la fenêtre du taxi ouverte, ou s'il fallait la fermer.

Les gens s'étonnent souvent que, dans la vie, un grand écrivain ne ressemble pas du tout à l'image qu'ils s'étaient faite de lui en le lisant. Ainsi, ils découvrent avec un ahurissement assez naïf que tel pamphlétaire dont ils avaient admiré la fougue et les violences, est en réalité un homme effacé, timide et pacifique; ou encore, tel chantre de la volupté brûlante se révèle être un eunuque; tel aventurier illustre ne quitte jamais ses pantoufles ni le coin de son feu; tel esthète mange dans de la vaisselle en plastique et porte des cravates hideuses, et ainsi de suite. Ils auraient pourtant dû s'y attendre. Le plus souvent, l'artiste crée pour combler un manque; sa création n'est pas le débordement d'un trop-plein, elle répond plutôt à une carence.

Hilaire Belloc a bien décrit ce divorce entre l'homme et l'œuvre : « Je n'ai jamais rencontré un auteur qui correspondît à son œuvre. Ou bien, il était manifestement beaucoup plus grand et bien meilleur qu'elle, ou bien il lui était manifestement inférieur. Quand l'œuvre est réussie, le fait est que ce n'est pas simplement un homme qui en est l'auteur, mais bien un homme inspiré. Et la raison pour laquelle la vanité des artistes nous choque, c'est que, de façon plus ou moins consciente, nous mesurons le contraste entre, d'une part, ce que les dieux ont accompli à travers eux, et d'autre part, les assez répugnants individus qu'ils sont ».

Simenon a accordé d'innombrables interviews. En vacances — c'est-à-dire quand il n'écrivait pas de romans —, il lui arrivait de recevoir les journalistes jusqu'à deux ou trois fois par semaine. La grande presse et la télévision avaient trouvé en lui un sujet en or. Non sans roublardise, il se prêtait d'assez bonne grâce à leurs requêtes; son numéro était bien rodé, et il en suivait la routine sans accroc, avec un aplomb professionnel; il lançait adroitement à ses visiteurs toutes les galéjades qu'ils souhaitaient gober, un peu comme au zoo, on jette des cacahuètes aux singes.

Sa célébrité était mondiale; elle pouvait commodément se résumer en une série de chiffres, qui, constamment ressassés, ne cessaient pourtant d'étonner : auteur traduit en 57 langues dans 40 pays, il avait écrit quelque 450 romans — le total exact, qui constitue probablement un record de fécondité dans l'histoire de la littérature universelle, échappe aux investigations des chercheurs les plus diligents, car, dans sa jeunesse, il avait produit des œuvres alimentaires — aventures, ou pornographie coupée d'eau de rose — publiées dans d'obscures et éphémères collections à dix centimes, sous 27 pseudonymes différents. À ses débuts, il lui était arrivé de torcher un ou deux romans en une seule journée. Le succès venu, il avait beaucoup voyagé; en même temps, avec une passion de propriétaire, il s'était successivement aménagé 32 résidences. Et bien entendu, n'oublions pas les 10 000 femmes avec lesquelles, selon ses propres calculs, il avait trouvé le moyen de coïter au fil des années.

Rappelons-nous cependant la mise en garde de Mauriac : la vie véritable d'un écrivain, seules ses créatures nous la racontent. Simenon et ses personnages racontent-ils la même chose? Soumettons-les par exemple à un même petit test élémentaire; celui que suggérait Malraux quand il disait que, pour connaître un homme, il faudrait observer son attitude à l'égard de Dieu, à l'égard du sexe, et à l'égard de l'argent.

Sur Dieu, les créatures de Simenon sont muettes, ce qui est banal. Leur créateur, lui, pousse plus loin : son silence est positivement strident — ce qui est plus singulier : «Je préférerais me promener tout nu dans la rue, plutôt que d'avoir à préciser mes sentiments sur l'existence de Dieu».

En ce qui regarde le sexe, Simenon aime à se peindre comme un homme libéré de tous les tabous : «J'aime user d'un beau corps de femme... Une professionnelle me donne souvent plus de plaisir qu'une autre... Je fais l'amour simplement, sainement, aussi souvent que c'est nécessaire». Il cultive le plaisir «sans arrière-pensée et sans complications». À l'entendre, on dirait qu'il pratique l'orgie un peu comme d'autres font du vélo ou de la gymnastique suédoise.

Pour ses créatures, par contre, les choses ne sont pas aussi aisées ni plaisantes. Dans ses romans, que la solitude écrase, et où des passions sans amour mènent inexorablement au désastre, le sexe apparaît presque toujours comme une expérience morose, honteuse, bâclée et furtive. Ainsi par exemple, le protagoniste du plus directement autobiographique de tous ses romans, « imagine les lits douteux, les papiers peints en lambeaux, un canapé défoncé et couvert de taches, il voit, il veut voir un visage de femme aux yeux cernés, aux lèvres lasses, au corps souffreteux qui se dénude peu à peu avec un morne dégoût dans la lumière équivoque... Tout est hideux! C'est sale, voilà le mot, c'est sale! et il voudrait que ça soit encore plus sale, sale à en pleurer de dégoût, ou de pitié, à se rouler par terre en gémissant... » Enfin, on ne saurait quitter ce chapitre sans relever le contraste — assez frappant, il faut en convenir — entre la fringale polygame de Simenon et la sévère monogamie de Maigret (et il n'est pas nécessaire d'être Freud ou Jung pour identifier en Maigret le « Moi mythique » de Simenon).

En ce qui concerne l'argent, il n'est que trop facile d'opposer la réussite spectaculaire du créateur au sordide naufrage de presque tous ses personnages. Tandis que le premier reste enfermé dans la luxueuse prison que lui ont bâtie ses millions, les autres, eux, rompent toutes les amarres et s'en vont à la dérive, libres de leur dénuement même. Au faîte de sa carrière, Simenon vivait dans une sorte de château qu'il s'était lui-même dessiné et qui tenait à la fois du palace, de l'usine, du sanatorium et de la forteresse, et où il était servi par une armée de secrétaires, sommeliers, chauffeurs, cuisinières et jardiniers. Alors que les romans de Simenon ressemblent à la vie, sa vie, elle, finissait par ressembler à un roman — un de ces feuilletons qu'il avait jadis signés de pseudonymes à la guimauve, Jean du Perry ou Germain d'Antibes, et dont les titres laissent rêveurs : *Voluptueuses Étreintes*, *Perversités frivoles* ou *Seul parmi les gorilles*.

En regard de l'industriel des lettres trônant, épanoui, au milieu de sa prospérité, les personnages de Simenon, eux, serrent le cœur : ce sont des petites gens, des humbles, des solitaires, des rebelles, des marginaux, des « humiliés et offensés », des ratés, des déracinés, des victimes, des vaincus. Voyez même Maigret : « Quand Maigret doit pénétrer dans un milieu cosu, il se sent difficilement admis ; il a un sentiment de gêne, de faire tache, il n'est pas à sa place »... « Maigret n'est pas à son aise avec les grands de ce monde, qui tantôt l'épatent, tantôt le choquent ». Fils de l'intendant d'un aristocrate, il reste marqué par ses origines serviles : « Il y a des relations humaines, des habitudes sociales dont on ne guérit pas. On peut guérir de beaucoup de choses, mais pas de ça, d'une certaine humilité devant certaines gens... » Au

fond, Simenon a raconté cent fois la même histoire, ses grands romans n'ont qu'un seul thème : la chute de l'homme. Le destin, un incident extérieur, une fatalité intérieure viennent déclencher un implacable processus de destruction. Un homme s'éveille et se découvre soudain étranger aux siens et à lui-même, il essaie de briser les chaînes de sa vie quotidienne, — et il sombre.

La multiplication des interviews, la prolifération des intarissables dictées au magnétophone, pourraient faire croire que Simenon se confiait volontiers. Il n'en est rien. Il s'efforçait seulement, sans se lasser, de projeter une certaine image de lui-même ; celle d'« un homme comme un autre », sans problèmes, bien dans sa peau. Un juge chargé de l'instruction de l'affaire Simenon serait en droit de s'étonner des contradictions flagrantes entre l'assurance joviale du prévenu et les navrants témoignages de ses personnages — mais Maigret lui-même nous a enseigné à nous méfier des juges. Les juges ne comprennent rien. Car, s'ils comprenaient, comment pourraient-ils encore juger ?

Une fois cependant, comme par mégarde, Simenon est vraiment passé aux aveux. Un écrivain finit parfois par se livrer quand il croit simplement parler d'autres écrivains qu'il aime. En 1960, dans une émission radiophonique consacrée à Balzac, Simenon a dit des choses qui, au fond, sont plus révélatrices que les embarrassantes et inutiles confessions des dernières années de sa vie. De ce portrait de Balzac, je détache un propos : « Le besoin de créer d'autres hommes, de tirer de soi une foule de personnages différents viendra-t-il à un homme harmonieusement fondu dans un petit monde à sa mesure ? Pourquoi s'obstiner à vivre la vie des autres si l'on est soi-même rassuré et sans révolte ? »

Que Simenon ait été irrémédiablement « mal dans sa peau », qu'il n'ait jamais guéri d'avoir été privé d'affection maternelle, que toute sa vie durant, il ait cherché à prendre une impossible revanche sur les humiliations d'une enfance étroite et grise — tout cela ne fait guère de doute, mais en fin de compte, ne saurait concerner que des professionnels de la psychologie. Revenons à la littérature.

Le besoin de créer des personnages, d'inventer d'autres êtres, atteint chez Simenon les dimensions d'une obsession tellement exclusive et dévorante, que l'on pourrait vraiment étudier chez lui la physiologie, et même la pathologie de la création littéraire. C'est ce besoin qui donne à ses romans leur inexorable nécessité. En le lisant, on vérifie la vérité de la réflexion de Julien Green : « Les seules œuvres qui comptent sont celles dont on pourrait dire que leur auteur serait mort étouffé s'il ne s'en était délivré ». Peu d'écrivains furent aussi totalement romanciers ; très tôt d'ailleurs, de

bons connaisseurs comme Gide et Mauriac ne s'y sont pas trompés — leur admiration pour le phénomène Simenon se teintait d'envie, et d'une sorte d'incrédulité : comment diable s'y prenait-il, cette espèce de boutiquier belge sans culture et sans idées, pour leur donner d'aussi éblouissantes leçons sur leur propre terrain ?

En revanche, dès que Simenon cesse d'écrire des romans, c'est comme s'il cessait d'exister ; il n'a plus rien à dire, ou, s'il ouvre la bouche, les platitudes le disputent à une certaine goujaterie qu'il étale avec une froide inconscience. Qu'importe ! Aurait-on l'idée de demander à un acrobate qui vient de traverser les chutes du Niagara sur une corde raide, ce qu'il sait faire d'autre, *à part ça* ? Même si, au repos, Simenon déconcerte ses admirateurs, on ne voit pas comment cette décevante impression pourrait jamais affecter les souverains pouvoirs de son art. Ouvrez n'importe lequel de ses romans majeurs, — d'emblée, la magie opère : dès le premier paragraphe, vous êtes happé par la mâchoire d'un piège qui ne vous relâchera pas avant le point final de la dernière page ; et même alors, le livre refermé, vous restez étourdi et pantelant tandis que vous tentez de reprendre pied dans votre petit monde familier dont, le temps d'une lecture, vous avez soudain entrevu le vertigineux envers.

Quand on lit Simenon, la distinction entre l'expérience vécue et l'expérience imaginaire devient spacieuse ; à vingt ou trente ans de distance, le souvenir de certains épisodes de ses romans peut continuer à nous hanter de façon plus obsédante que le souvenir d'événements qui nous sont survenus. En réalité, ces lectures sont elles-mêmes devenues des événements de notre vie.

La force de Simenon, c'est d'employer des moyens ordinaires pour créer des effets inoubliables. Sa langue est pauvre et nue (comme le langage de l'inconscient), ce qui fait d'ailleurs de lui le plus universellement traduisible de tous les auteurs — il ne perd rien à passer en eskimo ou en japonais. On serait bien en peine de composer une anthologie de ses meilleures pages : il n'a pas de meilleures pages, il n'a que de meilleurs romans, dans lesquels tout se tient, sans une seule couture.

« On écrit toujours trop » disait Chardonne. Eût-il publié dix fois moins, Simenon jouirait d'une situation littéraire cent fois plus importante. Les romans policiers (genre assommant par définition) qu'il ne prenait d'ailleurs guère au sérieux et produisait de façon industrielle pour se reposer de sa création véritable, — les romans policiers ont assuré sa fortune et sa popularité, mais en même temps, pour des millions de lecteurs, ils ont masqué l'authentique génie qu'il investissait presque exclusivement dans ce qu'il appelait ses « romans durs ». Ces derniers lui coûtaient un effort

nerveux tellement intense, qu'il était parfois saisi de vomissements avant d'en commencer la rédaction. C'est qu'il lui fallait mentalement revêtir la personnalité du principal protagoniste, et voir par le dedans les réalités que suscitait sa plume en suivant une dictée intérieure. Cette métamorphose psychique est commune à tous les écrivains visionnaires. Julien Green (encore lui!) l'a bien décrite en plusieurs passages de son *Journal*. Chez Simenon, le phénomène s'imposait avec une telle acuité qu'à certains moments il en était effrayé, car il se sentait entraîné vers une incertaine frontière où sa raison risquait de chanceler.

La tension mentale exigée par ce type de composition ne pouvait être soutenue longtemps, et comme elle ne tolérait ni interruption ni repos, le premier jet des romans de Simenon était généralement achevé en dix ou douze jours. Ses chefs-d'œuvre sont donc toujours brefs : créés d'une haleine et conçus pour être lus d'une traite.

Le premier jet constituait déjà une version presque définitive — il ne devait plus y apporter que des corrections de détail. Les manuscrits de Simenon sont étonnamment vierges de ratures ; dans leur netteté rapide, ils font penser aux manuscrits des partitions de Mozart. Le rapprochement de ces deux noms peut paraître incongru, et d'ailleurs il l'est à tous les égards, sauf un — qui est essentiel : l'opération de la grâce créatrice. Pour l'un et l'autre artiste, c'est le point de départ qui est décisif : une phrase musicale, une vision initiale lui est *donnée* ; cette phrase une fois posée, tout le reste en découle prestement, d'une venue, sans repentir et sans hésitation, en un jet continu — ce que Mozart appelait *il filo*. La vitesse du processus, la certitude de sa démarche et son absence de tâtonnements font croire à une forme de « *facilité* » ; cette impression est trompeuse, car pour soutenir le rythme de la dictée intérieure sans en perdre le fil, l'artiste doit exercer une force de concentration presque surhumaine.

Toutefois, ce type de création nous confronte à une énigme (que l'*Amadeus* de Schaeffer avait eu le mérite de saisir ; les musicologues et les historiens qui lui ont cherché querelle sont entièrement passés à côté de la question) : l'œuvre présente une splendeur et une profondeur qui dépassent et débordent manifestement son auteur. L'œuvre est non seulement plus grande que lui, elle est d'une autre nature : elle vient d'ailleurs. L'auteur scandalise les admirateurs de son œuvre ; en contraste avec celle-ci, il leur semble *vide*. Mais si c'était précisément ce vide qui avait permis à l'œuvre de trouver en lui un libre canal pour venir au jour ?

Un artiste n'est vraiment responsable que de ses ouvrages médiocres ou manqués, où, hélas, il peut se reconnaître tout entier, tandis que ses chefs-d'œuvre devraient toujours le prendre au dépourvu. Georges Bernanos,

qui n'était assurément pas suspect de coquetteries écrivassières, disait du *Journal d'un curé de campagne* : « J'aime ce livre comme s'il n'était pas de moi ». Et effectivement, en un sens, — dans le sens suggéré par le propos de Belloc que je citais au début —, il n'était pas de lui. Quel écrivain lucide pourrait jamais imaginer que la source de son inspiration est en lui ? Il pourrait aussi bien se croire le propriétaire de l'arc-en-ciel ou du clair de lune qui transfigure un moment son jardin !

Au fond, la grâce d'écrire des romans est un peu à l'image de la grâce de Dieu : arbitraire, incompréhensible, et d'une sublime injustice. Ce n'est pas un scandale que des romanciers de génie s'avèrent être de pauvres types ; c'est un réconfortant miracle que de pauvres types s'avèrent être des romanciers de génie.

J'arrive à la fin de mon propos, et je ne vous ai toujours pas dit quand Simenon est né, ni quand il est mort, ou comment il a vécu. Je ne vous ai pas parlé des triomphes de sa vie publique, ni des drames de sa vie privée ; je ne vous ai pas parlé de ses parents, de ses origines, de sa carrière, de ses voyages, de ses aventures, de ses pipes, de ses femmes, ni de tout le folklore de Maigret... Et vous commencez à voir, je crois, pourquoi je ne vous en parlerai pas. Ce sont de fausses pistes, elles ne mènent nulle part. Ce qu'un chercheur industriel pourrait finalement ramener dans ses filets — souvent après avoir dragué de mornes étendues de vase — justifierait bien mal ses efforts. 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.

À quoi bon se donner tant de mal pour cerner un Simenon qui ressemblerait à tout le monde ? Le seul Simenon qui nous intéresse ne ressemble à personne, et c'est ça qui lui a permis d'écrire *Lettre à mon juge*, et *La Veuve Couderc*, et *L'Homme qui regardait passer les trains*, et *L'Évadé*, et *Le Voyageur de la Toussaint*, et tant d'autres romans où, étrangement, nous revenons sans cesse puiser le courage de contempler notre propre misère sans fléchir. La vérité dont Simenon était dépositaire se trouve dans son œuvre, et là seulement. Quiconque s'obstinerait à la chercher ailleurs ferait mieux de méditer les vers de T.S. Eliot :

Par cela nous avons existé, par cela seul,
Qui n'est point consigné dans nos nécrologies,
Ni dans les souvenirs que drape l'araignée bienfaisante,
Ni sous les sceaux que brise le maigre notaire,
Dans nos chambres vides.

Alain BERTRAND

Simenon et la création littéraire*

ON A BEAUCOUP INSISTÉ sur l'aspect grisailleux des romans de Georges Simenon. Pour faire court, on a parlé d'atmosphère en évoquant les pluies d'octobre, les ruelles sombres, éclairées par des becs de gaz parcimonieux, les quais balayés par les embruns et arpentés par des petits-bourgeois en rupture de ban qui lorgnent vers les bouges à matelots où, dans la fumée de cigare et l'odeur de genièvre, se tiennent accoudées contre des bars huileux de crasse une ou deux filles perdues, le peignoir entrebâillé sur des seins laitieux. Pourtant, le lecteur attentif ne peut rester insensible aux multiples notations lumineuses qui parsèment certaines pages de l'œuvre, notamment dans les romans vendéens. On songe à Maigret, debout sur la plate-forme d'un autobus ou devant les fenêtres ouvertes de son bureau, la pipe à la bouche, qui se laisse griser par un soleil clair et léger ou par les miroitements de la Seine dont « la luminosité, le goût, l'odeur » rappellent des souvenirs d'enfance. On pense aussi à ces moments magiques où la vie, surgie d'une aube printanière, se met à vibrer à l'unisson du monde. La lumière acquiert alors une densité presque matérielle, aiguissant la mémoire, et fait remonter à la conscience ces instants privilégiés où, dans l'air « vibrant, sonore, d'une fluidité et d'une profondeur infinie », les couleurs éclatent sous un ciel lavé d'aquarelle.

Cette référence à la peinture n'est point innocente. Simenon, on le sait, s'est toujours senti plus proche des peintres et des sculpteurs que des écrivains. Il a lui-même déclaré qu'il « faisait de l'impressionnisme en roman, du moins dans les descriptions ». Et il ajoutait que l'élément le plus important, c'était « la vibration de tout ce qui nous entoure, car [...] tout vit,

* Dans le cadre parisien des Samedis de la Maison de Balzac, la Société des Amis de Balzac avait demandé à Alain Bertrand et André Mauprat d'animer la séance du 20 juin 1992 par un échange de vues concernant Simenon et Balzac. Les textes que ces deux essayistes donnent au présent numéro de *Traces* étant partiellement inspirés par cette rencontre, on ne s'étonnera pas qu'ils se rejoignent sur certains points.

même les choses mortes, y compris un caillou, et j'attache de l'importance à cette vibration que justement les peintres impressionnistes ont tellement bien rendue. C'est ça qu'ils essayaient de décrire : la vibration de la lumière. Une pomme peinte par Cézanne a du poids. En trois coups de pinceau, elle a du jus, et tout».

Dans cette citation, c'est le mot « jus » qui est capital. En effet, si la lumière participe à la création d'une ambiance, si sa tonalité, son intensité et sa couleur ponctuent les épisodes révélateurs du récit, si sa qualité éclaire la nature d'un événement ou d'un personnage, sa matérialisation la rapproche le plus souvent d'une sorte de liquide à la consistance variable. Fluide le matin, elle devient peu à peu gluante dans l'après-midi au point de prendre une consistance épaisse et visqueuse dès que la nuit tombe.

*

* *

PPLUS QUE SON REGARD sur le monde, Simenon emprunte au peintre impressionniste ses brosses, ses pinceaux, ses tubes de pâtes, tous instruments qui rendent la réalité à sa vérité et lui confèrent une consistance rassurante. Cette liquidité inhérente à la pluie et au soleil donne à l'univers de Simenon sa tonalité particulière. Soleil écrasant de juillet ou brouillards de novembre, pluies de mars ou frémissements de mai : peu importe puisque le « climat poétique » — mot que Simenon préfère à celui d'atmosphère — ne dépend pas seulement des conditions météorologiques, comme il ne dépend pas non plus du décor, fût-il pittoresque ou sordide. En réalité, il tient surtout à la manière dont l'écriture rend compte de cette fluidité inscrite dans la description. À la manière aussi dont elle happe le lecteur jusqu'à l'immersion dans la matière rassurante des mots et des phrases. En somme, ce que j'appellerais volontiers un effet poétique ininterrompu provoque une glissade vers les vérités élémentaires, un ramollissement familial qui imprègne les sens et hale l'inconscient. Cette mise sous hypnose fait référence, comme le notait Gide dans son *Journal*, à une sensation, celle de la plongée. Dans le monde, et en soi. Dans la relation.

Cette image de plénitude, d'accord, voire de fusion avec la création trouve son envers dans le crépuscule. Ce moment effrayant où la journée glisse irrémédiablement dans la nuit et où le temps semble se figer pour l'éternité, apparaît tout à la fois comme un petit cataclysme et comme l'émergence palpable du néant. À la plénitude colorée, chaude et rassurante du matin s'oppose le vide angoissant, froid et atone du crépuscule. Ainsi, à Donadieu, personnage de *Touriste de bananes*, il semble que le ciel

« devenait plus profond, la nature plus immobile et plus silencieuse [...]. On voyait le monde se refroidir, tandis que les contours des choses surgissaient avec une netteté cruelle. [...] Debout au bord de l'océan, il avait une sensation angoissante d'inconsistance, ou peut-être de vide. » Ce vide en appelle à une perte d'épaisseur du monde diurne et remet en cause le statut déjà précaire du réel tout entier. Derrière la surface des choses, l'heure grise dévoile le spectacle de la radicale étrangeté, tout un univers indifférent, coupé de l'homme. Une autre réalité apparaît dans toute sa crudité menaçante et mystérieuse. Le jour a abandonné l'homme à la « solitude froide ».

Dans cette perspective, l'espace et le temps s'abolissent au profit d'un univers entièrement vide, qui, comme le montrent ces extraits de *Lettre à mon juge*, plonge les personnages dans la peur, l'angoisse et le vertige. « C'était un de ces soirs glauques, avec un ciel d'un blanc uni, à l'heure où l'herbe devient d'un vert sombre et où chaque brin se découpe, frissonnant dans l'immensité. [...] Un jour que je jouais près du puits, je m'en souviens encore, je l'ai aperçu [le narrateur, Charles Alavoine, parle ici de son père], couché de tout son long, si immobile que je l'ai cru mort [...]. Mon père se taisait et parfois ses doigts se crispaient un peu sur mon épaule. Nous regardions le vide, tous les deux. Nos yeux devaient avoir la même couleur et je me demandais si mon père, lui aussi, avait peur. Je ne sais pas combien de temps j'aurais été capable de supporter cette angoisse. »

Le vide hante littéralement Simenon. Il n'est pas un ouvrage où le mot n'apparaît au détour d'un paragraphe, pour désigner, le plus souvent, un état de vacuité, de déchirement, voire de vertige. Ainsi dans *L'Âne-Rouge* : « Le carrefour au bout était vide. Toute la ville était vide, d'un vide éclairé par des milliers de lumières. Le piano avait le son d'un instrument qui joue dans une pièce vide. »

Tout aussi intense est le sentiment de malaise diffus, d'étrangeté, voire de rupture avec l'univers, les gens et les objets qu'éprouvent nombre de personnages simenoniens au départ de leur crise existentielle ou lors de leur rentrée dans le rang, après qu'ils ont transgressé, par le meurtre ou la fuite, les règles en vigueur dans la société. Cette forme hypertrophiée de l'exclusion du groupe, de la famille, du quartier ou de la ville frappe René Maugras, le héros des *Anneaux de Bicêtre*, qui est saisi à la gorge par la sensation du vide un certain matin, à Fécamp, devant la mer. D'une seconde à l'autre, il se sent exclu de la création, littéralement aspiré en dehors des choses.

Or, ce matin-là, et ce matin-là précisément, il avait été envahi tout à coup par un découragement qui lui paraissait irrémé-

diabole. Il regardait la petite ville grise, les enseignes, les goélettes et les chalutiers qu'il voyait depuis son enfance dans les bassins, le chantier de construction, de l'autre côté de l'écluse, la mer, au loin, qui se soulevait et s'affaissait avec indifférence, son père enfin, portant son humilité ou sa médiocrité avec une satisfaction tranquille, et d'une seconde à l'autre, il avait découvert l'inutilité de tout. Un monde sans signification l'entourait, dont il lui semblait qu'il ne faisait plus partie, dont il n'avait peut-être jamais fait partie. Il l'observait, non plus du dedans, mais du dehors, en étranger.

À quoi bon? [...]

Il avait connu plusieurs fois, depuis, le même vide, alors même qu'il dépensait le plus d'énergie et que sa réussite était le plus tangible.

À quoi bon vivre? À quoi bon retrouver chaque premier mardi du mois, au Grand Véfour, une dizaine de personnes qu'il appelait ses amis et qui ne lui étaient rien?

On le voit, cette expérience de l'étrangeté du monde, qui n'est pas sans rappeler un certain existentialisme, remet en cause les fondements d'une existence, comme si rien, au fond, n'avait de sens. Devant cet état de fait, viscéralement insupportable, certains, comme Loursat, l'avocat des *Inconnus dans la maison*, sombrent dans l'alcoolisme, les uns finissent par se suicider, comme le docteur Mahé dans *Le Cercle des Mahé*, les autres rompent avec leur existence banale, comme Kees Poppinga, *L'Homme qui regardait passer les trains*, d'autres encore se jettent dans une sexualité dévorante (« assimiler la chair », « absorber », « posséder »; certaines métaphores appuient cette interprétation cannibale : « Je lui mangeais littéralement la bouche », « J'avais faim de la connaître »). D'autres enfin, à l'image de Simenon, recherchent avidement, en plus de la fusion sexuelle, la reconnaissance psychologique et sociale, manière aussi tragique que désuète de renouer le contact avec la vie. D'une manière ou d'une autre, le personnage simenonien, incapable de vivre pleinement en adulte, à la conquête permanente du regard qui lui permettra d'exister, répond à son propre vide en se remplissant d'autrui. À tout prix, même par la violence ou le meurtre, comme Frank Friedmaier, dans *La Neige était sale*. Et Maigret, au fond, le solide Maigret, ne fait rien d'autre en s'imprégnant des décors, en reniflant les atmosphères, en absorbant le monde comme une éponge et en volant des morceaux de vie à ces hommes, assassins ou victimes, qui sont allés jusqu'au bout de leur destinée.

Cette expérience inspirée par l'horreur du vide perturbe la relation que l'homme entretient avec l'univers. Pour matérialiser ce sentiment, Simenon abandonne les références picturales, avec leurs volumes et leurs couleurs,

au profit du dessin. Les lignes deviennent plus nettes, les angles plus vifs, les contours plus coupants. « Ce désert où l'on se perd, cette nuit qui n'est pas tout à fait la nuit et qui n'en finit pas » est représenté parcouru de fines lignes noires, comme une épure à l'encre de Chine dessinée à la pointe sèche « avec des bruns implacables, des gris d'une cruauté d'acier ».

Cette terreur du crépuscule, qui s'inscrit, on l'aura remarqué, dans une vision cyclique de la journée, comme dans les mythes lointains, fait resurgir un des plus vieux sentiments humains. Dans *L'Âge du roman*, Simenon accorde au « calme inhumain du jour à son déclin » un rôle décisif dans la constitution du couple, puis du clan et enfin de la société.

Qui sait si ce n'est pas la plus vieille angoisse du monde ?
J'imagine le premier couple, [...] l'Adam et l'Ève du Paradis terrestre [...]. La nuit a envahi le monde, pleine de frémissements mystérieux, et je jurerais qu'à certains moments Ève a murmuré :

— Tu dors ?

Les hommes ont conservé l'habitude de ne pas répondre tout de suite à cette question-là.

— Tu dors ? a-t-elle répété en lui touchant l'épaule.

A-t-il grogné alors, comme ses descendants :

— Qu'est-ce que tu veux ?

— Je ne sais pas. J'ai peur.

— Peur de quoi ?

Et Ève d'avouer, comme mes enfants, comme les vôtres :

— Je me demande si le soleil reviendra.

N'est-il pas vraisemblable, d'après ce que nous connaissons de l'homme, qu'Adam ait répondu :

— Mais oui, voyons, il reviendra. Dors !

— Tu en es sûr ?

— Certain.

— Pourquoi ?

Il le lui a expliqué. Pas la vérité, qu'il ignorait et qu'après tant de siècles nous ignorons encore. Sans doute s'est-il contenté, comme les hommes ont continué à le faire après lui, de lui raconter une histoire rassurante. Ce serait, en somme, le premier roman.

Outre les superstitions, les mythes et les religions, la peur du moment incolore « dans lequel flottent les choses et les êtres qui ont perdu leur consistance » dont, soit dit en passant, on trouve des traces dans la biographie de Simenon, serait à l'origine du récit et, par conséquent, de la littérature. Voilà qui nous ramène très précisément au cœur du mystère de la création romanesque. Toujours dans *L'Âge du roman*, Simenon explique en effet que la veille du jour où il doit commencer un roman, il se promène

sans reconnaître le décor ou plutôt « celui-ci perd pour moi sa réalité, sa consistance. [...] Dirais-je que je suis en transe ? [...] Le jour baisse... C'est l'heure la plus favorable. Les contours des choses s'estompent, un vulgaire coin de rue, l'entrée obscure d'une maison, un reflet sur un pavé mouillé, tout prend facilement un aspect mystérieux. »

Pas de doute : c'est bien à sa propre expérience que le père de Maigret fait écho quand il évoque Adam. Son besoin d'expliquer l'inexplicable et de dissiper le vide apparaît comme une réponse à la perte de consistance qui frappe la création dès que le soleil s'estompe. Perte qui n'est jamais que le reflet d'un vide central dont on trouve la trace autant chez des personnages comme René Maugras dans *Les Anneaux de Bicêtre* ou Charles Alavoine dans *Lettre à mon juge* que dans la propre existence de Simenon.

Du vide et de la création, Simenon a parlé dans un texte consacré à Balzac¹, son double prestigieux, victime comme lui d'une mère acariâtre. Dans leurs familles respectives, une mère forte a dominé un père falot, aux dépens d'un fils qui sera toujours privé de la chaleur maternelle. Or, note Simenon, ce sont précisément ces carences affectives qui déterminent une vocation artistique. En effet, « le romancier type est un être qui n'a pas aimé sa mère ou encore qui n'a pas connu l'amour maternel ».

Cette affirmation peut paraître gratuite à première vue. « Pourtant, le besoin de créer d'autres hommes, de tirer de soi une foule de personnages différents, viendra-t-il à un homme heureux, harmonieusement fondu dans un petit monde à sa mesure ? Pourquoi s'obstiner à vivre la vie des autres si l'on est soi-même rassuré et sans révolte ? Or, la quiétude n'est-elle pas donnée à l'enfant par l'amour maternel et par l'amour de sa mère ? »

Cet aveu, pour déterminant qu'il soit, éclaire autant le cheminement balzacien que la destinée simenonienne, dans la mesure où leurs entreprises respectives ont toujours répondu à un désir aigu de reconnaissance. Reconnaissance maternelle, mais aussi sociale et littéraire. En matière amoureuse, Balzac s'est toujours attaché à des substituts maternels. En général des femmes plus âgées que lui, des « femmes vraiment maternelles, douces et indulgentes », capables de l'aimer mais aussi de l'admirer. Si l'on ajoute qu'il était, par intermittence, frappé d'impuissance sexuelle, impuissance en partie sublimée par la frénésie créatrice, il devient évident que, tout au long de son épuisante existence, il s'est obstiné, sans y parvenir, à combler un vide affectif par la quête ininterrompue de l'objet manquant. Tout comme

¹ Balzac, in Alain BERTAND, *Georges Simenon*, Lyon, La Manufacture, 1988.

Simenon, d'ailleurs. Ses multiples débordements témoignent de l'importance de ce vide. Comment expliquer autrement son impérieux besoin de se maintenir sous tension, en multipliant à l'envi ses champs d'activité ?

Car l'auteur du *Père Goriot* est un personnage étourdissant. Malpropre, obèse et débraillé, tour à tour euphorique et dépressif, l'illustre romancier se pavane dans les salons sans craindre le ridicule et possède un appétit digne de Gargantua. Werdet assure qu'il l'a vu « absorber cent huitres d'Ostende, douze côtelettes, un caneton aux navets, une paire de perdreaux rôtis, une sole normande, le tout précédé de hors-d'œuvre et accompagné d'entremets ». Extrêmement dépensier, il prend la détestable habitude de signer des contrats pour des œuvres dont il n'a même pas le titre. Et il écrit à jets continus, d'abord sous pseudonymes, dans la frénésie, drogué par le café, parfois jusqu'à vingt heures d'affilée, avant de s'effondrer. Puis, l'ardeur revenue, aiguillonné par les dettes, il repart à l'assaut des boutiques, dépensant en gilets chamarrés, en gants jaunes et en objets d'orfèvrerie ce qu'il vient de gagner. Comme un enfant, Balzac se croit le maître du monde et paraît sans cesse en représentation. Son aptitude à mystifier, à créer le mystère autour de lui est étonnante. Il se lance dans mille projets et rencontre l'échec, chaque fois. Mais une force obscure le pousse à aller de l'avant.

On est véritablement frappé par le parallèle avec Simenon. En effet, s'il est moins extravagant, le père de Maigret possède lui aussi ce terrible appétit de la vie sous toutes les formes, ce besoin de mener mille existences jusqu'à l'écoeurement. Il lui faut connaître la vie « horizontalement et verticalement », dans son étendue géographique, « en prenant contact avec les pays et les races, avec les climats et les mœurs », mais aussi verticalement « en ayant accès aux différentes couches sociales afin d'être à l'aise aussi bien dans un bistrot de pêcheurs que dans une foire aux bestiaux ou dans les salons d'un banquier ». De 1919, date de son entrée à la *Gazette de Liège*, à l'après-guerre, autrement dit sur une trentaine d'années, cet extraordinaire polygraphe produit près de deux cents romans sous pseudonymes, ainsi qu'un bon millier de contes destinés aux magazines populaires, il crée le personnage de Maigret, force les portes de Gallimard, collabore dans des domaines aussi variés que le fait divers, le feuilleton, la nouvelle ou le grand reportage qu'il pratique aux quatre coins du monde, à maintes publications qui marquèrent leur temps. À cette époque, son rythme de travail est infernal. Mais il jette l'argent par les fenêtres, passe ses loisirs en ripailles et en orgies avec ses amis peintres. Il tombe amoureux de Joséphine Baker et, en parallèle à sa production littéraire, il pratique une sexualité débordante et presque malade, à propos de laquelle il y aurait beaucoup à dire, tant

elle paraît extravagante. Son pouvoir de mystifier est étonnant, notamment dans le fameux épisode de la cage de verre ou dans les interviews des années trente au cours desquelles il commence à bâtir lui-même son propre mythe.

Devant pareil phénomène, on a pris l'habitude de multiplier les références chiffrées à propos des tirages de ses œuvres, de leurs adaptations cinématographiques, de ses tableaux, de ses demeures ou de ses femmes. Au point que Ralph Soupault, dans une caricature restée célèbre, lui a décerné le titre de Citroën de la littérature.

Dans son ouvrage sur Balzac², André Mauprat souligne combien cette soif de conquête montre que le moi balzacien — mais on pourrait définir Simenon de la même manière — se situe tout en dehors, aux frontières de sa personne, et que, corollairement, il a perdu son moi-même permanent. Il se trouve donc quelque chose de tragique dans sa perpétuelle agitation : comme le tonneau des Danaïdes, son moi est habité par un vide impossible à combler. Ce vide, inscrit au cœur même de sa personne, expliquerait cette impossibilité de s'arrêter, dans quelque domaine que ce soit, et son impuissance à modérer ses élans affectifs et littéraires : ce volcan cérébral ne se conçoit que dans une épuisante fuite en avant.

«Écrire, c'est s'emparer du monde». Jamais la sentence de Flaubert ne s'est mieux appliquée qu'à ces deux auteurs. En effet, pour combler leur vide, ils ont composé chacun un univers immense doté d'une parfaite cohérence, *La Comédie humaine*, avec ses galeries de personnages et ses histoires qui n'en finissent pas, pour l'un, une œuvre sans nom, infiniment répétitive dans la variété, pour l'autre. Dans les deux cas, en guise de compensation, la tentative de se recomposer un semblant d'identité en recréant un monde imaginaire dont ils seraient l'un et l'autre les pères tout-puissants. Un monde perpétuellement menacé par le vide, présent partout dans l'œuvre — dans les thèmes, la psychologie de certains personnages, ou même l'une ou l'autre structure narrative, comme on l'a vu — et recomposé, par conséquent, au moyen d'une *esthétique de la consistance*, matérialisée notamment par le motif de la liquidité évoquée plus haut.

La création littéraire simenonienne se fonde donc sur une hantise du réel et sur une étourdissante capacité de restituer les choses dans leur épaisseur. «Ce qui caractérise le futur romancier, écrit celui que Fenton Bresler compare si souvent à un caméléon, c'est son besoin instinctif de *recréer* les êtres, ou, si vous préférez un terme plus prétentieux, de *brasser*

² André MAUPRAT, *Honoré de Balzac, un cas*, Paris, La Manufacture, 1990.

de la pâte humaine. Aussi est-il assez rarement un modèle de bonne conduite. Pour créer la vie, ne faut-il pas en absorber par tous les pores? Pour manier les hommes, pour reconstituer des hommes, ne faut-il pas s'être beaucoup frotté à eux? D'où, presque nécessairement, une terrible faim, un terrible appétit de vie, de la vie sous toutes ses formes, un besoin de se plonger dans l'humain jusqu'à l'écoeurement.»

Cette extraordinaire disponibilité sensorielle, acquise très tôt («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», a écrit le romancier), apparaît ici clairement dans toute sa nécessité. Elle compte pour beaucoup dans l'extrême densité de l'atmosphère qui imprègne ses romans. Elle prend sa source au sein du vide essentiel de l'artiste, qu'il s'agit, tout au long du processus d'écriture, de remplir avec le plus d'authenticité possible, jusqu'à ce que le monde qu'il crée pour en retirer sa propre densité existentielle, se substitue à la réalité. «C'est presque comique, souligne Simenon, car je finis réellement par vivre avec mes personnages comme s'ils existaient; ils sont plus réels que les gens que je rencontre dans la rue». De là, l'effet salvateur — et parfaitement recherché — de la création romanesque et l'aspect thérapeutique de son écriture. «Si j'écris tant de romans par an, c'est également parce qu'il y a une sorte de signal d'alarme qui a fonctionné. Quand je ne suis pas bien portant, je dis à mon médecin que je ne me sens pas bien. Mon médecin me répond : "Quand commencez-vous à écrire un roman?" Je lui dis : "Dans huit jours". Il me répond : "Alors ça va". C'est un peu comme s'il me prescrivait sur une ordonnance : "Faire un roman le plus tôt possible." C'est ma thérapeutique, celle qui me convient le mieux.» Et Simenon de poursuivre en citant son ami Chaplin : «Dès qu'on se sent mal dans sa peau, on écrit un roman ou on fait un film. Ça remplace d'ailleurs le psychanalyste; au lieu de payer, on nous paie.»

*

* *

«**L'**ARTISTE crée moins pour s'exprimer qu'il ne s'exprime pour créer», disait Malraux. De toute évidence, à la fois vertigineux et nécessaire, l'acte créateur, dans sa dynamique même, apparaît bien ici comme un besoin viscéral. Semblables à des Sisyphe en proie aux démons maternels, Simenon comme Balzac n'ont cessé de célébrer le travail et l'énergie, et la nécessité, passé un temps de récupération, de recommencer un nouveau livre, dans une harassante fuite en avant. Ce qui explique l'ampleur de leurs œuvres

respectives et plus encore cette image de la création considérée comme une obligation, un asservissement, une « malédiction ».

Dans *L'Âge du roman*, Simenon affirme que le roman est surtout « un moyen de se débarrasser de ses fantômes en leur donnant la vie et en les lançant de par le monde ». Et il surenchérit en signalant qu'il est encore « pour celui qui l'écrit, une Délivrance ». De quelle délivrance veut-il nous entretenir? Comme l'a noté Fenton Bresler³, les deux femmes qui ont compté le plus dans sa vie furent sa mère et sa fille. « Son drame, c'est que la première l'a rejeté et qu'il a été contraint de rejeter l'autre ». Dans cette perspective, les lignes qui suivent ne ressemblent-elles pas à un aveu déguisé? « Puissé-je montrer, à travers Balzac, écrit Simenon, que l'écriture est un renoncement, sinon un malédiction ou une maladie. Sans vocation précise, sans talent particulier », Balzac n'a pas trouvé d'autre issue pour échapper à ses démons, « le bonheur pur et médiocre lui a manqué ». Et pour mener à bien sa fresque monumentale, il lui a fallu « sacrifier sa vie privée, son bonheur personnel ». On pourrait même dire que pour nous laisser son œuvre, « Balzac a été obligé de rater sa vie ».

L'on voit bien ici que, caché derrière l'imposante figure balzacienne, Simenon défend l'idée que l'écriture recouvre un double mouvement : celui d'une fuite en avant destinée à échapper au vide creusé, à l'origine, par les carences maternelles, et celui, moins paradoxal qu'il n'y paraît, d'une quête de la reconnaissance de cette même figure maternelle, mais aussi des pairs, de la critique et du public dont il n'a cessé, sa vie durant, d'attirer l'attention de toutes les façons possibles, provocatrice quand il s'agissait de sexualité ou d'argent, caressante lorsqu'il évoquait ses racines liégeoises ou son amour des petites gens, humble, dès qu'il était question de son métier de romancier.

Cependant, à la différence de Balzac, Simenon échappera à l'emprise maternelle, trouvant sur le tard une paix intérieure qu'on avait toujours crue réservée au père. À preuves, *Les Dictées*, ces proses méprisées qui trouvent pourtant leur raison d'être dans la perspective globale de l'œuvre : le producteur de romans populaires se terrait sous une montagne de pseudonymes, l'auteur de romans policiers se calfeutrait dans les bras du commissaire Maigret et le romancier dur se fondait parmi la foule grouillante de ses personnages avant que *Pedigree* ne le contraigne à disséquer ses fantômes. En guise de point d'orgue, *Les Dictées* le révèlent à nu.

Faut-il rappeler qu'Henriette Brüll, sa mère, meurt en janvier 1971? Presque aussitôt, en 1972, Simenon cesse d'écrire, avant d'entamer quelques

³ Fenton BRESLER, *L'Énigme Georges Simenon*, Paris, Balland, 1973.

mois plus tard la série des *Dictées*. Dès cet instant, en toute impudeur, au risque d'écorner son prestige et de bousculer les usages, Simenon trouve la force intérieure de s'aventurer en terrain découvert, sous les feux de la critique, avec ses petites histoires sans importance, ses souvenirs de comptoirs et ses rêves inachevés. Simplement — trop simplement, s'écrieront ses détracteurs —, l'homme a trouvé en Teresa la compagne idéale, se met à jouir du bonheur de se livrer tel quel : en même temps qu'il rencontre l'Amour, après cinquante années de corps-à-corps avec ses fantômes, la paix intérieure enveloppe tout son être.

Peu importent la crudité des aveux, l'évanescence du propos et les platitudes de style. L'essentiel, pour Simenon, c'est d'avoir opéré, à la première personne, une mise à nu intégrale. Comme un pied de nez au vide.

Et la banalité des *Dictées* témoigne, à mon sens, que cet exorcisme, cette conquête d'une identité ont réussi au-delà de ses espérances. Passé un certain stade, l'écriture n'a plus qu'une raison d'être : nous enseigner que, seules, face à soi-même, à sa famille et à la société, la quête du regard qui nous fera exister (la reconnaissance de Teresa), la faculté de dire « je » sans contraintes (l'autonomie intérieure obtenue après la mort de sa mère) et l'absence simultanée de souffrance et de passion (la paix), sont les garants éternels de l'équilibre et de la plénitude.

André MAUPRAT

D'Eugénie Grandet à La Marie du Port

« L'on est si malheureux seul, si malheureux en société, si malheureux mort. »

Honoré de Balzac

« Le métier d'homme est difficile. »

Georges Simenon

BALZAC — c'est presque un truisme que de le rappeler — compte parmi les plus grands romanciers que le monde ait connus. Simenon, quant à lui, a été salué dès 1939, par André Gide, comme « le plus grand de tous ; le plus vraiment romancier que nous ayons en littérature ». On a volontiers rapproché les deux hommes. Se référant à leur commune abondance et à leur égale promptitude d'exécution, Paul Guth a pu dire : « Simenon est notre Balzac bis », Marcel Aymé déclarer : « Simenon : un Balzac sans les longueurs », tandis qu'un Roger Stéphane s'est plu à jeter quelques courtes passerelles entre l'auteur du *Père Goriot* et celui de *La Neige était sale*.

Mais ce ne sont là que comparaisons superficielles, quasi anecdotiques. On peut aller plus loin, plus profond, plus au cœur d'une même dynamique créatrice. Simenon, en personne, d'ailleurs, nous y invite, qui, d'ordinaire si discret, voire si timide à l'égard de ses confrères présents ou passés — et qui ne les cite ou ne les invoque qu'avec la plus rigoureuse parcimonie —, a fait une étonnante exception à sa prudente règle, en écrivant, en 1960, pour la télévision, un long *Portrait-Souvenir d'Honoré de Balzac*. Et c'est dans ce texte — entre tant d'autres remarques troublantes —, que l'on trouve cette singulière proposition : « On prétend que le romancier type est un être qui n'a pas aimé sa mère, ou encore qui n'a pas connu l'amour maternel ».

Voici qui, d'emblée, nous convie aux sources, à l'enfance, à la constellation familiale qui fut celle des deux hommes, et à ce qu'on pourrait appeler leur drame originel. Voici qui nous porte d'abord — par ordre d'antériorité — à évoquer les figures entre lesquelles grandit le jeune Balzac, et le nœud de sentiments, de passions, d'amour, de haine et de désir qu'elles lui serrèrent autour du cœur.

*

* *

ANNE-CHARLOTTE-LAURE SALLAMBIER, mère d'Honoré de Balzac, est une fort jolie personne, intelligente et vive. Mais son caractère impossible rend la vie intenable à tous ceux qui l'entourent. D'aucuns ont voulu voir en elle une hystérique. De fait, elle apparaît sans cesse hérissée, dressée sur ses nerfs, prompte aux colères, aux plaintes, aux reproches, aux évanouissements. Par sa sévérité naturelle, doublée d'une sensibilité malade, elle offre le type de la femme toujours offensée, toujours en manque d'égards, que le plus petit oubli vexé, que la moindre chose irrite. À tout propos elle gémit, elle gronde, elle éclate. Nul dans la famille — les trois enfants, le père y compris — qui ne courbe la tête sous cette autorité, ces orages si fréquents, cette perpétuelle menace. Honoré peut-être plus encore que les autres. Honoré que « la nature — selon son propre aveu — avait fait aimant » et que terrifient tout à fait les yeux bleu froid de cette marâtre. Honoré qui, bien des années plus tard — adulte fait, homme épanoui, auteur glorieux —, confessa à son ami Auguste Fessart : « Je n'ai jamais pu entendre parler ma mère sans éprouver un certain tremblement qui m'ôtait toutes mes facultés lorsque j'étais en sa présence ».

Qu'on ne s'étonne pas que *Le Lys dans la vallée* nous peigne son enfance sous des couleurs si blêmes, si désertiques, si désespérées : « À quel talent nourri de larmes devons-nous un jour la plus émouvante élogie, la peinture des tourments subis en silence par les âmes dont les racines tendres encore ne rencontrent que de durs cailloux dans le sol domestique, dont les premières fondations sont déchirées par des mains haineuses, dont les fleurs sont atteintes par la gelée au moment où elles s'ouvrent ? Quel poète nous dira les douleurs de l'enfant dont les lèvres sucent un sein amer et dont les sourires sont réprimés par le feu d'un œil sévère ? La fiction qui représenterait ces pauvres cœurs opprimés par les êtres placés autour d'eux pour favoriser le développement de leur sensibilité serait la véritable histoire de ma jeunesse ».

Si la mère, de par sa puissance écrasante, résume, presque à elle seule, « les êtres placés autour d'eux », si elle occupe presque tout l'espace, tout l'horizon de son enfant, le père quand même existe, a droit quand même à un petit coin du monde. D'autant que Bernard-François Balzac ne manque pas de personnalité, possède même nombre de traits de caractère dont son fils héritera plus tard en les portant à un insigne éclat. « Tu ressembles à ton père pour l'esprit et le moral », lancera, en son heure, Anne-Laure à son aîné. Et André Würmser, de s'exclamer : « On aurait peine à trouver dans *La*

Comédie humaine un personnage plus balzacien [...] À son image sera l'un de ses enfants, comme lui bruyant, âpre, grossier, jovial et sans scrupules ».

Ce bruit pourtant se tait face aux tempêtes conjugales, cette âpreté se couche devant la pugnacité féminine, et renaissent les scrupules pour acheter — à ce prix — la paix du ménage. « Tant que j'y serai, j'imiterai papa, je ne dirai rien », écrit éloquemment l'adolescent Balzac. Est-ce pour cette triste complicité, pour cette communauté de joug, qu'il gardera toute sa vie de l'affection à son père ? Est-ce en raison de la bonhomie de celui-ci, de sa placidité — sous des dehors truculents —, ou par simple contraste avec les aigreurs et les bourrasques de son épouse, que Bernard-François revêtira, aux yeux de son enfant, l'image du père tendre ? Il reste que son emploi est singulièrement réduit, son champ strictement limité. Dans le tableau que Félix de Vandenesse — le héros du *Lys dans la vallée* — brosse de ses premières années, il n'est point parlé du père. Un tel silence témoigne de son peu d'importance.

Mais il est, chez Balzac, un tout autre silence, et qui, celui-là, recouvre, dissimule — dénonce — une présence capitale. Une présence sur laquelle, malgré sa célèbre faconde, son ordinaire désinvolture, jamais il ne soufflera mot : celle de son frère Henri, de huit ans son cadet, dernier-né de la famille, et fruit des amours coupables d'Anne-Laure avec un nobliau du voisinage : le châtelain de Margonne. De cet adultère, dès son plus jeune âge — on en a la quasi certitude —, Balzac est averti. Comment d'ailleurs ne le soupçonnerait-il pas au seul comportement de sa mère devant son dernier-né ?

Car cette femme si raide, si roide, si rêche et si lointaine envers ses trois premiers enfants — Honoré, Laure et Laurence —, se montre tout amour, toute faiblesse, tout abandon pour cet Henri qu'elle couvre de folles caresses. Enfant trop sensible, trop « aimant », enfant doublement blessé — repoussé et trahi — par la rigueur de sa mère et sa scandaleuse préférence, Balzac ne lui pardonnera jamais. Sa vie entière, il la poursuivra de sa haine, de sa fureur, de ses fulminations : « Ma mère, qui continue à me tourmenter comme Shylock [...] — écrit-il en 1844 à M^{me} Hanska — c'est à la fois un monstre et une monstrosité [...] Elle me haïssait avant que je fusse né ». En 1845, à la même : « Tous mes malheurs sont venus de ma mère, elle m'a ruiné par calcul et plaisir. Voilà seize ans que je me débats contre l'horrible situation qu'elle m'a faite ». Un an plus tard — il a alors quarante-sept ans ! —, toujours à sa maîtresse polonaise, il lance ce cri : « Je n'ai jamais eu de mère ; aujourd'hui l'ennemi s'est déclaré ».

On pourrait, à l'envi, multiplier les citations de cette si sombre veine, de cette encre si noire. Rien n'apaise cette terrible rancune, ni la gloire,

ni la fortune, ni les succès mondains et féminins, ni même le triste sort réservé à ce frère qui boulingue lamentablement dans les îles lointaines. Cependant, sur la raison secrète de son ressentiment — et c'est assez en confesser l'importance —, Balzac ne desserre toujours pas les dents.

Il ne le fera qu'un an avant sa mort, tout soudain, dans une lettre fameuse envoyée, de Russie, à sa mère. Et c'est justement la plus cruelle, la plus injurieuse qu'il lui ait jamais commise. «Je ne te demande pas, certes, de feindre des sentiments que tu n'aurais pas, car Dieu et toi savez bien que tu ne m'as pas étouffé de caresses ni de tendresses depuis que je suis au monde. Et tu as bien fait, car si tu m'avais aimé comme tu as aimé Henri, je serais sans doute où il est, et, dans ce sens, tu as été une bonne mère pour moi»... Le mot est lâché. Sortie de son ironie, dégrafée de sa férocité, la plainte s'élève toute nue : «Si tu m'avais aimé comme tu as aimé Henri!»

*

* *

GEORGES SIMENON, préparant son *Portrait-Souvenir*, a-t-il eu, sous les yeux, cette phrase ? Et serait-ce en écho de celle-ci, qu'il s'est lui-même interrogé : «Le besoin de créer d'autres hommes, de tirer de soi une foule de personnages différents, viendra-t-il à un homme heureux ? [...] Or, la quiétude n'est-elle pas donnée à l'enfant par l'amour maternel et par l'amour pour la mère ?»

Henriette Brüll, mère de Georges, est une petite femme frêle, pâle, timide et mal portante. Très jeune, elle a connu de grands malheurs : l'ivrognerie, puis la mort de son père, la ruine et le démembrement de sa nombreuse famille, le déclassement social, la transplantation dans une ville étrangère. Il lui en est resté une anxiété constante, la peur lancinante du lendemain, des nerfs sans cesse à vif, sans cesse aux aguets, mais aussi, sous son humilité apparente, sous son conformisme effaré, une volonté farouche de revanche, un besoin patient, obstiné, inflexible de dominer ce monde qui l'a si bien écrasée, si bien abandonnée. D'où son âpreté, son égoïsme, et cette dureté d'un cœur trop couturé de cicatrices, trop cuirassé de cals.

Cette dureté, ce manque d'amour, cette essentielle défiance à l'égard de tout et de tous, son enfant Georges s'en est toujours senti la cible la plus proche, la plus offerte, la plus directement visée. Dans cet implacable réquisitoire qui s'intitule *Lettre à ma mère*, il lui écrit, six ans après sa mort : «Cette méfiance quasi innée que tu as eue à mon égard, aussi loin que je peux me souvenir, c'est-à-dire dès ma tendre enfance, je ne l'ai jamais

comprise, et elle a contribué à dresser une sorte de barrière entre nous. On aurait dit que tu me soupçonnerais toujours des pires méfaits».

Comment s'étonner, dès lors, qu'il lui assène : «Je me demande si tu ne m'as jamais pris sur tes genoux. En tout cas, cela ne m'a pas laissé de traces, ce qui signifie que ce n'est pas arrivé souvent» et, avec une froideur sous laquelle on ne peut s'empêcher de sentir trembler la blessure, lui martèle : «Nous ne nous sommes jamais aimés de ton vivant, tu le sais bien. Tous les deux nous avons fait semblant [...] Il n'y a jamais eu de véritable intimité entre nous [...] Tu m'as mis au monde, je suis sorti de ton ventre, tu m'as donné mon premier lait, et pourtant je ne te connais pas plus que tu ne me connais. Nous sommes comme deux étrangers qui ne parlent pas la même langue».

Désiré Simenon, le père, est-il lui aussi, pour sa femme, un étranger ? À tout le moins, elle le traite comme tel. Cet homme simple, paisible, qui n'aime rien tant que son humble confort domestique, et qui goûte si bien — esthète du quotidien — les menues choses de la vie, elle le chasse impitoyablement — au bout de trois ans de mariage à peine — de sa table, de son fauteuil, de ses pantoufles, de son journal du soir. À la seule fin d'installer des étudiants sous son toit, de transformer sa maison en pension de famille et d'amasser ainsi, sou à sou, l'argent qui l'obsède.

Le grand Désiré ne dit rien. Le grand Désiré se tait. Le grand Désiré accepte. Comme il accepte tout de sa chétive épouse : ses plaintes et ses reproches, et ses malaises, et ses crises de nerfs. «L'hystérique — assure Lacan — cherche un maître à dominer». Désiré, dès ce moment — mais l'a-t-il jamais été — n'est plus maître chez lui. Henriette règne. Henriette domine sans partage ni l'ombre d'un murmure. C'est le jeune Georges qui, tout enfant, en conçoit «une sorte de révolte», juge honteux, «indécents», ce coup d'état permanent. Révolte qui, sans doute, est déjà bien la sienne, mais qui vole d'abord — en toute impuissance — au secours de son père. «As-tu vraiment aimé mon père?», demande-t-il dans sa *Lettre*. Si évidente est la réponse qu'il ne l'attend même pas et ajoute en substance, avec une cruauté parfaite : «Tu n'as jamais aimé que toi, n'as jamais pensé qu'à toi».

Tandis que lui, Georges, aime profondément, passionnément son père. Cet homme tendre, encore que très pudique, très discret, d'une réserve pleine de dignité et de noblesse — le contraire en somme d'Henriette Brüll — il l'admire, il le vénère, il lui voue un véritable culte, il lui prête même une philosophie que toute sa vie il s'efforcera d'atteindre et qu'au bout de sa route, peut-être, comme une grâce, il obtiendra. Tous ses propos, tous ses écrits intimes, toute son œuvre romanesque — en premier lieu le personnage de Maigret — attestent cet amour. Et il n'est sans doute pas

de plus bel hommage — de plus sensible, de plus ébloui, de plus délicat aussi — qu'un écrivain ait jamais réservé à son père, que la simple évocation, dans *Pedigree*, de Désiré Simenon se rendant, ainsi que chaque matin, à son bureau d'assurances, traversant rues, ponts et places de « sa si belle démarche », regardant les maisons, les boutiques et les gens, humant le ciel et les couleurs, et dégustant, à petits coups, la saveur du monde.

À sa mort, Georges a dix-huit ans et donne, d'un geste, la mesure de son chagrin : « Aux obsèques de son père — raconte Fenton Bresler — Simenon choqua l'assistance en s'emparant de toutes les fleurs et de toutes les couronnes pour les jeter sur le cercueil avant que la terre ne le recouvre, au lieu de les laisser sur la tombe, afin qu'elles témoignent de la richesse et de la générosité de ceux qui les avaient envoyées. Puis il se précipita hors du cimetière, courut chez lui, et se jeta sur son lit en sanglotant ».

Un an plus tard, son service militaire achevé, et résolu à monter à Paris, c'est sans aucun regret qu'il abandonne, sur le quai de la gare, une mince petite veuve encore toute habillée de noir. Il est vrai qu'elle n'est pas tout à fait seule. Il lui reste un garçon, son cadet : Christian. Et c'est son préféré, son enfant chéri.

Une préférence sur laquelle Simenon est resté particulièrement sibyllin. À peine, dans *Lettre à ma mère*, remarque-t-on cette courte scène : « Si mon frère Christian, plus jeune que moi de trois ans, se mettait à pleurer, tu te tournais vers moi en demandant : "Que lui as-tu encore fait ?" Je ne lui avais rien fait du tout. Il pleurait pour une raison étrangère à moi [...] Je me demande, maintenant, s'il n'était pas nécessaire qu'il y ait un vilain dans la famille, et ce vilain c'était moi » —, et plus loin, soudain, ce face-à-face à vrai dire atroce : « Lors d'un de mes rares voyages à Liège, tu m'as regardé longuement, avec une attention soutenue, et tu as prononcé cette phrase que je n'ai pas pu oublier : "Comme c'est dommage, Georges, que c'est Christian qui soit mort". Cela ne voulait-il pas dire que, dans ton esprit, selon ton cœur, c'est moi qui aurais dû partir le premier ? Tu as d'ailleurs ajouté : "Il était si tendre, si affectueux" [...] Sans doute, ne l'étais-je pas, ou évitais-je de le montrer ».

C'est tout. Il n'en articulera jamais davantage. Pas plus qu'en aucun de ses écrits ou entretiens — sauf, incidemment, au cours de ses tardives *Dictees* —, il ne parlera du destin douloureux de son frère, de son alcoolisme, de sa conduite trouble pendant l'Occupation, de sa fuite dans la Légion Étrangère, de sa disparition lors des premiers combats de la guerre d'Indochine. Pas plus qu'on ne relève sa trace dans *Pedigree*, roman autobiographique, où Roger — transcription transparente de Georges — est seul à côté de Désiré, nommément désigné, et d'Élise, double d'Henriette. Absence qu'on

ne peut s'empêcher de trouver singulière. Silence qu'on ne peut pas ne pas deviner gros de sentiments inavouables, et propre à recouvrir ce « cadavre dans l'armoire » que, selon Simenon lui-même, possèdent toutes les familles.

*

* *

LA FAMILLE — si toutefois on la réduit à sa plus élémentaire expression — c'est le père, la mère et l'enfant. Et la trame de relations que l'enfant tisse avec ces deux premiers personnages de son histoire, ce n'est rien moins que le complexe d'Œdipe.

Nul n'ignore, de nos jours, ce qu'on entend par là. Assise majeure, structurante, de la personnalité, l'Œdipe représente l'ensemble des désirs amoureux et hostiles que l'enfant éprouve à l'égard de ses parents. La forme positive — la plus habituelle — associe l'inclination tendre — voire sensuelle — pour le parent du sexe opposé et la disposition agressive — voire assassine — pour ce rival que devient le parent du même sexe. La forme négative ou inversée — plus rare — conjugue, au contraire, l'attachement à la personne du même sexe et la haine jalouse envers l'adversaire du sexe opposé. Or, ce second Œdipe s'avère presque toujours le fruit d'un couple parental au comportement lui-même inversé, et composé d'un père faible ou d'une stature insuffisante, face à une mère forte, dominatrice, pourvue d'une personnalité supérieure à celle de son mari, ou bien encore fouettée, cabrée par la névrose, de quelque espèce — anxieuse, insécurique, phobique, hystérique — que soit cette dernière.

*

* *

NE CROIT-ON PAS redécouvrir le couple Balzac ? Bernard-François, d'une si mince autorité, vivant retiré dans le donjon de ses inoffensives élucubrations et laissant les rênes du ménage à la discrétion de son épouse. Anne-Charlotte-Laure, active, fébrile, impérieuse, soumettant tout son monde à son dévouement redoutable, à ses scènes, à ses colères, à ses emportements ?

Ne croit-on pas entendre, de nouveau, Honoré, sinon exprimer sa dévotion à son père, du moins crier sa haine pour sa mère : « Tous mes malheurs sont venus de ma mère, elle m'a ruiné par calcul et plaisir. Voilà seize ans que je me débats contre l'horrible situation qu'elle m'a faite » ?

On comprendra, dès lors, que Lucien Fromenty, dans son *Complexe d'Œdipe dans la vie et l'œuvre de Balzac*, révèle chez l'auteur de *La*

Comédie humaine un Œdipe inversé. Œdipe qui, en l'occurrence, comme c'est souvent le cas, se complique d'une rivalité fraternelle. Œdipe dont on trouve la saisissante transcription dans l'essentiel de l'intrigue de *La Femme de trente ans*.

« Livre moite [...] malsain [...] étrange [...] inégal comme la fièvre », murmure Félicien Marceau. Livre où la petite Hélène, fille de Julie d'Aiglemont, sait, par instinct, que sa mère a eu un amant et que son frère cadet — ce frère qu'on lui préfère, objet de toutes les attentions — n'est pas le fils d'Aiglemont. D'où son ressentiment sauvage à l'égard de sa mère, sa terrible rancœur contre le monde entier, et sa détermination — dans le but surtout de châtier la femme coupable — d'assassiner l'enfant qui n'aurait jamais dû naître. D'où le meurtre effectivement commis par la petite fille de huit ans au bord de la rivière. D'où le mélange de remords et de révolte qui prolonge en elle la réalisation de son crime. D'où encore le châtement final — l'obstination de la vengeance — infligé à la mère fautive par une autre de ses filles qui lui refuse amour et respect.

Balzac, lui-même, avait huit ans à la naissance de son frère Henri. A-t-il, lui aussi — faute de pouvoir supprimer la mère exécrée — médité de la détruire dans ce qu'elle avait de plus cher : l'objet précis de son odieuse préférence ? Et a-t-il porté toute sa vie — si lourd est son silence ! — le remords de son désir ? Du moins, par l'imaginaire — privilège de romancier —, l'aura-t-il accompli !

*

* *

SIMENON fait mieux encore, qui, dans la genèse de son personnage principal — son double idéal : le commissaire Jules Maigret — supprime d'un coup et la mère et le cadet rival.

Maigret, en effet — comme il nous est conté dans ses *Mémoires* — perd, très jeune, sa mère en couches et le frère qui aurait dû voir le jour, tous deux massacrés par les mains grelottantes d'un vieux médecin alcoolique, à qui, contre toute raison, Évariste Maigret — homme pourtant avisé, gestionnaire responsable — a confié la vie de son épouse et de son second garçon.

« Cet épisode — note très finement Alain Bertrand dans son *Georges Simenon* — m'a toujours semblé marqué d'étrangeté [...] Derrière l'anecdote apparemment innocente et mélodramatique se cache une triple constante qui traverse l'œuvre tout entière : la culpabilité, l'élimination du double et le meurtre de la mère. En fait, le nœud de cet épisode, c'est le père qui sacrifie,

par procuration, et la mère et l'enfant à naître, ces symboles de l'étouffement et de la rivalité, afin que son fils, libéré de tout obstacle psychologique, mais inconsciemment culpabilisé, puisse devenir un homme ».

C'est donc ici le père qui délivre, le père bon, le père aimant et à qui l'on doit tout. Dans une interview qu'il donne à un groupe de médecins, Simenon avoue : « Je suis sûr que lorsque vous, médecins, vous enlevez le poids d'une hallucination à un malade, il doit aussi avoir ce sentiment de délivrance, cette reconnaissance, un peu dans le même genre de relations qu'on a avec son père ». Tandis que la mère, sans doute, est celle qui doit disparaître, qu'on doit fuir, qu'on doit rayer de sa mémoire, si l'on veut avoir chance de recouvrer son équilibre. Comment ne pas reconnaître là aussi — on en sait assez sur Henriette Brüll, Désiré Simenon et leur fils Georges, et son frère Christian, et l'entrelacs des liens qui les nouent les uns les autres — la parfaite illustration d'un Œdipe inversé, exacerbé, au surplus, par la jalousie fraternelle ?

Simenon a-t-il personnellement songé à se débarrasser de son frère ? N'a-t-il pas, en tout cas, porté le remords de sa disparition ? N'est-ce pas lui qui, sur le conseil d'André Gide, lui recommanda d'entrer dans la Légion Étrangère où il trouva la mort sous les balles du Viet-Minh ? N'est-ce pas à lui que la féroce Henriette jeta un jour : « Sans toi Christian serait encore vivant » ? « C'était glaçant, c'était affreux », se souvient Denise, sa seconde femme. Paroles affreuses, terrorisantes en effet, et qui condensent tout l'insupportable de sa condition d'enfant mal aimé, rejeté au profit d'un autre, et accablé sous la honte du pire des forfaits. Paroles aliénantes, saccageantes par excellence.

On comprend l'envahissement de l'œuvre par toutes ces mères castratrices, ces épouses abusives, ces sœurs étouffantes. On comprend qu'y reviennent si souvent, si lancinamment, le thème de la fuite, de la fugue, du sauve-qui-peut hors du cercle d'une famille strangulatoire, d'une structure sociale qui ne vous réserve qu'oppression, humiliation, enfermement. Mais au bout du chemin, au terme du voyage, c'est toujours l'échec, le pourrissement sur place, ou bien le pauvre retour, la rentrée sans gloire dans l'inexorable bercail.

La mère, en effet, ne cesse jamais de dominer. Le père, malgré son amour, n'est pas de force à lui opposer un véritable contrepoids. Face à la cohorte des mégères qui peuplent les romans, combien rares les mâles capables de les apprivoiser ! Même la fuite, même la rupture définitive, ne vous renvoie qu'un surcroît de solitude. Quant à la destruction, pure et simple, de la figure écrasante, comment y songerait-on, qui vous détruirait vous-même ?

*

* *

CAR LA CARENCE, l'absence d'amour de la part de la mère — cet être premier, cette première rencontre à l'orée de la vie, et qui représente *tout* le monde en même temps que soi-même — a ceci d'impitoyable pour l'enfant qu'elle empêche sa maturation affective, qu'elle bloque le développement de sa personnalité. Laquelle n'aura jamais d'elle-même qu'une image inconsistante, floue, friable, à la merci du moindre heurt, et ne pourra maintenir son équilibre, sa cohésion, que par l'appui constant de ce premier personnage que demeure la mère.

Cet appui vient-il à lui faire défaut — et comment, en l'occurrence, pourrait-il en être autrement? —, c'est pour l'enfant l'angoisse d'une frustration intolérable. Frustration qui déclenche en lui la haine, la révolte, la fureur homicide contre qui lui inflige pareil désarroi. Mais, du fait même de son inextricable attachement à sa victime, cette fureur, à l'instant — véritable talion —, se retourne contre lui, le déchire à son tour, porte à son comble sa pulvérisante angoisse.

La seule solution qui s'offre, alors, à l'être aux prises avec cette mère impossible et qui le soumet à d'aussi crucifiantes contradictions, est de rompre avec elle, de se couper complètement d'elle, de lui retirer toute l'attention, toute la passion, tous les sentiments qui le liaient à elle. Mais, là encore, en raison de l'essentielle immaturité de celui qui opère un tel retrait, ce désengagement intime, profond, vital envers la créature privilégiée entraîne un décrochement semblable de tout ce qui habite l'univers, de l'entière réalité extérieure.

L'enfant se trouve hanté par de poignantes sensations d'étrangeté, d'irréalité, de vide. Il lui semble que le monde, autour de lui, n'est plus le même, qu'il n'est plus possible de s'y intéresser ni de l'aimer, bien plus : qu'il est chargé d'une hostilité vague, émanant de nulle part et de partout. Tandis que son monde intérieur, par réciprocité, lui apparaît altéré, attaqué, voire anéanti. Ceci porte un nom. Ceci s'appelle la dépression.

*

* *

L'enfance de Balzac fut solitaire, anxieuse et triste.

De quatre à six ans, à l'externat Legay, on sait — et cela seulement — qu'il fut très malheureux. À huit ans, on l'enferme entre les murs austères

du collège des Oratoriens de Vendôme, et ce seront six années de détresse continue. Il ne joue pas avec ses condisciples, reste tout seul dans un coin de la cour tandis que les autres s'ébattent, se bousculent, se poursuivent sur des échasses. En classe, cet engourdissement physique s'aggrave d'une atonie mentale. Il n'apprend aucune leçon ni ne remet aucun devoir. « Gros garçon taciturne et dont on ne peut rien tirer », décide l'un de ses professeurs. Un jour, au plus fort de sa misère, le jeune écolier — que sa mère, en six ans, n'est venue voir que deux fois ! — se précipite chez son confesseur et s'accuse de maudire l'existence.

À quatorze ans, il s'écroule tout à fait, tombe véritablement malade. Il maigrit, pâlit, ne parle plus, s'enfonce dans une sorte de coma. « Il ressemblait — écrit sa sœur Laure — à ces somnambules qui dorment les yeux ouverts. Il n'entendait pas la plupart des questions qu'on lui adressait et ne savait que répondre quand on lui demandait brusquement : À quoi pensez-vous ? Où êtes-vous ? » Ses maîtres, cette fois, s'émeuvent, s'inquiètent, prient la famille de reprendre l'enfant. Honoré revient donc à Tours, au milieu des siens. « Voilà comment le collègue nous les rend ! », s'exclame, avec une belle inconscience, la grand-mère Sallambier. On ignore ce que dit la mère. Probablement rien.

*

* *

Pas davantage on ne sait ce que pensa la mère du jeune Georges devant les signes qu'il donna de son malaise, de son désarroi.

À quatorze ans, il se met à boire l'eau-de-vie dont sa mère recouvre les confitures pour les empêcher de moisir. Afin de cacher son forfait, il ajoute de l'eau, et tout le monde à la maison croit que l'alcool s'est évaporé. Mais les liqueurs domestiques ne lui suffisent pas. Il hante les bars louches de Liège, s'y enivre régulièrement, fréquente les entraîneuses et les rapins, cherche le vertige de l'encanaillement.

Cette fuite, il la trouve aussi dans le sexe, errant, chassant à travers les rues, sillonnant les quartiers chauds de la ville, toujours en quête d'une fille, d'une intimité, aussi dérisoire soit-elle, et allant jusqu'à vendre la montre de son père — un objet pareil, venant d'un homme tel que lui ! — pour assouvir sa fringale charnelle. « C'est l'âme qui désire les corps », disait Montherlant. Cet obsédant besoin des corps — mieux encore que sa soif d'alcool — donne la mesure de son sentiment de solitude. « La solitude, l'angoisse parfois — confesse Georges à travers le Roger de *Pedigree* —. Mais comment faire

pour ne pas être seul ? La vie est ailleurs, il ne sait pas encore où, il la cherche dehors et il continuera de la chercher ».

La vie, certes, n'est pas ici, à Liège, auprès de cette mère qui, de fait, n'existe plus. Car, au fond de lui-même — avait-il d'autre choix ? —, il a rompu avec elle, il l'a désavouée, elle ne lui est plus rien. Mais, du même coup, du même élan, la vie a déserté la réalité tout entière, a comme vidé sa ville natale, lui a fait perdre ses couleurs, sa consistance, son relief. « Tout a changé — écrit-il dans *Le Compotier tiède* — : la maman, le foyer. [...] Il regarde les choses alentour. [...] Les fils sont coupés. Il ne les comprend plus. Le compotier tiède, parfumé et sans fond n'a plus de regard, plus de pensée. Le passé s'est enfui ». Et il faut fuir ce néant oppressant. Vieil homme de soixante-dix ans, et qui se souvient, il déclarera : « J'ai attendu toute mon enfance le moment de m'échapper ». Lui-même, alors, se sent-il vraiment exister ?

Ne va-t-il pas chercher au fond des verres, entre les jambes des filles, cette chaleur intime qui lui manque, ce sentiment de sa propre présence, qui lui fait maintenant cruellement défaut ? Cette image qui hantera plus tard presque tous ses héros — les couples enlacés qu'on devine collés dans l'encoignure des portes, les silhouettes d'homme et de femme qui se dessinent la nuit, par les fenêtres éclairées, sur l'écran calme des rideaux tirés — n'exprime-t-elle pas, très précisément, la fascination douloureuse, plaintive, jalouse de celui qui a perdu jusqu'à son ombre ? Les airs de révolte qu'il se donne, le non-conformisme bohème qu'il affecte, n'ont-ils pas la même signification : le désir éperdu d'exister, de n'être plus exclu, de n'être plus coupable d'on ne sait quelle ténébreuse, irrémissible faute ? Combien d'étranges jeunes gens arpentent son œuvre : hâves, faméliques, rageurs, écorchés vifs, labourés d'angoisse et d'humiliation, et prêts à tout — y compris les pires excès — pour sortir de l'accablement de leur dérégulation ! « J'ai failli me perdre, devenir un voyou », avouera Simenon.

Mais veille, très puissant chez lui, — écho de l'amour de la vie, qui comble Désiré, ou de l'acharnement à combattre, qui fouette Henriette ? — l'instinct de conservation. Il ne veut pas sombrer. Il se raccroche. Bientôt il prend ses distances à l'égard des « futurs ratés » de son piteux cercle artistique. Devenu journaliste, il se plie, docile, aux directives de sa *Gazette*. Bien plus : à dix-neuf ans, il décide d'épouser, sans amour, Régine Renchon, une jeune fille de trois ans son aînée, guère jolie, mais qui présente, pour lui, le remarquable avantage d'être intelligente, avisée, tranquille et de constituer un parfait contrepoids, un solide garde-fou à ses tentations les plus troubles et les plus dangereuses.

*

* *

Est-ce un instinct de cette sorte qui sauve le jeune Honoré de son désespoir, de son inanition ?

Échappé des hauts murs du collège de Vendôme, revenu parmi les siens, retrouvés la liberté et le grand air, il change, en quelques mois, de façon radicale, devient le contraire absolu de ce qu'il avait été. Par un mécanisme tout inconscient, tout involontaire — où certains ont discerné les rouages de la dénégation et de la surcompensation, mais qui demeure, en fait, passablement mystérieux — c'est toute sa personne — on pourrait presque dire : son âme — qui se trouve retournée.

Au vide aussi bien externe qu'intérieur, succède la surabondance qui remplit le monde et gonfle l'être d'une ruisselante plénitude. Au sentiment de l'inexistence se substitue une conscience éclatante, éblouissante de soi-même. L'isolement, le repliement se transforment en ruée vers l'univers. La tristesse enfin devient trépidante joie, et s'évapore le chagrin sous le feu du bonheur.

Balzac, dès lors, et jusqu'au bout, ne cessera plus de confondre chacun par son extraordinaire gaieté, son invincible fougue, l'inlassable dissipation qu'il fait de ses forces, et cette exubérante santé dont il abusera, persuadé qu'il est bâti pour un siècle.

« Une vitalité puissante, un entrain d'abord physique — dit de lui Gaëtan Picon — une sorte de concupiscence, de gourmandise insatiable, un appétit de vivre et de jouir, qui est avant tout appétit de biens matériels, d'argent, de femmes, de gloire, de réputation, de titres, de vins et de fruits ». Il veut tout. Il se mêle de tout. Il court partout. On croit rêver quand on assiste à ces pérégrinations insensées à travers l'Europe. Cet homme sans loisir, étranglé de tracasseries, accablé de préoccupations sans nombre, ne tient pas en place, cavalcade de ville en ville, de pays en pays. Nul n'a plus erré que lui. Car nul, plus que lui, n'a été possédé de cette faim énorme, proprement dévorante, qui le projette en tous sens, l'éparpille en toutes directions.

Dès sa jeunesse, il piaffe d'impatience : « J'ai faim et rien ne s'offre à mon avidité ! Que me faut-il ? Des ortolans ! » Il passera son existence à poursuivre ses ortolans, avec une véhémence si débridée qu'il multipliera les achats les plus fous et les entreprises les plus désastreuses, avec un emportement si furieux qu'il dilapidera ses fortunes sitôt qu'il les gagnera, quand ce ne sera pas même avant de les avoir gagnées. Comme Napoléon, il aurait pu déclarer : « Il n'y a pas de *si* ni de *mais*, il faut réussir ». Le monde, devant lui,

est un inépuisable champ, bruisant de promesses, où tout l'appelle pour la conquête, l'embrassement, la délectation.

Le regard — ce sens grâce auquel on appréhende, d'un seul coup, la plus large part du monde extérieur — étant déjà, en lui-même, prise de possession immédiate, spontanée, on ne s'étonnera pas qu'à l'exemple de ses héros — Raphaël de Valentin, Félix de Vandenesse ou L'Enfant maudit — Balzac se soit trouvé très tôt saisi d'une intarissable curiosité. L'adolescent se passionne pour les phénomènes de la nature, scrute les visages du ciel, épie chaque chose « depuis le brin d'herbe jusqu'aux astres errants ». Plus tard, il observera en tout lieu, en tout temps, par les rues et les routes, au rythme de ses pas, au galop de ses chevaux, dans les salons et les chaumières, dans les boutiques et les églises, pendant le jour et pendant la nuit. Et ce, bien moins poussé par le souci de l'œuvre à faire, par le besoin d'engranger des matériaux romanesques, qu'emporté par un tout-puissant mouvement naturel. Après *Les Chouans* — c'est-à-dire dès le seuil de *La Comédie humaine* —, Balzac ne se déplace plus pour aller quérir des éléments en vue d'un livre par avance élaboré. Il se contente d'utiliser tout ce qu'il a enregistré au hasard de sa vie. À l'opposé d'un Zola, par exemple, l'absorption du réel précède, chez lui, l'idée même de ce qu'il en fera.

On sait ce qu'il en a fait. Grâce à la fraîcheur de son regard et à la vivacité d'une mémoire essentiellement visuelle, il rapporte toute chose dans sa transparence, sa précision objective, et sera reconnu comme le père du réalisme. Unanime, d'ailleurs, est la constatation; Balzac pense d'abord en mots-images.

Mots-images qui servent aussi — servent peut-être surtout — à inscrire l'idée dans sa représentation, à « sensualiser » la description du sentiment, bref à incarner dans un concret saisissable ce qui se dérobe d'ordinaire à la capture intégrale. Mots-images qui conduisent à privilégier les relations formelles, les associations externes, à établir entre les choses et les êtres — le vêtement et l'âme, l'habitat et la vie de l'habitant, le nom de l'individu et celui qui le porte — tout un réseau de correspondances qui les soudent indissolublement les uns aux autres.

D'ailleurs, pour Balzac, tout n'est-il pas dans tout? Son mouvement profond n'est-il pas d'avalier tout de go un univers sans hiatus, et qui pas même n'en interpose devant qui veut le dévorer?

L'auteur du *Bal de Sceaux* se montre en constante harmonie avec un monde qu'il a vraiment l'impression de compénétrer. Il est cet homme qui se répand dans la vie avec une souveraine aisance, épouse à l'instant n'importe quelle ambiance, se trouve à l'instant adapté, familiarisé, se dilue dans

son contact avec les autres et s'accorde, sans retour, à leurs mouvements, leurs rires et leurs larmes, leurs bonheurs et leurs tragédies. *La Comédie humaine*, par son ampleur, la profuse variété de ses thèmes, de ses décors et de ses styles, ne porte-t-elle pas la marque d'une exceptionnelle faculté d'adhérence et de sympathie à tout le foisonnant « existant » de l'univers ?

Mais l'homme qui « est » si bien tout ce qu'il rencontre, qui « devient » si facilement tout ce qui passe à sa portée, qui est-il en vérité ? Quelle consistance peut-il s'offrir de lui-même ? Sur quelle permanence peut-il fonder sa personnalité ? N'est-il pas voué, par impossibilité d'être, à se jouer sans cesse ?

Personnage toujours en représentation — y compris pour son propre regard — Balzac savoure à revêtir cent rôles divers. Il est le bénédictin statufié dans son blanc froc de moine et le dandy aux gilets multicolores, le paillard aux prétendues multiples maîtresses et l'homme chaste dont l'ascétique accent — dans les lettres à M^{me} Hanska — emporte la conviction. « C'est si bien une comédie — narre André Würmser — que des amis l'entraînant un soir au bal Chicard, un bal travesti, il y va tout bonnement, tout fièrement, avec sa robe de chambre, déguisé en bénédictin ! » Comédie, certes, du début à la fin. Cet homme de somptueux confort, de luxe royal, de faste fracassant, peu lui importent, au fond, la soie dont il se pare, le linge blanc qui lui frissonne au col, le bain parfumé où il se plonge, — et sa mansarde nue, ses sardines écrasées dans du beurre, son pupitre branlant lui suffisent. Mais le démon de l'acteur le possède, le pousse sur les tréteaux, et l'habit de lumière qu'il entend revêtir doit éteindre, par son clinquant de parade, tous les feux alentour.

Bien évidemment, au milieu des artistes de son temps, il joue aussi son génie. L'éditeur Werdet raconte comment Balzac, qui lui avait promis, depuis un an, l'achèvement de *Séraphîta*, vint un jour le trouver rue de Seine : « Courez vite, toute affaire cessante, chez Baudoïn et dites-lui de ma part qu'il faut que tous ses compositeurs soient ce soir à onze heures à leurs casses ! Ordonnez qu'on me dresse un lit de sangles dans l'atelier ! Vous avez ma parole d'honneur que demain *Séraphîta*, manuscrit, composition, correction, bon à tirer, sera entièrement terminé ! » Ainsi fut fait : sur une petite table de l'imprimerie, Balzac écrit, d'après *Le Ministère de l'homme-esprit* de Saint-Martin, l'ascension de Séraphîta au ciel et, feuille à feuille, il la livre à la composition... Mais, assurément, le morceau que Taine juge beau comme un chant de Dante, était tout prêt dans sa tête. Il l'avait mis au point chez lui, et ce qu'il avait voulu offrir à son éditeur éberlué, c'est le spectacle d'une sorte de ruée finale, d'une apothéose nocturne dans le flamboiement

de l'inspiration et du travail, d'une sorte d'assomption triomphale de sa pensée, pareille à celle de l'angélique Séraphîta.

S'il y eut, bel et bien, un ange dans la vie de Balzac, ce fut sa première maîtresse, M^{me} de Berny.

Son existence si souvent empreinte d'âpreté, de vulgarité, de petitesse, aura été traversée, comme d'une lumière, par cette histoire d'amour, l'une des plus émouvantes, des plus pures, des plus sincères qui se puissent décrire.

En elle transparait, en effet, sous sa forme la plus simple, la plus sensible, la plus lisible, sa souffrance d'enfant sevré de tendresse maternelle. La différence d'âge, à elle seule, est un aveu. Il a vingt ans quand il la rencontre, elle quarante-deux, soit un an de plus que sa mère. Le caractère de Laure de Berny achève la démonstration : femme douce, aimante, dévouée, désintéressée, pleine de tact, d'intelligence et de goût. Balzac, d'ailleurs, ne fera jamais mystère de la nature profonde de leur longue passion. Bien plus, il la célébrera avec les accents de la plus complète gratitude : « M^{me} de B... quoique mariée, a été comme un dieu pour moi. Elle a été une mère, une amie, une famille, un ami, un conseil ». Et, plus loin, cette déclaration superbe : « J'ai vu clairement que M^{me} de B... n'était que mon immense filialité trompée à qui une mère avait souri ».

*

* *

HENRIETTE BRÜLL — on le sait — n'a guère souri à son enfant. On sait aussi — du moins l'a-t-on deviné —, comment celui-ci a été conduit à se détacher d'elle, et en quel tourment cette séparation, ce déchirement intime l'ont plongé. À ce trouble, il réagira au même âge que Balzac et de la même façon : par la fureur de vivre.

Coûte que coûte, il faut se sauver de son néant, de sa médiocrité, se laver de son abandon, de son humiliation. « Vois-tu — dira-t-il un jour, précisément à sa mère — il n'y a que deux sortes de gens sur terre : les fesseurs et les fessés. Je préfère être du côté des fesseurs ». Son ardeur est sans égale, ses appétits démesurés, son emploi du temps frénétique. « Il était très affairé, dynamique, plein de vie — se souvient Régine, sa première femme —, très beau et toujours en mouvement. Un vrai tourbillon. Avant la guerre, nous ne restions jamais un seul soir à la maison, à moins de recevoir des amis. Nous n'avions jamais une soirée à nous, rien que nous deux, chez nous ». « Je l'ai aimé à cause de sa gaieté », explique Denise, sa deuxième

épouse. Et Boule, sa servante-maîtresse, encore tout éblouie, murmure : « Monsieur Simenon, c'était une montagne d'homme ! » Il s'intéresse à tout, s'occupe de tout, pratique tous les sports, aménage de multiples maisons, fait construire des bateaux, tient une ferme, élève des vaches, des chevaux, des loups, des mangoustes... Et surtout il voyage.

« On doit examiner — recommande Fenton Bresler — le nombre phénoménal de voyages entrepris par Simenon dans la première moitié des années trente. Pour quelqu'un qui, sur la fin de sa vie, allait devenir pratiquement agoraphobe [...] ses vagabondages et son authentique sens de l'aventure de l'entre-deux-guerres paraissent encore plus extraordinaires ».

Mais ce n'est pas en romancier qu'il voyage. Jamais il ne va chercher un décor pour un livre futur, ou une documentation, des précisions pour une œuvre en cours. Jamais il ne prend de notes ni n'emporte de carnet. Il se contente de regarder. Sa curiosité est proprement boulimique. Il s'imprègne de tout, et particulièrement de ces petites choses qui — quelles que soient les conditions et les races, sous quelque latitude, quelque climat que l'on se trouve — font le visage des jours, tissent la trame de la quotidienneté : une couleur, un reflet, le dessin d'un volet, la forme d'une hutte, une silhouette d'homme au bout d'un ponton. Il se développe une extraordinaire capacité d'adhérence sensorielle. À l'exemple de son commissaire, il se remplit comme une éponge. Il consomme le monde, à la fois le dévore et le déguste, le saisit et le savoure. Et quand, à son retour — parfois bien des années plus tard —, il utilise, dans un roman, ce qu'il a ainsi enregistré, il se sent — selon son expression — « envahi par les images ».

Au vrai, chez Simenon, tout n'est-il pas image, et plus généralement élément de sensorialité : goûts, odeurs, sensations tactiles et thermiques —, intarissables sources de sa fameuse atmosphère ? Et, sans le dire, ne pousse-t-il pas aussi loin que Balzac ce système de correspondance qui « incarne » toutes les nuances d'une psychologie, tout le poids d'une histoire, toutes les traverses d'un destin, dans les humeurs d'un ciel, un relent de genièvre, un pardessus mouillé qui fume au coin d'un poêle ?

Comment cet homme assailli par les images ne deviendrait-il pas lui-même image ? Comment, se pénétrant à ce point de son décor, ne se transformerait-il pas lui-même en décor, n'en prendrait-il pas le style, les manières, les contours ? Comment, au milieu de ce concert, dont aucune note ne lui échappe, ne jouerait-il pas sa partie, et ne se donnerait-il pas sans cesse, au gré des circonstances, sa propre comédie ?

L'homme qui affirme que son but dans la vie est de chercher « l'homme nu », ne porte — comme l'indique Pierre Assouline — que « des complets

coupés à Saville Row [*sic*] dans les matières les plus nobles et les plus souples, des chemises en soie façonnées à ses mesures par Charvet, des cravates aux motifs exclusivement dessinés par Sulka, des feutres qu'on ne trouve que chez Motsche... Rappelé sous les drapeaux, en mai 1940, il se présente à l'ambassade de Belgique à Paris — s'il faut l'en croire —, dans une splendide tenue d'opérette : culottes de cheval, bottes, veste de tweed et, sur sa tête, le calot à pompons de son service militaire ! Au critique anglais Maurice Richardson qui le rencontre à Londres vers la fin de la guerre, il donne le sentiment qu'il « était un acteur jouant le rôle qu'on attendait de lui. Il portait un très élégant costume marron, assorti d'une grande lavallière lavande, fort bizarre, qui évoquait un professeur de lycée. Très aimable et poli, il se lança tout de suite dans un grand discours démodé et conventionnel sur "votre Londres" qu'il adorait avec ses brouillards, et tout ce qu'il devait à "votre Dickens" ». Le journaliste américain Brendan Gill qui lui rend visite à Lakeville dans le Connecticut, le découvre parfaitement installé dans le personnage de l'homme mûr, établi, heureux de vivre dans sa ferme, au milieu de sa femme, de ses enfants et de ses domestiques bien stylés. Il lui déclare que désormais il ne bougera plus, que plus jamais il ne déménagera... Mais trois ans plus tard il a fait ses valises et s'en est retourné en Europe, abandonnant définitivement l'Amérique.

Il en sera toujours ainsi. Toujours Simenon variera son ton, son port et ses allures en fonction de son environnement et selon le spectacle qu'il entend offrir. Lui-même aime à se considérer comme un caméléon, prenant la couleur de son milieu, capable de s'adapter à n'importe quelle société, n'importe quelles mœurs, aussi à l'aise avec les riches qu'avec les pauvres, parmi les princes que parmi les clochards. Désigné très tôt comme le stakhanoviste de la littérature, il joue à la perfection son rôle de phénomène, en rajoute même, propose une acrobatie : écrire un roman à une vitesse record, sur le sujet qu'on voudra bien lui donner, sous les yeux du public, enfermé dans une cage de verre, au milieu du hall d'un grand journal. Le projet tourne court, mais non par la faute de son initiateur, qui, n'en doutons pas, aurait exécuté sa prestation. Il n'est pas à une extravagance près. D'ailleurs, il fabule autant qu'il joue, romance ses faits et gestes, s'invente des anecdotes, cède à la vantardise.

Les dix mille femmes avouées à Fellini en 1977, dans l'entretien de *L'Express*, sont-elles de cet ordre ? Probablement, du moins pour une bonne part. Au reste, peu importe. Par-delà une gloutonnerie sexuelle assez singulière, qui commence très tôt et se poursuivra longtemps, c'est le choix de sa première femme qui — redisons-le — étonne, intrigue, interroge. Car non seulement elle n'est guère jolie, non seulement il ne l'aime pas,

mais, en outre, elle ne lui apporte aucune satisfaction charnelle. « Dans un sens — estime Fenton Bresler — elle était la mère réconfortante qu'il n'avait jamais eue ». Simenon, plus profondément, n'aurait-il pas épousé, en la personne de Régine Renchon, à la fois sa mère et le contraire de celle-ci : la femme plus âgée, interdite de sexe comme d'amour, mais aussi la femme calme, solide, exempte de nerfs et de vapeurs, la femme non aliénante sur qui l'on peut compter, la femme toujours prête à partir, à vos côtés, aux quatre coins du monde, ou encore — selon la jolie formule de Jean Anouilh — « le brave petit soldat qui vous accompagne sur les chemins de la vie » ?

C'est cependant Bresler qui, sans doute, devine l'essentiel, conforté, en l'occurrence, par Simenon lui-même, qui ne dissimule pas ses raisons matrimoniales : « Je suis né dans l'obscurité, sous la pluie — confie-t-il à Brendan Gill —, et je m'en suis sorti. Les crimes que je raconte [...] je pense parfois qu'ils sont des crimes que j'aurais commis si je ne m'étais échappé ». La sage Régine — « Madame Sérénité », comme l'appelait son mari — aura été l'un des moyens de cette évasion victorieuse, l'un des points d'appui de ce rétablissement superbe.

*

* *

MAIS SOUS L'ÉCLAT d'une vie magnifique, l'obscurité cesse-t-elle de régner ? Derrière les champs luxuriants d'une réussite exceptionnelle, la pluie cesse-t-elle de rayer l'horizon ?

En 1925, un certain Étienne Arago aperçoit Balzac penché par-dessus le parapet de la Seine et l'entend murmurer d'une voix sourde : « Je regarde la Seine et je me demande si je ne vais pas me coucher dans ses draps humides ». Déjà, quelques années plut tôt, dans ses premières lettres à sa sœur — et au milieu de leur jovialité habituelle —, la plus sombre tristesse affleure soudain : « Plût aux dieux que je fusse jamais né ! [...] L'on est si malheureux seul, si malheureux en société, si malheureux mort ». Et à Laure de Berny, vers la même époque : « Il y a des êtres qui naissent malheureusement, je suis de ce nombre ». À trente-huit ans, il reconnaît : « Mon esprit détraqué m'a conduit vers les eaux très fréquentées du suicide. J'en suis arrivé à un point où je ne regrette plus la vie ». Enfin, dans les dernières années, accablé de soucis de santé et d'argent, meurtri de cruelles blessures sentimentales, la dépression, pour de longs mois, le recouvre tout entier : « Je ne veux pas vous peindre mon état moral, il est affreux. Je ne sais que devenir. Je reste des heures entières perdu dans mes souvenirs et vraiment hébété [...] Je comprends que la mort volontaire soit

le dénouement de cet état quand il se prolonge [...] Je ne combats plus. Je me laisse aller à l'incurable paresse du chagrin. Je n'ai pas conscience de la vie, je ne crois plus à l'avenir [...] J'ai fait mon plan pour m'en aller de ce bas monde».

Le vide l'a rejoint. Le vide l'a envahi, éventré, excavé. Le vide, toujours guettant au coin de son existence, contenu par le bruit, la fureur, le foisonnement dont il emplir ses jours et ses nuits, mais qui, au fond, ne l'a jamais quitté. Le vide qui, paradoxalement — à force de dénégation, de surcompensation — est au cœur de son exceptionnelle puissance romanesque, et qui entretient le paradoxe jusque dans la stupéfiante dissemblance qui sépare l'homme de l'écrivain, écarte sa vie de son œuvre.

«Lorsque Balzac — note excellemment Gaëtan Picon —, au lieu de définir et de projeter ses ambitions, tente de les concevoir, il désigne une sorte de vide d'où n'émerge que ce qui est justement l'aptitude créatrice : l'énergie et cette ambiguïté intérieure capable de tout concevoir, de tout devenir parce qu'elle n'est rien».

Ce vide, c'est l'absence de *soi-même*, c'est la perte de l'identité propre, qui fait dire à l'intéressé, s'inquiétant de son art : «Je n'y conçois rien moi-même» ou encore : l'artiste «n'est pas lui-même dans le secret de son intelligence». C'est l'absence de repère personnel qui conduit le géniteur surabondant à s'interroger : «Ce kaléidoscope vient-il de ce que le hasard jette dans l'âme de ceux qui prétendent vouloir peindre toutes les affections et le cœur humain, toutes ces affections mêmes», c'est enfin le *rien en dedans* en quoi se résume son drame de l'inexistence et qui permet, provoque, inspire le *tout dehors*, source — on pourrait dire torrent — de sa prodigieuse fortune littéraire.

Avec, pour corollaire, une œuvre qui paraît naître comme en dehors d'elle-même, un demiurge qui semble se réduire à son geste. «Une œuvre si profonde, si haute, et un homme aussi terre à terre, un peu vulgaire, épais [...] — se navre Gaëtan Picon — Nulle œuvre ne domine à ce point son créateur». Et André Maurois : «Quel rapport entre ce poussah un peu ridicule et *La Comédie humaine*? Nous voyons bien une création sublime, nous ne voyons pas de créateur».

*

* *

PAS D'AVANTAGE on ne voit le père de Maigret. Analogie frappante — pour qui observe combien les relations de Maigret avec son assassin ou sa victime, décalquent les rapports du romancier avec ses personnages —, on

ne sait rien non plus du visage du commissaire. « Je ne sais toujours pas de quoi il a l'air — constate Simenon. Je ne vois que l'homme et sa présence ». Nulle part, à travers les soixante-quinze romans et les vingt-huit nouvelles qui le racontent, sa physionomie n'est décrite. Quand, en 1966, trente-cinq ans après la publication du premier Maigret, on dévoila, dans le petit port de Delfzijl, en présence de l'auteur et de cinq des comédiens qui avaient tenu le rôle, la statue du héros, on vit un homme massif, en bronze, chapeau melon et gros pardessus... avec une figure sans traits reconnaissables. Comment ne pas penser à Simenon lui-même ?

« Il faut que j'essaie de m'expliquer à vous — écrit-il à André Gide —, ce qui est beaucoup plus difficile que d'expliquer un personnage de roman. Serait-ce que le seul territoire interdit de la connaissance soit soi-même ? Je le pense souvent et c'est pourquoi je triche souvent avec moi-même. Je prétends ne pas savoir la vérité afin d'éviter d'affronter la réalité ».

Cette réalité ne serait-elle pas que Simenon n'*existe* pas, que cet « homme nu » vers quoi, de roman en roman, il dit tendre, est — comme l'énonce Fenton Bresler — « dans son propre cas, précisément cela, nu, et même, pourrait-on dire, vide » ?

Mais, au vrai, Simenon n'a-t-il pas conscience de ce vide ? Le romancier qui déclare : « Le problème pour moi n'est pas de savoir si je vais pouvoir écrire mon roman, mais bien de savoir si je vais bien établir ma relation avec mon personnage », confie, un autre jour, à Fellini : « Ce n'est pas parce qu'on cherche un contact humain qu'on le trouve. On trouve le vide, n'est-ce pas ? »

Vide qui n'est pas que dans les êtres. Vide qui infiltre toute chose. Vide qui occupe l'espace tout entier. Recevant, en 1968, une équipe de médecins dans sa gigantesque et somptueuse demeure d'Épalinges, Simenon, à qui l'on demande : « Mais vous aussi vous avez pris du champ ? Cette maison, cette sécurité ! », réplique aussitôt : « Oui, oui, mais c'est immatériel. Vous me diriez que cette maison est en carton que je vous croirais ».

Vide, étrangeté, irréalité, dépossession, qui très souvent font brusquement irruption dans la vie du héros simenonien, le saisissent à la gorge et l'engloutissent d'un coup, telle une eau froide qui serait toujours là, derrière la porte, et que la moindre brèche, la plus mince fissure suffit à précipiter. Ainsi — entre tant d'autres — le René Maugras des *Anneaux de Bicêtre* :

Or, ce matin-là, et ce matin-là précisément, il avait été envahi tout à coup par un découragement qui lui paraissait irrémédiable. Il regardait la petite ville grise, les enseignes, les goélettes et les chalutiers qu'il voyait depuis son enfance dans les bassins,

le chantier en construction de l'autre côté de l'écluse, la mer, au loin, qui se soulevait et s'affaissait avec indifférence, son père enfin, portant son humilité ou sa médiocrité avec une satisfaction tranquille, et d'une seconde à l'autre, il avait découvert l'inutilité de tout. Un monde sans signification l'entourait, dont il lui semblait qu'il ne faisait plus partie, qu'il n'avait peut-être jamais fait partie. Il l'observait, non plus du dedans, mais du dehors, en étranger. — À quoi bon ? [...] Il avait connu plusieurs fois, depuis, le même vide, alors même qu'il dépensait le plus d'énergie et que sa réussite était la plus tangible. À quoi bon vivre ?

C'est là, n'en doutons pas — le ton ne peut tromper — l'expérience personnelle de Simenon. Combien de fois, dans sa vie, l'a-t-il éprouvée ? Et chaque fois, combien d'heures, de jours, de semaines, de mois ? Hormis la longue période dépressive qui l'assaille aux approches de la soixantaine et qu'il relate dans *Quand j'étais vieux*, on n'en saurait, bien sûr, tenir le compte. Mais, à l'évidence, le vide n'a cessé de l'occuper, de lui suinter au cœur, « alors même qu'il dépensait le plus d'énergie et que sa réussite était la plus tangible ». L'angoisse du néant, du monde perdu, l'aura, à l'exemple de ses personnages, toujours poursuivi. Et c'est de cette angoisse qu'il fera, avec une étonnante faculté d'auto-analyse, l'essentiel moteur de son pouvoir romanesque. S'interrogeant, en effet, dans sa conférence de Bruxelles, sur le besoin de fiction qui, depuis l'aube des temps, habite l'humanité, Simenon propose cette courte fable :

J'imagine le premier couple [...] l'Adam et l'Ève du Paradis terrestre [...] assistant au spectacle nouveau et solennel du soleil qui décline à l'horizon.

La femelle, tremblante, ne s'est-elle pas blottie dans les bras du mâle et deux paires d'yeux n'ont-ils pas regardé fixement l'astre de feu s'engloutir dans des abîmes, emportant avec lui la lumière, la chaleur, peut-être la vie ?

La nuit a envahi le monde, pleine de frémissements mystérieux et [...] à un certain moment Ève a murmuré :

— Tu dors ? [...]

— Qu'est-ce que tu veux ?

— Je ne sais pas. J'ai peur.

— Peur de quoi ? [...]

— Je me demande si le soleil reviendra [...]

— Mais oui, voyons, il reviendra. Dors !

— Tu en es sûr ?

— Certain.

— Pourquoi ?

Il le lui a expliqué. Pas la vérité, qu'il ignorait et qu'après tant de siècles nous ignorons encore. Sans doute s'est-il con-

tenté, comme les hommes ont continué de le faire après lui, de lui raconter une histoire rassurante.

Ce serait, en somme, le premier roman.

*

* *

LA NUIT QUI TOMBE, le monde qui sombre, qui plus jamais peut-être ne reparaitra, et ce désert dans l'âme de l'homme, en réponse au désert qui s'élargit sous ses yeux, n'est-ce pas là l'univers de la dépression? Et pour lutter contre ce néant, pour repeupler cette insupportable vacuité, pour recréer ce monde perdu et, de la sorte, se rendre à soi-même, il n'y a que le recours du verbe, du conte, de l'imaginaire. À quelque art qu'il se consacre, le but premier — la nécessité originaires — de l'artiste est de créer. L'expression de soi-même, au travers de l'œuvre, ne vient qu'en second lieu, et comme de surcroît. Dans une de ses formules saisissantes, toutes d'éclat et de ramassement — fulgurations d'intelligence dont il a le secret — André Malraux le dit expressément : « L'artiste crée moins pour s'exprimer qu'il ne s'exprime pour créer ».

*

* *

SI, comme le déclare Flaubert, « écrire c'est s'emparer du monde », Balzac, à treize ans déjà, éprouve le besoin de se reconquérir un univers. L'apparent cancre de troisième du collège de Vendôme consacre « six mois d'une application soutenue » à rédiger un volumineux *Traité de la volonté*. À vingt ans, résolu à entrer en littérature, il s'enferme, comme un moine, dans une mansarde de Paris et commet un drame en vers, *Cromwell*, qui, par la médiocrité de sa facture, consterne les siens. Qu'importe! Il faut écrire. Il écrira. Il se tourne vers le plus facile, le moins risqué, le plus quelconque aussi : le roman populaire, et, sous les pseudonymes de Lord R'hoone, Horace de St-Aubin et autres ronflantes raisons sociales, il produit, en cinq ans, une trentaine, peut-être même une quarantaine, de volumes de littérature alimentaire. Sans que celle-ci, d'ailleurs, le nourrisse beaucoup. De sorte qu'il se rabat sur l'édition, puis l'imprimerie, puis la fonderie de caractères et, au bout de trois ans d'une gestion catastrophique, doit déposer son bilan. Il retourne alors à la littérature, s'essaie au roman historique — genre où il n'a jusqu'alors que balbutié —, choisit pour sujet un épisode encore récent — guère plus vieux que son âge — de la guerre de Vendée

et, afin de se documenter, sillonne le bocage, rencontre les survivants, les acteurs du drame, se plonge dans une réalité encore toute fraîche, toute chaude, toute lourde du poids de sa proximité. Une réalité qu'il s'emploie alors à reconstituer, un monde qu'il s'attache à recréer dans l'imaginaire. Et, du coup, il se trouve, découvre le chemin de son accomplissement.

N'ayant plus à imiter les auteurs à la mode, à jongler avec des instruments artificiels, des personnages de pacotille, des situations interchangeables, mais à traiter une matière réelle, il se met à exister à l'intérieur de l'univers qu'il bâtit de ses mains, il le rejoint, il se rejoint; il recouvre, à travers la présence de ce monde, sa propre présence à soi-même. Ce sont *Les Chouans*. Et c'est un chef-d'œuvre.

Et, de ce moment, Balzac n'écrira plus que des chefs-d'œuvre. « Par un enfantement mystérieux — prononce André Billy — Balzac romancier venait de naître ». Cette naissance, avant même la publication de son livre, l'auteur l'a bel et bien éprouvée. Le proluxe plumitif des romans populaires dédie ainsi son nouveau-né à Théodore Dablin : « Au premier ami, le premier ouvrage ». Pour la première fois, il récuse les siens en matière de critique littéraire : « Je ne vous verrai qu'après la parution du *Chouan* [...] Une famille et des amis sont incapables de juger un auteur ». Et pour la première fois aussi — revendication tranquille, flagrante — il signe son œuvre de son nom : Honoré de Balzac.

Revendication qui ne sera pas la seule. Entré dans le roman — le vrai roman — par la porte de l'Histoire, désormais Balzac, même quand il peindra la société de son temps, s'instituera historien. Saisissant, dans son premier geste véritablement créateur, des faits, des figures et des choses qu'il a pu recueillir, palper, respirer auprès de ceux qui les avaient vus, vécus, pratiqués, — des faits, des figures et des choses qui se sont inscrits dans des lieux visités, parcourus, habités par lui-même —, désormais il s'affirmera réaliste.

Du réel, Balzac a plus que l'ambition, plus que la passion : la hantise. Lui faut-il, par exemple, un nom pour un de ses personnages ? Il ne se contente pas de l'inventer, comme fait d'ordinaire le romancier soucieux seulement de syllabes bien accordées. De même qu'il puise ses créatures et ses intrigues dans la stricte réalité, il cueille un nom, tel quel, sur une enseigne, au coin d'une route, dans un salon, ou bien il arpente le cimetière du Père Lachaise, penché sur les inscriptions des tombes. Après quoi il s'en retourne, heureux comme une ménagère — ou un voleur — de son étrange provision de Pons, Birotteau ou Chabert. « Il prétendait — rapporte sa sœur Laure — que les noms inventés ne donnent pas la vie aux êtres imaginaires, tandis que ceux qui ont été réellement portés les douent de réalité ». Semblablement pour les

villes, les quartiers, les rues, les maisons, les costumes... Tout chez Balzac — y compris les êtres — a toujours été porté.

La raison première du roman balzacien est non seulement de « faire concurrence à l'état civil », mais de reconstruire un monde aussi vrai, aussi proche que possible du monde de la réalité. Comme on lui recommande, un jour, une jeune fille qui veut écrire, Balzac répond : « Qu'écrirait-elle ? Elle n'a pas vécu ! » Elle ne connaît pas le monde. Comment pourrait-elle le rendre ? La préface de *La Peau de chagrin* exagère à peine lorsqu'elle explique : « L'écrivain doit avoir analysé tous les caractères, épuisé toutes les mœurs, parcouru le globe entier, ressenti toutes les passions avant d'écrire un livre ».

Mais c'est encore au niveau de l'objet inanimé que se dénonce le mieux, de la plus éloquente façon, cette obsession du réel, ce souci — on pourrait dire cette angoisse — de l'incarnation. On ne soulignera jamais assez combien, de par sa seule existence, l'objet le plus humble est sacré pour Balzac, quelle étrange ferveur le pousse à le pourvoir de pensée, de mémoire, à le tutoyer, à bavarder avec lui, combien l'objet devient, sous son regard, plus que lui-même et avec quelle minutie il le peint pour le posséder, tel un être vivant. On ne montrera jamais assez comment Balzac épouse l'objet, comment il le pénètre, comment il « se laisse — ainsi que l'indique Jean-Louis Bory — envahir par lui », et attend de lui une sorte d'illumination vitale.

Hanté par la volatilité, l'inconsistance, l'absence de son être, Balzac, dans son effort créateur, cherche avant tout à s'ancrer, à s'enfoncer, à s'enfermer au plus compact, au plus solide, au plus permanent de l'univers : c'est-à-dire encore la matière. Matière qui participe au tout, qui rend compte, témoigne de tout. Matière spiritualisée, et sur laquelle Balzac se penche pour la presser de questions implicites, l'obliger à avouer son histoire, son dessein, son secret. Matière qu'il faut savoir susciter, comprendre, ouvrir sur sa signification, et qu'on doit écouter comme s'il s'agissait d'un personnage façonné par la fréquentation des autres personnages, et capable, en retour, d'influer profondément sur le cours de leur destin.

Et du même mouvement par lequel il spiritualise la matière, Balzac matérialise l'esprit, et tend ainsi à supprimer toute frontière entre la chose et le vivant. De sorte que l'univers n'est plus qu'un ensemble global, unitaire et plein, particulièrement propre à répondre à l'insatiable faim qui n'appréhende le monde que comme une totalité à engloutir.

Un engloutissement qui se fait surtout par les sens, et dont la violence donne la mesure de l'aspiration qui le provoque, laquelle témoigne elle-même du vide intérieur qui la commande. Et c'est précisément ce vide

intérieur, informe, de son être qui doue l'auteur de *La Comédie humaine* de sa formidable disponibilité d'esprit et de cœur pour recréer la création entière et repousser — voire effacer — les limites entre lesquelles l'artiste circonscrit, d'habitude, le choix de ses sujets. Mieux encore, elle lui prodigue la grâce d'adhérence et de sympathie, source d'une des plus sûres vertus de l'œuvre d'art : l'acuité d'un regard sans parti-pris, la transparence objective.

*

* *

L'EXCEPTIONNELLE disponibilité sensorielle de Simenon est de même exacte nature. Lui aussi dévore le monde pour répondre à son propre vide. Lui aussi — pareil à son célèbre commissaire — est devant le monde comme une éponge, jamais lasse de se remplir, de se gonfler de bruits, d'images, d'odeurs, de saveurs, de multiples sensations. Celui qu'on a qualifié plaisamment de « romancier-nez », celui dont on a dit qu'il travaillait ses paysages et ses décors avec une sûreté de peintre japonais, celui dont la fameuse atmosphère, d'une densité, d'une sensualité si rares, « colle à la peau » du personnage autant que du lecteur, est aussi celui qui ne craint de contrevenir à l'un des premiers commandements des bons critiques : éviter les détails inutiles.

Simenon accumule à plaisir les petites touches, les menues notations, les fugitives remarques indifférentes à l'intrigue. Et — miracle — chacune d'elles, à l'instant, s'intègre mystérieusement à l'histoire contée, s'y incorpore si bien, si voluptueusement qu'on en vient à se demander si n'émane pas d'elles, pour la plus grande part, le plaisir singulier que dispense sa lecture.

Car tout le long de ses romans Simenon, en même temps qu'à lui-même, nous rend le monde, nous redonne — comme sans y prendre garde — la « jouissance » du monde, nous le « restitue » selon le mot parfait de Denis Tillinac, lequel ajoute très justement : « Les romans de Simenon sont moins des histoires qu'une somme de tableaux ». Autre manière de dire ce qu'énonce Malraux. Autre façon de signifier la primauté de la création sur l'expression.

Simenon, dès son plus jeune âge, n'a qu'une ambition : créer. À onze ans, il sait qu'il écrira, sans nullement imaginer qu'il puisse un jour vivre de sa plume. À quatorze ans, en classe de Français, c'est lui qui choisit les sujets de ses compositions, et il les signe d'un pseudonyme qu'il utilisera jusqu'en 1930 : Georges Sim. À seize ans, il entre à la *Gazette de Liège*, devient

journaliste, et à dix-huit rédige son premier roman, *Au Pont des Arches*. Dès lors il ne cessera plus d'écrire avec la prolixité que l'on sait. D'abord — il faut bien vivre, et il en vit très confortablement — une montagne de contes, de nouvelles, de romans populaires, dont la multiplicité se reflète dans celle des pseudonymes sous lesquels ils paraissent. Puis, à vingt-sept ans, c'est son premier vrai roman, un Maigret, *Pietr-le-Letton*.

Pour la première fois Simenon abandonne les intrigues passe-partout, les sentiments préfabriqués, les silhouettes convenues, les décors de carton, et, à travers l'insolite épaisseur de son héros — en lequel il a tant mis de son père tant aimé —, découvre le poids, la densité, la véritable présence des choses. Pour la première fois il signe son livre de son nom et ne craint pas de l'adresser aux plus grands écrivains et critiques de son temps, avec cette formule pour le moins avantageuse : « Cordialement », comme s'il se considérait — il l'avouera d'ailleurs plus tard — leur égal.

Mais n'a-t-il pas parfaitement raison ? N'est-il pas devenu un authentique écrivain ? N'offre-t-il pas pour la première fois une œuvre d'une grande qualité, et qui, dès lors, ne se démentira plus ? Rien, ou presque rien, de ce qui précède *Pietr-le-Letton* ne mérite — sauf pour l'anecdote, la curiosité des chercheurs, la ferveur des dévots — d'être republié. Les cent quatre-vingt-onze romans qui suivent sont tous, ou presque tous, d'une originalité, d'une puissance, d'une maîtrise peu communes. Il y a bien là saut, rupture, transmutation.

Et cette naissance est, elle aussi, d'évidence, due à la rencontre du réel, à cette possibilité, soudain révélée, de reconstruire le monde sur le champ de l'imaginaire, de le rejoindre par le canal d'êtres de fiction. Des êtres qui, eux-mêmes, doivent être aussi proches que possible de la réalité. Des êtres qui, eux non plus, ne sauraient posséder d'autres noms que des noms déjà vraiment portés. Ses Ferchaux, Couderc, Donadieu, Malétras, ..., Simenon ne les cueille pas sur les dalles des cimetières, mais plus prosaïquement dans les pages des bottins téléphoniques. Semblablement, il a besoin de tout savoir d'eux, fût-ce des détails de leur existence, des éléments de leur parenté dont le roman ne soufflera mot, mais qui seront scrupuleusement consignés sur la rituelle enveloppe jaune. « Je prends les hommes avec leur profession — explique Simenon — avec leur entourage, avec leur vraie vie autour d'eux. Souvent, avant moi, les personnages étaient pris en dehors de leur contexte. C'est Balzac qui a commencé. Avant, un personnage de roman n'avait pas de profession, ne gagnait pas sa vie [...] J'essaie aussi d'avoir les réflexes, les passions, les gestes de ces personnages qui sortent automatiquement de ces milieux, de ces circonstances ».

« C'est Balzac qui a commencé »... Serait-ce Simenon qui l'a le mieux suivi? De même — pour prendre le seul exemple des sites romanesques — qu'on dit Saumur = *Eugénie Grandet*, Issoudun = *La Rabouilleuse*, Angoulême = *Les Illusions perdues*, Alençon = *La Vieille Fille*... et autres noms de villes et de bourgades assidûment liés à des titres d'ouvrages, ne dit-on pas : Les Sables-d'Olonne = *Le Fils Cardinaud*, Port-en-Bessin = *La Marie du Port*, Porquerolles = *Le Cercle des Mabé*, La Rochelle = *Le Testament Donadieu*, *Le Voyageur de la Toussaint*... ?

C'est bien tout le réel qu'il faut ressusciter. En 1936, évoquant ses débuts, Simenon confie : « Je m'étais dit : "Tu n'écriras rien de bon sans avoir vu le monde entier" ». Ce qu'il fit, à peu de pays près. Plus tard, il se félicitera que sa connaissance de toutes les couches de la société lui ait permis de rendre compte de l'homme dans chacun de ses rôles, sous chacune de ses faces, chacun de ses déguisements.

Et le prodige est que cette résurrection s'accomplit avec une puissance éblouissante. L'exemple des lieux, qu'on vient de rappeler, le prouve souverainement. Qui, au seul nom de Ouistreham, n'entrevoit la silhouette de Maigret perdue dans la brume? Qui, se promenant à Concarneau, ne s'attend à rencontrer, au détour d'un quai, les demoiselles Guérec dans leur costume breton? Qui, dans les ruelles du vieux Nantes, ne cherche d'instinct l'enseigne trouble de *L'Âne-Rouge*? Qui, bien mieux encore, s'il a commencé très tôt à lire Simenon, n'en garde pour toujours l'empreinte ineffaçable et ne découvre ensuite le monde — certains aspects, certains endroits du monde — que dans l'odeur, dans le murmure, dans le sillage du romancier, au point qu'un petit port de pêche de la côte atlantique, une section de canal sous un ciel incertain, un cinéma de quartier dont grelotte la sonnerie, un simple coin de rue luisant de pluie porteront à jamais la marque simenonienne?

Autant pour les objets, auxquels Simenon prête un relief singulier, qu'il doue d'une présence, d'une consistance incomparables, qu'il tire à soi, qu'il annexe de la même infaillible façon — encore qu'avec une confondante économie de moyens —, et qui font indissolublement partie de l'intrigue, de l'âme du personnage, des accidents de son destin. Que serait Maigret sans sa pipe, son gros pardessus à col de velours et son poêle de fonte? Que deviendrait François Mahé sans la robe rouge de la gamine entr'aperçue dans l'ombre d'une caserne abandonnée? Qu'en aurait-il été d'Étienne Lomel sans *L'Escalier de fer* qui traverse sa maison? Si Simenon n'était pas passé par là, nous sentirions-nous si étrangement concernés, fascinés par de très humbles, très ordinaires, très quelconques choses : la boule de métal argenté où les garçons des cafés de Paris remettent leurs serviettes blanches, les têtes

de bois qu'on aperçoit à la devanture des chapeliers, les petits rideaux de dentelle aux fenêtres des maisons du Nord, les grands tabliers bleus des matrones qui vendent le poisson dans le vacarme des criées... ?

L'envoûtement du lecteur ne saurait avoir d'autre source que le propre enchantement de l'auteur. Et comment ne pas deviner dans cette mystérieuse complétude, cette secrète illumination, cette sorte d'intime exaucement que diffuse jusqu'au plus noir, au plus blafard, au plus désespéré des Simenon, la joie d'un retour à l'existence, l'émerveillement d'une rencontre capitale, le bonheur des retrouvailles avec le monde perdu ?

Ce retour n'est pas une promenade. Cette rencontre n'est pas un jeu. Ces retrouvailles relèvent d'une exigence profonde, essentielle, vitale. Ce monde qu'il s'agit de reconstruire pour en retirer sa propre densité existentielle, n'est rien moins que le moyen d'échapper au néant. D'où l'humilité vraie de l'homme devant sont art.

*

* *

PAR-DELÀ ses fanfaronnades, ses poses de paon, ses roulements de mécanique créatrice, Balzac annonce tout net que son œuvre « sera de la plus vulgaire terre cuite et n'aura d'autre mérite que la patience, l'indigence des matériaux et la parcimonie des moyens d'exécution ». « Mon œuvre — assure-t-il encore dans la préface de la seconde édition du *Père Goriot* — ressemblera à l'œuvre politique de ces puissances barbares qui ne triomphaient que par le nombre de soldats ». Romancier illustre, il écrit à un Stendhal pratiquement inconnu : « Je sais tout ce qui me manque et vous le savez aussi [...] c'est de quoi il convient de parler ». Auteur comblé, accumulant les chefs-d'œuvre, il va jusqu'à traiter la littérature de « basse industrie ».

Mais à cette industrie, il consacre tout son temps, toute sa passion, toute son énergie. À cette industrie, il se soumet ainsi qu'un artisan, un ouvrier, un stakhanoviste avant l'heure : « Je ne suis sûr que de mon courage de lion et de mon invincible travail ». Cette industrie, il y accède d'abord à la manière d'un apprenti : « J'ai écrit sept romans comme simple étude. Un pour me rompre au dialogue, un pour apprendre la description etc.[...] » Puis il s'y voue, absolument.

Pour elle, lui qui ne se complait que dans le fracas de la ville, la société des salons, les dîners plantureux, il mène une vie d'ermite, se réfugie dans la solitude, le silence et la nuit, se nourrissant à peine, couchant dans

une espèce de cellule, sur un lit de fer, auprès d'une méchante table et d'un méchante chaise. Pour elle, lui l'étourdi, l'homme pressé, qui bâcle ses affaires personnelles et semble nager dans la désinvolture, il se fait tâcheron, retravaille, remanie sans relâche son texte, rédige jusqu'à sept à dix reprises ses romans et n'accorde parfois son bon à tirer qu'à la vingt-septième épreuve!

Industrie étrangement sérieuse, singulièrement grave et dont on ne peut s'empêcher de demander, à celui-là même qui s'y adonne, la plus intime raison. Il nous la livre, de frappante façon, dans l'émouvant début de sa nouvelle *Facino Cane*, l'une de ses pages les plus confidentielles, où il parle à la première personne et fournit même son adresse exacte, rue de Lesdiguières :

J'allais observer les mœurs du Faubourg, ses habitants et leurs caractères. Aussi mal vêtu que les ouvriers, indifférent au décorum, je ne les mettais point en garde contre moi; je pouvais me mêler à leurs groupes [...] Chez moi l'observation était déjà devenue intuitive, elle pénétrait l'âme sans négliger le corps; ou plutôt elle saisissait si bien les détails extérieurs qu'elle allait sur-le-champ au-delà; elle me donnait la faculté de vivre de la vie de l'individu sur laquelle elle s'exerçait en me permettant de me substituer à lui comme le derviche des *Mille et une nuits* prenait le corps et l'âme des personnes sur lesquelles il prononçait certaines paroles [...] En entendant ces gens, je pouvais épouser leur vie, je me sentais leurs guenilles sur le dos, je marchais les pieds dans leurs souliers percés; leurs désirs, leurs besoins, tout passait dans mon âme ou mon âme passait dans la leur. C'était le rêve d'un homme éveillé.

C'est ce rêve que Balzac poursuit et réalise dans l'écriture. Le rêve d'habiter enfin un monde et, dans ce monde, d'être quelqu'un, n'importe qui, fût-ce un couple d'obscurs ouvriers. Le rêve de n'être plus seul et de n'être plus vide. Le rêve de renouer avec la vie qui s'est enfuie, de recouvrer cette texture, cette cohérence, cette épaisseur de soi-même sans laquelle il n'y a rien sous le ciel qu'une poignante angoisse, un interminable malaise, un lancinant vertige. C'est bien en voleur de vie qu'il se pose, tout autant qu'en envahisseur, en cambrioleur de réalité.

Une réalité qui, du seul fait de son existence, est magnifiée, sacralisée, et vers laquelle on se précipite pour l'êtreindre, s'y enfoncer, s'en recouvrir, comme court l'enfant vers sa mère pour la serrer entre ses bras, se presser contre son sein, se blottir sous ses jupes. Une réalité qui, rejointe par la voie de l'imaginaire, reconstruite par l'instrument de l'art, repossédée dans

l'espace romanesque, devient, en vérité, la seule réalité qui compte, car la seule qui vous accorde l'indispensable complétude.

Balzac — dit sa sœur Laure — donnait « des nouvelles du monde de *La Comédie humaine* comme on raconte celles du monde véritable ». Durant tout le temps où il forgeait ses romans, quiconque venait à l'entretenir de sa mère, de son frère, de sa maîtresse, ne tardait pas à s'entendre répondre : « Allons, c'est bien, mais revenons à la réalité. Que ferons-nous de Nucingen, de la duchesse de Langeais ? » Arrêtant un ami dans un salon, il s'exclame : « Savez-vous qui Félix de Vandenesse épouse ? Une demoiselle de Granville. C'est une excellent mariage qu'il fait là ! » On le surprend à murmurer : « Je dirais comme Desplein [...] » Dans ses lettres, on lit : « En 1852, on peut penser à acquérir Moncontour. Hi ! Hi ! dirait Gobseck ». Enfin, sur son lit d'agonie il jette son cri fameux : « Ah oui, je le sais... il me faudrait Bianchon... Bianchon me sauverait, lui ! » Bianchon : le médecin de *La Comédie humaine* !

Comme le précise J.A. Ducourneau, « Bianchon, ce jour-là, était absent de Paris »... Il n'importe. C'est le praticien de son imaginaire que Balzac appelle à son chevet pour le sauver de la mort, pour repousser les ténèbres qui s'avancent. A-t-il senti, semblablement, tout au long de son acte créateur — ces vingt années de labeur acharné —, que sa *Comédie humaine* le préservait de ces autres ténèbres, de cet autre néant que la dépression installe, distille, répand au cœur de celui qu'elle étreint ?

On ne saurait certes l'affirmer. Jamais on n'entend Balzac exprimer quelque gratitude envers son œuvre, quelque reconnaissance envers le simple fait de s'y être voué, quelque attachement — autre que financier — envers ce qu'elle aurait pu lui dispenser en retour. Et pourtant !

L'homme dont la vie ne fut qu'un incroyable désordre, a dirigé avec une sûreté rare l'existence de ses héros. L'homme qui atteste, dans la multiplicité de ses visages, l'évanouissement de son identité, a buriné des figures éternelles. L'homme qui n'obtint que la ruine dans ses activités commerciales, réussit superbement son entreprise littéraire. L'homme qui ne fut fidèle à rien et ne montra, en aucune circonstance, ni persévérance ni continuité, fut d'une inflexible fidélité pour son œuvre. Quand même il n'ait jamais voulu reconnaître dans la littérature sa fin véritable, Balzac n'aura jamais été autre chose qu'un écrivain. Preuve qu'il a reçu de son œuvre un irrésistible avantage, une caution vitale, une garantie d'existence, une déterminante plénitude que nulle part ailleurs il ne pouvait trouver.

*

* *

SIMENON n'a pas de ces voiles, de ces résistances, de ces coquetteries. Sans ambages, il avoue que l'écriture est sa « thérapeutique », le roman son « ordonnance ». Exposant, pas à pas, le chemin romanesque qu'il aura parcouru quelque deux cents fois, il convient que l'appel de l'imaginaire, la convocation créatrice retentit toujours comme un « signal d'alarme », du fond d'un « malaise », d'un « manque d'entrain », d'un « mécontentement de soi », d'une « sorte de cafard ». Alors, « tout ce qui existe, soudain me paraît presque irréel [...] J'ai besoin de redevenir l'autre Simenon, celui qui écrit [...] La seule réalité devient celle que je crée ». Et durant cette écriture, « je dors sensiblement mieux que d'habitude. Je me porte très bien, sauf les deux ou trois derniers jours où je suis épuisé, mais heureux ».

« Épuisé, mais heureux » ! Ne croirait-on pas entendre les mots de l'amour, de la béatitude, du monde plein et du cœur comblé ?

Comment, devant un tel mystère, un tel don, un tel « état de grâce » et qui vous protège — Simenon le reconnaît explicitement — des « pires extrémités », ne deviendrait-on pas d'une modestie de desservant, d'une simplicité de fidèle attaché à une œuvre qui vous dépasse tout à fait, dont on ignore le sens caché, mais dont on ne cesse de retirer l'ineffable bénéfice ?

L'homme de la « Cage de verre » et du « Bal anthropométrique », le « Citroën de la littérature », celui qui s'est tant flatté de son invraisemblable facilité, déclare avec un accent qui ne trompe pas : « Je suis un artisan », se refuse obstinément au qualificatif d'« homme de lettres », vante en premier lieu son « travail » et célèbre l'implacable rigueur, la scrupuleuse ascèse qui lui aura permis une fécondité sans exemple. Tout comme, en toute conscience, il s'est voulu d'abord un apprenti : « Gâcher du plâtre — écrit-il à André Gide — je me suis donné dix ans pour cela [...] Je m'ingéniais à apprendre ici le dialogue, là tel raccourci, là tel genre d'action [...] » Et une fois en parfaite possession de son métier, complètement maître de sa technique, le plus clair de son effort d'écriture sera « dans la simplification toujours plus grande et, aussi étrange que cela paraisse, dans la réduction du vocabulaire ».

Des mots toujours plus simples. De moins en moins nombreux. Mais de plus en plus lourds, de plus en plus denses. « Ce que je cherche encore, c'est de n'employer que ce que j'appelle des "mots-matière" [...] Je veux des mots qui aient du poids. Le mot *pesant*, par exemple, a un poids pour moi [...] J'ai besoin d'un contact matériel [...] J'ai la sensation, devant ma

machine, de peindre ou de sculpter. Si je pouvais graver mes romans dans la pierre ou dans l'acier, je serais encore plus heureux».

On ne saurait mieux avouer sa faim du réel, sa hantise de l'incarnation, mieux trahir son angoisse de la solitude, de sa propre absence à soi-même, mieux montrer de quoi vous garde l'entreprise imaginaire, mieux indiquer ce qu'elle vous permet de reconquérir. «Entrer dans la peau de n'importe quel homme», telle est, dès le début, — comme il l'expose encore à Gide — sa plus pure passion, sa plus profonde convoitise.

Maigret l'assouvit au-delà de tout espoir, dont son créateur assure que, dès sa première enquête, il avait «acquis la faculté de vivre la vie de toute espèce d'homme, de se mettre dans l'esprit de tout le monde» et qui — comme le remarque pertinemment Alain Bertrand — «après s'être imprégné, trait par trait, des composantes représentatives de l'autre, comme un comédien [...] parvient à mimer ses habitudes, à interpréter son rôle, à se mettre dans sa peau [...] et, s'étant glissé dans un comportement [...] finit par accéder au mobile et à l'âme».

Le père du commissaire, dans ses fonctions de romancier, ne fait rien d'autre. «J'entre toujours dans le même "état de grâce" — répète-t-il maintes fois. Je suis mon personnage principal. Je vis sa vie pendant ces deux heures. Et puis je me sens vidé. Je dors. Je mange. J'attends le moment de me replonger dans le bain de la création». Et de même que Maigret, par-delà son emploi de pourchasseur de criminel, se donne la mission de nouer les liens les plus intimes, les plus secrets, les plus subtils avec le meurtrier ou sa victime, Simenon, lorsqu'il commence un livre, confesse — ainsi qu'on l'a déjà rappelé — que «le problème pour moi n'est pas de savoir si je vais pouvoir écrire mon roman, mais bien de savoir si je vais bien établir la relation avec mon personnage».

Éloquente déclaration, émouvant aveu, venant de celui que Paul Morand considère comme «le plus grand peintre de la solitude et de la plus terrible de toutes, la solitude dans la foule». C'est donc bien cela, pour Simenon, la création : n'être plus seul, réendosser une existence, rejoindre l'autre, «n'importe qui», même si cet autre, le plus souvent, ne peut être lui-même qu'un exclu de la vie, lui-même à la recherche d'une impossible fusion, d'une inimaginable réintégration dans le courant vital.

Cette réintégration, «sa» réintégration, Simenon l'effectue dans l'espace de son roman. Cette fusion, «sa» fusion, Simenon l'accomplit avec l'univers de son invention. Comme on évoque, à son propos, les rapports du réel et de l'imaginaire, «vous faites bien de soulever ce point — remarque-t-il ingénument. C'est presque comique, car je finis réellement par vivre avec

mes personnages comme s'ils existaient, étaient plus réels que les gens que je rencontre dans la rue». Et, en un autre moment, à qui lui demande s'il a le sentiment d'incarner des personnages, il répond tout de bon : «De les incarner, eh! oui. À tel point que je finis par leur ressembler et que si tel de mes personnages marche voûté, les deux mains derrière le dos, en parlant d'une certaine façon, pendant tout le temps du roman, je vais faire la même chose».

«Pendant tout le temps d'un roman»... Mais qu'advient-il quand ce roman est terminé? Passée la joie de l'œuvre faite, épuisé «le rire puissant du démiurge content de lui», que reste-t-il, sinon de nouveau la solitude et le vide, et le désert des êtres et des heures? Que sont devenus ces personnages qu'on a étreints lorsqu'ils naissaient entre vos doigts, ces choses qui ressuscitaient dans la lumière de l'imaginaire, cette vie qui ne sortait de vous que pour vous être rendue, au centuple, par le mystérieux dieu de l'art, sinon du papier, des signes d'imprimerie, des pages que d'autres, sans doute, vont ouvrir, où d'autres, sans doute, vont venir boire une vie autrement forte, attachante, exemplaire que la leur, mais qui à vous, auteur, parce que vous en avez épuisé la substance dans le moment même où vous la sécrétiez, ne sait plus rien vous dispenser?

«L'artiste crée moins pour s'exprimer qu'il ne s'exprime pour créer»... «Pour créer — aurait pu encore préciser Malraux —, non pas pour avoir créé». C'est dans le geste créateur et non dans la création close, dans la dynamique créatrice et non dans les formes figées, les destins révolus, l'encre refroidie que l'être récupère le monde évanoui et restaure en lui-même son unité perdue.

*

* *

D'OÙ LE STUPÉFIANT DÉsINTÉRÊT de Balzac à l'égard de ses écrits si laborieusement composés. « Cette œuvre — s'attriste Gaëtan Picon — comme il l'a peu aimée, comme il l'a peu relue! » Mieux encore : il affirme qu'il s'en détache complètement à partir du moment où il en a tiré un profit immédiat. « Dire que ces jolies choses ne m'intéressent que par les ennuis pécuniaires dont elles me débarrassent! » Et ce ne sont point là bravades, poses, affectation. A-t-on jamais vu écrivain de cette envergure, considérer ses livres comme marchandise à placer au meilleur prix, n'admirer en son métier que le moyen de la prompte fortune, de la gloire ostentatoire, des succès mondains et féminins, et toujours prêt, selon toute apparence, à la planter là pour des activités plus lucratives ou plus honorifiques! A-t-on jamais

vu fécondité aussi dépendante de l'aiguillon des dettes, sans-gêne aussi caractérisé vis-à-vis de l'éditeur, du lecteur, de sa propre dignité d'auteur, et pareille insouciance du destin de son œuvre! Exista-t-il jamais génie aussi alimentaire, artiste qui le sembla si peu, talent aussi peu conscient de lui-même!

Il reste que le même homme s'est jeté corps et âme dans sa folle entreprise, a consumé ses jours et ses nuits dans le feu de sa forge, et a sans cesse reculé les limites de son œuvre. «Des volumes et encore des volumes [...] Ce que je veux faire est immense [...] Vous ne vous figurez pas ce que c'est que *La Comédie humaine*; c'est plus vaste, littéralement, que la cathédrale de Bourges architecturalement».

Car — encore une fois — l'important c'est d'écrire, l'important c'est de créer et de vivre, enfin, durant le temps de sa création. Celui qu'indiffère si fort ce qu'il vient de bâtir — demeures vides qu'il a cessé d'habiter — exalte sans relâche son énergie bâtisseuse, celui qui se détourne aussitôt de ses travaux finis — coquilles creuses où il ne se love plus — n'arrête pas de prôner sa puissance de travail.

De cela seul il est certain — il veut être certain —, car de cela seul il dépend tout entier. «Je crée, donc je suis», aurait pu proclamer Balzac. Pour être il faut créer. Pour ne pas cesser d'être, pour ne pas tomber au néant, il ne faut jamais s'interrompre de créer. Derrière ce livre, il faut aussitôt un autre livre, et, pour plus de sûreté, la perspective de dizaines, de centaines d'autres livres. Il faut se jeter de livre en livre pour traverser sa vie, comme on bondit de pierre en pierre pour franchir un fleuve.

On comprend que Balzac, sauf quand il était imprimeur ou mourant, ait toujours écrit des montagnes d'ouvrages. Entre vingt et vingt-six ans, il compose une masse fantastique de romans *imités de*. Dans la seule année 1822, il produit dix volumes : *Le Vicaire des Ardennes*, *Le Centenaire*, *Jean-Louis*, *Clotilde de Lusignan*, *L'Héritière de Birague*; il projette *Odette de Champdivers*, *La Famille R'Hoone*; deux ou trois drames et beaucoup d'autres écrits annexes sont encore certainement de sa main. Devenu Balzac, et rédigeant en vingt ans les vingt mille pages de sa *Comédie humaine*, il écrit *La Grenadière* en une nuit, tel long chef-d'œuvre — *Le Cousin Pons* — en vingt jours, *La Cousine Bette* en six semaines. «Dans vingt siècles — imagine avec humour André Wurmser — on se demandera si Balzac a existé; il sera aisé de prouver que non, que *La Comédie humaine* ne peut être l'œuvre d'un seul écrivain».

Un écrivain condamné, sous peine d'anéantissement, à écrire interminablement, inépuisablement. Un écrivain attaché à sa besogne tel Sisyphe à

son rocher et qui doit, sans répit, rouler devant lui les blocs de sa création. Laquelle est donc d'abord vécue comme asservissement.

Que de fois Balzac s'est plaint de son labeur de forçat et a maudit le joug qui l'enchaîne à son pupitre, avec quel pathétique accent l'auteur de *La Comédie humaine* s'est représenté constructeur écrasé par sa gigantesque construction!

*

* *

PEU-ON AIMER, en effet, pareil asservissement? Peut-on se plaire à en contempler les produits? « Jamais je ne me suis relu », affirme Simenon, qui déteste même jeter l'indispensable dernier coup d'œil par lequel on « toilette » son manuscrit, et qui, parvenu au grand âge — mais le grand âge n'explique pas tout —, préfère à tous ses romans ses malheureuses *Dictées*, en lesquelles il voit « la partie la plus importante de mon œuvre »!

Une œuvre qu'il n'en aura pas moins administrée en financier avisé, voire retors, voire féroce. Une œuvre dont jamais — fût-ce de la façon la plus discrète, la plus retenue — on ne le surprend à tirer gloire, mais dont au contraire il loue sans détour la détermination, la « passion » qu'il y a consacrées. Une détermination, une « passion » dont il ne sait nous donner qu'une image toute nue, tout élémentaire, quasi physiologique :

J'écris par besoin d'écrire, de même que vous mangez par besoin de manger [...] En réalité ce que je pense, c'est que le but à atteindre n'a aucune importance. Ni le succès. C'est uniquement l'énergie que nous dépensons, et surtout l'enthousiasme que nous dépensons pour l'atteindre qui compte. Peu importe le but.

Qu'y a-t-il, en effet, derrière ce but?

Tout homme qui a atteint son but ou qui en approche [...] s'aperçoit vite qu'il n'y avait qu'une chose intéressante : la poursuite de ce but. Et une fois le but atteint, il se trouve devant le vide.

On ne saurait être plus franc, plus direct. Le roman achevé, c'est le vide retrouvé, un vide qu'on ne peut fuir que dans un autre roman, qui ne peut vous relancer que dans un autre livre, lequel, à son tour, arrivé à sa fin... On tient là, très naturellement, l'explication de la confondante fécondité simenonienne.

Certains écrivains se disent entrer en littérature « comme on entre en religion ». Simenon, lui, « entre en roman ». Dès l'âge de onze ans, c'est son

unique programme, sa seule façon de concevoir l'existence. Et comme il n'imagine pas qu'il puisse « vivre » de ce simple fait « d'exister », il songe à devenir prêtre ou officier « pour avoir le temps d'écrire ». Il veut aussi vivre très vieux, afin d'écrire jusqu'au bout, afin de réaliser, en romancier, « tous les cycles de la vie ». Qu'on ne s'étonne pas qu'à cinquante-deux ans et adossé déjà à plus de cent cinquante romans — sans compter bien sûr sa production populaire —, il déclare à qui lui demande s'il a l'impression d'être arrivé à une sorte de perfection : « Oh ! non. Je suis même persuadé de n'être pas à moitié chemin. Je suis très, très loin d'avoir écrit mon roman type. Car je vise à un certain type de roman. Je sens confusément ce qu'il sera. Je sais qu'il me faudra vivre au moins dix ans, si ce n'est pas vingt, pour atteindre cette perfection ».

On sait qu'il s'arrêtera d'écrire dix-huit ans plus tard, quarante romans plus loin, pour des raisons qui restent obscures, sans nullement être convaincu d'être parvenu à cet idéal, avec le seul sentiment d'en avoir fini avec son esclavage.

Car, comme il l'a prononcé dans ses conférences de New York et de Bruxelles, « le roman n'est pas seulement un art, encore moins une profession. C'est avant tout une passion qui [...] possède totalement l'auteur et le réduit en esclavage ». En 1960, il s'avancera encore davantage : à l'occasion précisément de son *Portrait-Souvenir d'Honoré de Balzac*, il conclura sa présentation par ces mots saisissants : « J'aimerais dédier ces images et ces propos à tous ceux, à toutes celles qui écrivent leurs romans par plaisir, par vanité ou dans l'espoir d'un gain facile [...] À tous ceux aussi qui s'imaginent que le métier de romancier est un métier comme un autre. Puissé-je leur montrer, à travers Balzac, que c'est au contraire une vocation, un renoncement, sinon une malédiction ou une maladie ».

Simenon, qui, lorsqu'on l'interroge sur son prodigieux mécanisme créateur, cite tant de fois Balzac, se réfère si spontanément à lui — et c'est bien le seul écrivain dont il use de la sorte — a toujours refusé, avec une parfaite constance, qu'on le compare à l'auteur du *Père Goriot*.

Instinctive pudeur ? Excessive modestie ? Comble de l'orgueil ? Secrètes résistances, et qui ne cèdent à demi que le temps d'une émission de télévision ? À propos, justement, de cette émission, il prend bien soin de préciser : « Qu'on me permette, en guise de préface, de déclarer que je n'ai pas choisi Balzac — Roger Stéphane l'a choisi pour moi —, que je ne me crois aucun point commun avec le romancier de *La Comédie humaine*, sinon, peut-être, l'abondance ».

Il ne variera jamais. En 1986, au reçu de mon livre, *Balzac, Le Forçat et la gloire*, et de la correspondance qui l'accompagnait, il m'écrira une longue

lettre où l'on peut lire notamment : « Vous voulez bien me comparer à lui. Je vous avoue que je ne suis pas d'accord avec vous. Les personnages de Balzac, en effet, comme ceux des auteurs grecs, de Corneille, de Racine, de Hugo, pour ne pas parler de Shakespeare et de Dante, sont tous plus grands que nature. Au point qu'ils sont devenus en quelque sorte des prototypes auxquels on se réfère pour décrire un individu [...] Je ne possède pas son athlétisme intellectuel. Mes personnages sont à peine décrits. Ils vivent le temps d'un roman et si certains lecteurs se souviennent d'eux, c'est surtout à cause d'une ambiance, d'une sorte d'intimité qui pendant la lecture établit un lien affectif ou répulsif entre celui qui lit et celui dont on lit l'histoire ».

Sans doute. Simenon a raison. *Eugénie Grandet* ressemble bien peu à *La Marie du Port*, *La Cousine Bette* à *Tante Jeanne*, *Un Début dans la vie* à *Une Vie comme neuve*... L'œuvre de Balzac et celle de Simenon sont très dissemblables, autant par le ton que par le style, par la structure des caractères que par l'architecture des intrigues. Mais la dynamique créatrice qui sous-tend l'une et l'autre? L'obsession existentielle qui les porte, les nourrit, les accomplit toutes deux? Et les rouages intimes, irréductibles, inexorables qui meuvent cette obsession? Est-ce simple complaisance, si Simenon terminait sa lettre de six pages par cette phrase mystérieuse : « Vous avez déclenché en moi des curiosités lancinantes »?

Bibliographie

- ASSOULINE, Pierre, *Simenon*, Julliard, 1992.
- BERTRAND, Alain, *Georges Simenon*, La Manufacture, 1988.
- BERTRAND, Alain, « Georges Simenon et ses doubles : Jules Maigret et Honoré de Balzac », in *Cahiers Simenon*, n° 3, Les Amis de Georges Simenon, 1989.
- BRESLER, Fenton, *L'Énigme Georges Simenon*, Balland, 1985.
- ESKIN, Stanley, *Simenon, une biographie*, Presses de la Cité, 1987.
- MAUPRAT, André, *Honoré de Balzac, Un Cas*, La Manufacture, 1990.
- PARINAUD, André, *Connaissance de Georges Simenon. Nos entretiens à la Radiodiffusion Française*, Presses de la Cité, 1957.
- Simenon sur le gril*, Presses de la Cité, 1968.
- TILLINAC, Denis, *Le Mystère Simenon*, Calmann-Lévy, 1980.

Marie-Paule BOUTRY

La fuite

LES PERSONNAGES de Simenon, fragiles, problématiques, insatisfaits, fuient toujours quelque chose, ou plus gravement et plus fondamentalement, comme Betty qui avait toujours « passé son temps à s'échapper », se fuient eux-mêmes. En effet, paradoxalement, la déroute devant un danger concret, une situation dramatique, la guerre dans *Le Train* et *Le Clan des Ostendais*, ou la révolution dans *Le Petit Homme d'Arkhangelsk*, par exemple, ou encore pour un coupable, la nécessité d'échapper aux recherches de la police, ne présentent jamais le caractère panique, tragique, de la fuite existentielle, née de l'insatisfaction permanente du personnage simenonien. Au contraire, Omer Petermans, le chef des « Ostendais », « regarde paisiblement » les autorités de La Rochelle rendues perplexes par l'arrivée de ses cinq bateaux, et Marcel Féron, le héros du *Train*, se demande au cours d'une halte en compagnie d'Anna, dans « une jolie gare rouge de géraniums » si « ce jour-là, il n'est pas allé aussi près que possible du bonheur parfait » : le temps de l'exode, pour lui, « paraissait irréel à force de merveilleux ». Élie Nagéar, *Le Locataire*, pourtant passible de la peine de mort, refuse obstinément de fuir et d'abandonner la cuisine surchauffée et chaleureuse de M^{me} Baron où « il savoure un bien-être presque complet [...] Cela n'avait qu'à durer ainsi, tout doucement ».

Mais la durée, justement, est rarement douce. *Les Errants*, qui donnaient déjà son titre à l'un des romans de Georges Sim, ceux qui sont nés « cargos », instables, pour reprendre les catégories de Mittel, le héros fugitif de *Long Cours*, envient les sédentaires, les « tramways », et vice versa, bien entendu. Lorsque De Ritter, le héros de *Faubourg*, revient pour d'obscures raisons, à la fois cyniques et sentimentales, dans sa ville natale qui offre de troublantes similitudes avec la Liège de *Pedigree*, il se rend incognito dans son quartier, à l'hôtel tenu par Albert, son ami d'enfance qui a succédé à son père. Tandis que l'ex-« adolescent passionné », qui a tant voyagé, de Bombay à Tahiti, qui connaît tant de villes « où l'on n'a pas de port d'attache et où l'on est condamné à rôder sans fin dans les endroits publics » savoure

dans cette maison « un peu sévère » où l'on a de génération en génération amassé une solide fortune, « une impression de calme et de sérénité sans pareille », Albert et sa femme « regardent avec des yeux émerveillés » ce beau parleur qui connaît tant de choses et se donne pour « un peu fakir ». Jamais Roger Mamelin, le héros autobiographique de *Pedigree* « n'a été imprégné d'une chaleur aussi rassurante » qu'à Neeroeteren, dans la grande ferme des cousins d'Élise, au cœur du Limbourg, mais Georges Simenon montre dans *La Maison du canal* l'épouvantable lourdeur et la brutalité de cet ordre immuable qui pousse indirectement deux des fils au meurtre. Ceux qui passent envient ceux qui restent et ces derniers ne rêvent que de fuir. Si Maurice Arbelet considère l'hôtel-restaurant du *Cheval-Blanc* comme « un endroit merveilleux », un lieu de liberté aux antipodes de l'ordre étriqué de sa propre maison où « il n'y avait pas de portes ouvertes à toutes les surprises », M. Jean, le patron de l'hôtel, « ancré au bord de la Nationale », ne rêve, lui, que de prendre la route : « il avait envie de tout, des autos qui passaient, des paysages qui les attendaient ».

Les voyageurs ou les fugitifs, ce qui revient assez souvent au même, contemplent avec nostalgie la lumière des fenêtres closes. Du bateau qui l'emmène clandestinement à Tahiti, Mittel regarde s'éloigner Dieppe, « idéalement lumineuse, quiète et tentante comme une ville ne peut l'être que vue de la mer [...] Chaque fenêtre était comme un abri heureux. » Par la vitre du train de Paris, où pourtant, il s'est précipité avant même la fin de son repas de noces, « les lumières qui défilent dans le noir » apparaissent à Auvinet, héros des *Noces de Poitiers*, « comme un havre, et il lui semblait que chacun savait où aller, que chacun avait derrière lui un coin bien chaud, bien intime, bien rassurant ». Ceux qui errent dans des rues glacées, pluvieuses ou balayées de vent se sentent « comme un chat errant » pour Bachelin dans *Les Suicidés*, « comme un chien sans maître » pour J.P.G. dans *L'Évadé*. Même les personnages les plus asociaux, comme M. Labbé, l'assassin des *Fantômes du chapelier*, ou Justin Ward, le « Nouveau dans la ville », pensent à « des familles rassemblées, des enfants qui faisaient leurs devoirs, des femmes qui dressaient déjà la table pour le dîner [...] dans leurs maisons feutrées d'intimité ». Après un dimanche d'errance pleine de désirs frustrés dans les rues de Liège, Roger Mamelin retrouve la cuisine de la rue des Maraîchers où il est immédiatement sensible aux « palpitations d'une vie immatérielle qui est celle de la maison, de celle-ci et de nulle autre » : « l'air l'enveloppe, le touche, il le sent comme une chose qui a sa densité propre, sa température, sa douceur, peut-être ses intentions, l'air se referme sur lui et l'enveloppe » le temps d'une phrase qui en restitue le mouvement.

*

* *

POURTANT, cette cuisine, il l'avait quittée furieux en y laissant ses parents et l'horrible demoiselle Rinquet, la dernière pensionnaire d'Élise, « chacun incrusté dans son petit morceau d'espace », chacun, comme il les retrouvera un peu plus tard, « figé, serti dans l'immobilité de l'atmosphère comme les habitants de Pompéi dans la lave ». « Et on appelle ça vivre ! Ils vivent ! » avait-il mentalement hurlé.

En effet, « les quelques mètres cubes lumineux et chauds », les tièdes alvéoles ne manquent jamais d'emprisonner, voire, à la manière des plantes carnivores, d'absorber, de s'assimiler ceux qui, voluptueusement, d'abord, s'y laissent prendre. Avant que le meurtre commis sous son toit ne l'arrache à « la bauge », à « la tanière surchauffée » de son bureau, Loursat, l'avocat des *Inconnus dans la maison*, qui depuis le départ de sa femme avait fui obstinément la vie et ses semblables, ne sortait plus de « cette bonne et chaude atmosphère qui semblait émaner de lui et qui finissait par former avec lui, dans la pièce, un tout complet ». Moins heureusement, le héros des *Fiançailles de M. Hire* qui vit absolument et désespérément seul, un peu par choix et beaucoup par crainte des autres, n'a d'autre refuge que sa chambre, où, chaque soir, après avoir « posément » bu un café, il reste « un moment immobile, comme incrusté au temps, dans l'espace, dans un bloc bien compact, bien uni, bien uniforme de silence », mais « comme dans un train qui ne conduirait nulle part ». Maigret savoure d'abord, *Chez les Flamands*, l'atmosphère de la maison des Peeters où l'« on avait l'impression que les pires événements pouvaient survenir au dehors sans troubler la quiétude, où il n'y avait pas un grain de poussière, pas un souffle d'air, pas d'autre bruit que le ronflement du poêle ». Jusqu'au moment où cette atmosphère lui rappelle l'enquête d'*Un Crime en Hollande* : « C'était le même calme, la même lourdeur de l'air, la même sensation que l'atmosphère n'est pas fluide, mais constitue un corps solide, qu'on va briser en remuant ». Or, précisément, dans la si jolie petite ville de Delfzijl, Maigret avait été pris d'une terrible envie de « bousculer la porcelaine ».

Tous les héros sont un jour ou l'autre, d'une manière ou d'une autre, pris d'un besoin ou d'une envie de rupture qui constitue le nœud même du roman. Les adolescents « fiévreux » qui présentent tous de frappantes analogies avec le personnage autobiographique de Roger Mamelin brûlent de quitter les lieux et les souvenirs d'une enfance modeste qui humilient en permanence leurs désirs et leurs rêves de réussite, de gloire, d'argent. Roger est né sous le signe de la révolte, spirituellement parrainé, dans *À l'ombre*

de *Saint-Nicolas*, par Marette, le jeune anarchiste dont l'attentat ensanglante Liège au moment où Élise Mamelin ressent les premières douleurs, et dont les sentiments d'exaspération à l'égard de ce qui l'entoure seront, quelque seize ans plus tard, ceux de l'adolescent du troisième volet de *Pedigree*, *Quand les lampes se sont éteintes*. Tout « atterrait » le premier, depuis la vue de « son père en chemise, les jambes velues, taillant avec satisfaction les poils de sa barbe et de ses moustaches devant l'armoire à glace », jusqu'au « papier peint à petites fleurs roses, les mêmes fleurs pendant quinze ans avec les mêmes taches ». Son quartier, « cette rue en pente aux maisons trop neuves, trop petites, trop propres » dont il se souvient avec une « écœurante minutie », la ville entière, « l'irritaient » et « le faisaient souffrir ». Quant au second, il hait son enfance. « Il hait la rue de la Loi, la rue Pasteur, l'Institut Saint-André comme le collègue Saint-Servais [...] et toutes les petites laideurs [...] qui le font souffrir ». Lorsque, dans *Faubourg*, Léa fait remarquer à De Ritter que le quartier, son quartier où il est d'ailleurs revenu, « est propre, avec des maisons neuves », son amant lui rétorque avec rage : « il est répugnant ! » ; Émile Manu, l'un des suspects des *Inconnus dans la maison*, voit dans son admission au « bar du désordre » et « dans une maison patricienne qui l'impressionne » comme le lui dit méchamment le juge d'instruction, dans l'amour de Nicole Loursat, enfin, un espoir de fuir l'univers haï de la rue Ernest Voivenon et « ses petites maisons propres pour petites gens », d'échapper à la médiocrité qui « l'étouffe ». Bachelin, héros des *Suicidés*, souffre également d'habiter avec sa mère — vendeuse de journaux — « dans une rue pauvre, derrière l'Hôtel de Ville ». Maudet, le secrétaire de *L'Aîné des Ferchaux*, se souvient avec rage d'une « morne rue » de Valenciennes « moitié-ville, moitié-faubourg et à peine lumineuse » ; Cholet, le jeune journaliste de *L'Âne-Rouge*, et Auvinet connaissent la même révolte écœurée devant la banalité, la laideur du décor qui les entoure. Pour Blaise Huet, le narrateur des *Autres*, comme pour Marette, comme pour Roger Mamelin dans ses pires moments, c'est la ville tout entière qui devient figure de cauchemar. « Cette ville », déclare-t-il, « ces rues où je me promenais sans fin, ces visages toujours les mêmes, ces noms sur la vitrine des magasins m'inspiraient, en plus d'un ennui quasi douloureux, un désir de fuite, de fuite n'importe où, de fuite aussi irraisonnée que quand, en rêve, on se sent poursuivi ».

Et pourtant, lui ne partira pas. Au contraire, tous les autres quittent ces lieux détestés pour la capitale. Mais celle-ci n'est finalement que le lieu d'un échec douloureux ou mortel. Cholet et Auvinet, qui théoriquement « secrétaire du romancier Jean Sabin » n'a jamais été chargé que de la distribution du courrier d'une poussiéreuse organisation d'extrême-droite,

repartent en province après une période aussi sombre qu'humiliante de misère parisienne. Albert Bauche, le héros du *Temps d'Anaïs*, termine ses jours en prison pour meurtre après une réussite foudroyante mais éphémère dans le monde du cinéma, Dargens, le gendre ambitieux du *Testament Donadieu*, meurt assassiné, Bachelin et Alain Poitaud, le brillant et peu scrupuleux journaliste de *La Prison*, se suicident, l'un victime de son « impuissance congénitale à être heureux » et d'un sentiment de culpabilité latente, l'autre soudain pris de vertige devant le vide de sa vie.

*

* *

D'AUTRES PERSONNAGES, à un autre moment de leur vie, font également l'expérience du vide et cherchent chacun à sa manière à le compenser ou à le fuir. Les romans ne parlent guère de la jeunesse de ceux qui, comme Alain Malou, le héros du *Destin des Malou*, sont prêts à faire « tout leur possible, tout leur possible d'homme » pour sortir d'un milieu sordide comme Maugin, l'acteur des *Volets verts*, Malétras, des « Docks Malétras », dans *Le Bilan* du même nom, Walter Higgins, le candidat malheureux de *La Boule noire*, ou simplement, comme la plupart des médecins de l'œuvre, Alavoine, Malempin, Mahé, le Professeur Chabot, héros respectivement de *Lettre à mon juge*, *Malempin*, *Le Cercle des Mabé*, *L'Ours en peluche*, parvenir à la profession de leur choix. Lorsque Alavoine part pour Paris, il confie son cabinet au « petit Braille », jeune médecin issu d'une famille très modeste et qui, faute d'argent, ne pourra pas s'établir avant des années. La plupart des clients le trouvent sympathique et l'apprécient, mais il effraie un peu Alavoine car « on sent trop qu'il compte se venger un jour de sa vie ». Ce n'est pas au moment de la « vengeance » que le roman saisit les personnages socialement arrivés et oscillant entre la quarantaine et la soixantaine, mais au moment du malaise, de cette fêlure que recherche Maigret chez ses coupables et que Simenon crée et observe chez ses personnages, l'un parce qu'elle les conduit à se dévoiler, l'autre parce qu'elle les force « à aller jusqu'au bout d'eux-mêmes », en rompant avec la stabilité et la sécurité dans lesquelles ils avaient vécu jusque-là.

Dans *La Fuite de M. Monde*, « cela commença comme une grippe. Mais ce n'était pas la grippe », pas plus que « les moments, de plus en plus nombreux » où le professeur Chabot se sent « en dehors » ne sont de véritables vertiges. De tous ces personnages, il n'y a de réellement malade que Maugin, à qui l'on établit au début des *Volets verts* un diagnostic sans appel, et Maugras, le directeur de journal des *Anneaux de Bicêtre*

qui se réveille hémiparétique sur un lit d'hôpital. Pour tous les autres, ces malaises ne sont que la perception physique d'une crise existentielle, d'un sentiment du vide que Chabot éprouve jusqu'à l'obsession : en ces moments de « fatigue totale », il s'imagine d'un côté, « vidé, incapable de réagir », face à « l'autre côté, au reste du monde, des hommes, des femmes, qui parlaient, qui riaient ». Cette angoisse panique, Alavoine et son père l'éprouvaient déjà dans les « soirs glauques, avec un ciel d'un blanc uni, à l'heure où l'herbe » gorgée d'eau de la campagne vendéenne « devient d'un vert sombre », et où tous deux « regardaient le vide ». « Je me demandais », raconte le docteur, « si mon père avait peur, lui aussi ». Son alcoolisme, aussi légendaire que celui de Maugin ou de Loursat, son suicide, camouflé en accident de chasse, apportent la réponse. Mais la fuite en avant sociale, assez comparable à la frénésie d'Élise laissant « envahir » la maison par ses pensionnaires et la « lançant à l'aventure comme un bateau dont il lui arrive de ne plus se sentir la maîtresse », le vertige de l'argent trop vite gagné et toujours insuffisant comme le raconte Félix Allard, *L'Homme au petit chien*, provoquent avec la sensation d'une accélération constante et anormale le même pressentiment de catastrophe, le même dégoût que la routine caricaturale de la vie de Kees Popinga, *L'Homme qui regardait passer les trains*, ou de Hans Kupérus, *L'Assassin*, que l'univers pétrifié dans lequel le docteur Mahé se sent pris. « Cela devait casser », constate Allard ; « Cela devait arriver » pense, après son attaque, René Maugras, magnat de la presse parisienne, tout à coup « surpris d'avoir mené cette existence, d'y avoir attaché de l'importance » et revoyant, « comme pour concrétiser son état d'âme » une toile de De Chirico où « un personnage en quelque sorte synthétique, un mannequin de couturière auquel on aurait mis une tête de bois » baigne « dans un lumière froide et lunaire ». Mahé, lui, se voit soudain « incrusté » dans un décor qui a soudain acquis une immobilité, une matérialité, inquiétantes. Les gens qui l'entourent sont à jamais « sertis dans ce morceau du monde », « sculptés dans l'espace solide », il rêve que les membres du « cercle des Mahé » dont le nom figure sur la plupart des façades de la région « se mettent tous ensemble pour l'empêcher de s'échapper » et sait désormais qu'il repartira à Porquerolles où il « sentait autour de lui comme un immense chaos, une vie trop forte dont le seul contact faisait battre son sang plus vite ». Il sait cependant fort bien, et se l'avoue de plus en plus franchement, que cette « vie trop forte » tourne autour de la tache rouge d'une robe qui a, un jour, « accroché » son regard : celle d'une maigre fillette de douze ans dont il avait tenté de soigner la mère.

Pour ces hommes déçus, amers, l'amour fou, total, désespéré, pour une femme beaucoup plus jeune qu'eux, déjà marquée par la vie, malade, plus ou moins prostituée, pitoyable, constitue un moyen de fuir, d'échapper

à une vie qui leur est devenue insupportable. Tous auraient pu tomber amoureux de Betty qui, d'aventure sordide en aventure sordide, se «salit à fond, au maximum, sans aucun retour possible», dans la quête masochiste de «sa blessure», dans sa volonté d'«imiter Thérèse», une petite bonne de quinze ans violée par son oncle. En effet, qu'elles aient seize ans comme Alice, dans *Le Riche Homme*, dix-neuf, comme Yvette Maudet, la maîtresse du célèbre avocat M^e Gobillot dans *En cas de malheur*, ou Lulu, l'amie de Malétras, vingt-cinq ans, comme Martine, le personnage de *Lettre à mon juge*, ou trente-deux comme Kay dans *Trois Chambres à Manhattan*, toutes sont, à un moment ou à un autre, «une pauvre petite fille». Ces femmes émouvantes de fragilité, réelle ou non, viennent combler un vide, donner un visage au besoin d'amour qu'éprouvaient en fait dans leur vie conjugale et familiale froide et décevante ces Messieurs à l'apparence si paisible ou si dure. Elles leur permettent également de se reconstituer en personnages forts, prenant totalement en charge le bonheur et la vie de quelqu'un d'autre, et marquent non seulement leur rupture avec un milieu auquel ils n'avaient jamais eu véritablement le sentiment d'appartenir, mais le retour obscurément souhaité, malgré tous leurs efforts pour le fuir, à leur milieu d'origine. Alavoine, fidèle en cela aux habitudes sexuelles de son père, déclare avant d'évoquer l'irruption de Martine dans sa vie qu'il «aurait plus volontiers épousé Laurette qui ne ratait aucune occasion de coucher avec un homme», ou sa petite bonne Lucile que «la fille de M. Hilaire de Lanusse». Au fil du «bilan» qu'il commence à établir, Malétras prend de plus en plus nettement conscience du chemin parcouru en même temps que de l'accomplissement inévitable d'une sorte de cycle.

*

* *

LE SOUVENIR de Lulu le ramène au souvenir de sa mère : bien que la jeune fille «n'ait aucun des traits de la mère Malétras», les deux femmes appartiennent très évidemment au même type humain et social. Seule, peut-être, sa mère qui lui disait : «Tu deviendras peut-être quelqu'un [...] mais je crains bien que tu sois malheureux toute ta vie. Tu vises trop haut», aurait pu prévoir que «quand il serait riche, connu de tous, décoré, avec un hôtel particulier, une femme qui était née noble, il se fauflerait le soir dans les petites rues pour aller passer une heure avec une gamine du peuple dans une chambre qui sentait le pauvre».

Au contraire des femmes qui se jurent, une fois sorties de la misère, comme Lotte dans *La Neige était sale* ou Joséphine Roy dans *Le Rapport du*

gendarme, de ne plus jamais redevenir pauvres, la plupart des personnages d'hommes « arrivés » ne rêvent que de retour ou se souviennent au moins de leurs années les plus sombres avec un plaisir nostalgique. Pour Ducrau, le riche armateur de *L'Écluse n° 1*, « fatigué », comme il l'avoue à Maigret, de « traîner tout ça après lui », l'image du bonheur se confond de plus en plus nettement avec le souvenir du temps où il était charretier. Albert Bauche, le meurtrier du *Temps d'Anais*, que l'argent et le cynisme de Serge Nicolas ont arraché à la misère, cherche après le crime à expliquer au psychiatre qu'en réalité il a été « moins malheureux pendant les années noires », celles des hôtels miteux, des termes difficiles, des articles refusés, « que pendant les deux dernières années, celles éclairées à la lumière artificielle, les années au néon ». De retour à Paris qu'il avait quitté pour le Midi, Maugin rend visite à un ancien compagnon, acteur comme lui, qui s'éteint dans la plus grande pauvreté, puis erre ensuite dans le quartier de Pigalle en « ruminant les souvenirs qu'a ranimés la vue de Gidoïn » : ces souvenirs ont, eux, « un goût, une odeur » et le ramènent à cette période amère, souvent sordide, mais où « la vie n'était pas la toile peinte » qu'elle est devenue depuis que l'homme Maugin, vieilli, malade, flotte dans la légende du monstre sacré comme dans un costume taillé pour un autre. Simenon raconte, dans les *Mémoires intimes*, qu'« installé dans son luxueux appartement du boulevard Richard-Wallace, il a soudain été pris de révolte contre ce qui l'entourait, contre le pantin dont il jouait le rôle dans un monde de pantins ».

Un obscur sentiment de culpabilité se mêle souvent au malaise et à la nostalgie. Maugin rêve d'un procès où il serait l'accusé, Gidoïn « le juge suprême » et où viendraient témoigner ceux qu'il a connus entre quatorze et vingt ans dans son village natal. Maugras, au fond de son lit d'hôpital, découvre qu'il a « toute sa vie depuis Fécamp », non seulement « fui » mais « trahi » quelque chose, ou plutôt, comme le lui révèle le spectacle des vieillards à peu près indigents de l'hospice de Bicêtre, le monde des pauvres : « Il y est né. Il y a plus ou moins appris à vivre. Ensuite il les a trahis » et il se promet à la dernière ligne du roman de retourner voir son père à Fécamp.

Même ceux qui partent effectivement et, croyaient-ils, définitivement, reviennent. Le jour de ses quarante-huit ans, un peu parce que ni sa femme, ni son fils, ni sa fille n'ont pensé à son anniversaire, un peu à cause « d'une histoire compliquée avec un client d'une mauvais foi flagrante » et d'un matin de février dont « l'harmonie en rose et bleu lui fit monter à la tête comme une bouffée de Méditerranée », mais surtout parce qu'il en avait déjà à deux reprises éprouvé « l'envie irrésistible », M. Monde s'en va. De même Kees Poppinga qui « ne se serait pas permis de penser officiellement qu'un endroit au monde pût être plus doux que son propre foyer » où

tout est indéniablement « de première qualité », mais « rougissait quand il entendait passer un train et qu'il surprenait en lui une drôle d'angoisse qui pouvait laisser croire à de la nostalgie », cède à son envie de partir après la faillite de la société dont il était le fondé de pouvoir ; car, « du moment qu'un seul détail était changé, le reste pouvait s'écrouler aussi ». Son absolu conformisme, comme d'ailleurs celui de bien d'autres personnages, n'avait jamais été, et il le savait, que le signe de son instabilité. « Kees avait rêvé d'être autre chose que Kees Popinga. Et c'était justement pour cela qu'il était tellement Popinga, qu'il l'était trop, qu'il exagérait, parce qu'il savait, que, s'il cédait sur un seul point, rien ne l'arrêterait plus ». L'un part avec la volonté et l'impression de se soumettre à une suite de rituels initiatiques et purificateurs, l'autre avec l'envie d'assouvir enfin en tout égoïsme et en toute brutalité ses désirs de petit bourgeois frustré. La rencontre avec sa première femme, devenue toxicomane, et la volonté de l'aider, ramènent M. Monde, désormais muré dans une étrangeté radicale, à Paris, tandis que les crimes qui ont jalonné son périple envoient Popinga, reconnu fou, à l'asile d'aliénés de sa ville. La fugue, la fuite conduisent à un enfermement plus grand encore.

Terlinck aurait pu, loin des pesanteurs de Furnes, vivre à Ostende dans le sillage léger et insouciant de Lina Van Hamme, mais choisit au contraire de se barricader, après la mort de sa femme, « dans la maison qui était devenue un musée où chaque pièce qui avait appartenu à Thérésa était à sa place », et d'épouser sa belle-sœur « parce qu'il fallait que la maison restât la même ». Pour que rien ne change non plus, Hans Kupérus, « l'assassin », fait porter à sa servante les robes de sa femme qu'il a tuée parce que sa liaison avec le brillant avocat de Schutter lui causait une insupportable humiliation. Mais après le meurtre qu'il considère comme son « évasion » et malgré l'hostilité grandissante de la ville à son égard, il s'installe dans une routine qui tient de la folie : « lui s'était évadé ! Et il était revenu aussi vite que possible, effrayé par le vide. Il s'était raccroché aux murs, aux maisons, à toutes ses habitudes [...] Il tournait en rond, sans lassitude, sans écœurement ».

*

* *

DANS LEUR VOLONTÉ de fuir la vie et leur entourage, certains personnages, sans avoir jamais éprouvé la moindre velléité de partir, se retirent et s'enferment au sein de leur maison dans une pièce dont le grenier de Vernes, le malheureux époux de l'une des *Sœurs Lacroix*, et le bureau de Loursat dans *Les Inconnus dans la maison*, constituent la figure extrême. Chabot et M^e Gobillot, respectivement héros de *L'Ours en peluche* et d'*En*

cas de malheur, échappent dans leur «cagibi» à un appartement, à une chambre à coucher ou à un bureau, qui de plus en plus les écrasait de sa taille et de son luxe. Toutes ces pièces, choisies par des personnages qui pourraient vivre ailleurs, témoignent de la même volonté de dépouillement : la chambre du docteur Chabot est aussi inconfortable qu'une «cellule» et, plus précisément, celle du *Président*, dans sa maison des Ébergues, celle de M. Bouvet, quai de la Tournelle, la couleur des murs de celle de Bernard Jeantet, *Le Veuf*, évoquent «une cellule de moine».

La fuite sédentaire n'est pas la moins radicale ni la moins tragique, car le «lâchez-tout» n'est synonyme de liberté que pour les clochards qui vivent totalement en dehors du jeu social, sans pourtant rompre tout contact avec les autres, tel François Keller, héros de *Maigret et le clochard*. Mais tous les personnages qui se sont ainsi retirés au cœur même de leur maison veillent toujours à ce que l'espace qu'ils ont choisi soit absolument vierge de toute trace d'une présence étrangère. Félix Allard, «l'homme au petit chien», refuse catégoriquement d'employer une femme de ménage car il répugne à «voir une étrangère toucher à ses affaires et pénétrer si peu que ce soit dans leur vie à Bib [son chien] et à lui». Il éprouve au contraire une «satisfaction intime à nettoyer son terrier». Bernard Jeantet avait «su créer» dans son atelier «un univers qui lui convenait et qui lui semblait fait à son image». Et pour compléter le repli bienheureux sur lui-même, il «s'était attelé», depuis plusieurs années, à «la création d'un nouveau caractère typographique, comme il en naît une fois par vingt ou cinquante ans, et qui porterait son nom».

Non seulement tous veillent à ce que l'espace qu'ils ont choisi ne leur renvoie que leur propre image, mais ils s'efforcent de s'y ressaisir eux-mêmes. C'est dans son «cagibi» que M^e Gobillot écrit «son propre dossier, en somme», la première chose qu'il cache, mais avec quelle minutie ! à sa femme. Aux Ébergues, dans son «fameux bureau», le Président «s'enveloppe» de plus en plus souvent «d'immobilité et de silence, et c'était comme s'il avait dressé un mur autour de lui, ou plutôt comme s'il se blottissait étroitement dans une couverture pour ne plus sentir que sa vie personnelle». Au comble de la lassitude, de l'écoeurement, Chabot et Maugras rêvent un jour de rassembler, de resserrer cette «vie personnelle» qu'ils ont si longtemps laissé s'échapper, s'éparpiller, dans un espace aussi réduit que possible : un fauteuil dont ils ne se lèveraient plus. Tout comme le désir d'être malade qu'éprouvent Malétras pour ne plus voir «autour de lui que des visages bienveillants», et M. Monde pour «être un moment déchargé du poids de son existence», cette acceptation, cette envie même, dans le cas de Maugras, d'une infirmité qui oblige les autres à le prendre en charge

n'est que manifestation d'un refus de continuer à vivre. Tous goûtent très souvent un trouble plaisir à se replier sur eux-mêmes, sur la sensation de leur seule existence physique, respirant en particulier avec satisfaction leur propre odeur. Le jour même où il commence son propre dossier, Lucien Gobillot refuse d'accompagner sa femme à une soirée, parce qu'il « désire rester seul, dans son coin, dans sa sueur ». Dans sa petite chambre, jamais aérée, Maurice Dudon, héros d'*Une Vie comme neuve*, palliait sa solitude par le sentiment du bien-être animal que lui procurait sa propre puanteur. Dans *La Neige était sale*, ce sera pour Frank Friedmaier autrefois prêt à tout pour obtenir la « carte verte », le laissez-passer absolu, le seul moyen, avec l'attention au cœur qui bat, partout, « à la tempe, au poignet, dans les orteils », de se sentir encore vivre au fond de sa prison, de résister par la conscience de son existence, de sa densité physique, au désespoir, au vide et à la mort. Ce qui s'appelle ici « être calé en vie », devient presque par antiphrase dans *Le Bilan Malétras* un des « trucs de vie » que Malétras se propose d'échanger avec son ami Gancel, lui aussi malade et malheureux. Mais il ne s'agit précisément que d'un moyen, à base de chaleur et de sueur, comparable à celui qu'utilise temporairement Maigret dans les enquêtes trop douloureuses, pour « s'engourdir », donc ne plus « sentir » passer sa vie.

Qu'elle soit « mortelle randonnée » comme celle qui conduit le père de Maurice Dudon et celui de Spencer Ashby, dans *La Mort de Belle*, à se suicider dans une chambre d'hôtel borgne, ou volonté pour les adolescents d'échapper à un milieu sordide ou simplement modeste, désir pour les hommes mûrs de briser la routine d'une vie monotone en prenant « un train de nuit parce qu'ils devinent en lui quelque chose d'étrange [...], qu'ils ont l'impression que les gens qui partent de la sorte partent pour toujours », ou au contraire enfermement dans leur propre image et leur propre odeur, la fuite des personnages de Simenon a partie liée avec la mort.

Anne MATHONET

Jeux de regards

GEORGES SIMENON racontait volontiers qu'il se plaisait à observer les hommes et le milieu dans lequel ils évoluent, à se plonger dans ce qu'il appelait la « pâte humaine » pour pouvoir donner vie aux personnages de ses romans. L'écrivain s'est donc exercé à saisir le détail authentique dans une attitude ou le geste, même discret, qui peut être révélateur d'une personnalité tout entière.

À la lecture de ses textes, nous découvrons dans le portrait du héros les symptômes évidents d'une vie intérieure le plus souvent perturbée. On constate que Simenon n'explique pas la psychologie de ses personnages ; il préfère, plus habilement, nous laisser déchiffrer les indices comportementaux qui émaillent ses propres constats.

Parmi ces détails « matériels » qui participent à la construction du personnage, Simenon a réservé une attention toute particulière aux regards. Instinctivement, sans doute, l'écrivain a compris que l'œil, entre-deux du corps et de l'âme, intermédiaire entre le visible et l'invisible, constituait un formidable raccourci pour évoquer, en quelques mots, certains traits fondamentaux de la personnalité.

Le lecteur attentif au phénomène s'apercevra très vite de l'utilisation constante de cet élément « oculaire » : un entrelacs de regards fixes, de coups d'œil « en dessous », d'hésitations, de glissements ou de refus indique les rapports de force entre les protagonistes et signale d'emblée l'attitude psychologique des personnages. Les réactions face au regard d'autrui ou, inversement, la manière d'utiliser son propre regard dans les relations sociales sont souvent décrites de façon un peu caricaturale et révèlent immédiatement les sentiments ou les instincts qui animent le héros.

On ne s'étonnera donc pas que Simenon ait fait du voyeurisme le principal sujet de plusieurs de ses romans (*Les Fiançailles de Monsieur Hire*, *La Fenêtre des Rouet*, *Crime impuni* ...), le thème lui permettant d'évoquer

jusqu'à l'extrême l'importance du regard dans les rapports de communication. Ses héros-voyeurs, enfermés dans une solitude et une frustration morbides, sont généralement impuissants à vivre et à communiquer de façon satisfaisante.

L'écrivain excelle à créer autour d'eux, par de simples notations, une impression de profond malaise. Le concept de « vide », par exemple, s'attache aux pas de certains personnages et définit leur univers. Ainsi, sans que ce mot soit jamais explicité ou mis en relation avec la terminologie psychanalytique¹, le lecteur perçoit la nécessité d'échapper à ce vide existentiel et de se servir pour cela de la présence d'autrui. Bien sûr, le voyeur ne tente pas d'établir de véritables contacts, ce dont il est bien incapable; il se contente de vivre par procuration la vie des autres hommes, de « pomper leur substance » ou encore de « renifler leur existence ». Ces expressions simenoniennes, d'un réalisme un peu cru, désignent mieux que toute analyse psychologique précise une tentative désespérée pour survivre et un instinct quasi animal qui pousse à « voler un peu de vie ».

À l'affût de tous les détails comportementaux significatifs présents dans l'acte de regarder, Simenon n'a pas manqué de faire allusion aussi au phénomène complexe de la perception spéculaire. Les réactions d'évitement ou de fascination devant le miroir révèlent en effet très bien des états psychologiques facilement analysables. Le plus souvent, dans les textes de Simenon, on voit le héros en crise s'engager dans un jeu d'interrogations pénibles qui le forcent à répéter l'expérience spéculaire. Dans certains romans, le motif du miroir se fait très insistant et souligne de façon évidente le profond déséquilibre identitaire du héros. Hans Kupérus et Kees Popinga², par exemple, n'existent vraiment que dans le personnage qu'ils construisent de miroir en miroir.

Cet intérêt pour les comportements liés au phénomène de la vision apparaît ainsi, de façon plus ou moins évidente, en filigrane de tous les romans. Mais c'est sans doute dans *Le Petit Saint* que l'analyse de la perception visuelle est utilisée avec le plus d'originalité et de précision dans l'observation. Une lecture attentive du texte prouvera par l'exemple la finesse avec laquelle Simenon a étudié et employé le processus du regard.

¹ H.-Ch. TAUXE, dans *Georges Simenon, de l'humain au vide* (Paris, Buchet-Chastel, 1983), souligne l'importance de ce concept de « vide » chez Simenon et rappelle le rôle de cet élément dans la théorie de la microanalyse.

² Respectivement dans *L'Assassin* et *L'Homme qui regardait passer les trains*. Voir aussi *Les Gens d'en face* et *L'Escalier de fer*.

Le Petit Saint est généralement considéré comme un texte un peu à part dans l'abondante production romanesque de Simenon. Pour la première et unique fois, en effet, l'auteur a animé un personnage parfaitement heureux et optimiste, un être possédant la merveilleuse capacité de métamorphoser en bonheur l'univers particulièrement sordide qui l'entoure.

Ce don de sérénité ne pouvait naître que d'un regard tout à fait particulier sur le monde ; un regard dont Simenon montre très précisément la genèse et l'évolution.

Le roman se présente sous la forme du récit complet d'une vie, depuis l'éveil au monde jusqu'aux soixante-dix ans de Louis Cuchas devenu, presque par miracle, un peintre célèbre. Le récit se déroule dans un ordre chronologique, mais l'emploi du passé et un jeu de courtes prolepses viennent cependant indiquer que le personnage évoqué est déjà un vieil homme. Dans cette perspective de portrait souvenir, les références à la mémoire et à l'enregistrement des images du passé jalonnent un texte dans lequel la perception visuelle est sans cesse évoquée :

Était-ce un jeu de sa mémoire, une illusion d'optique ? Il eut l'impression, plus tard, que son enfance avait été une succession de périodes de découvertes, d'activité intense, et de périodes d'assoupissement dont il ne lui restait aucun souvenir, sinon une sorte de tonalité générale, tantôt de la grisaille, tantôt une sorte de brouillard lumineux.

Il en était de même de ses contacts avec les êtres. Certains semblaient avoir, pour un temps, disparu de sa vie, alors qu'il avait continué à les côtoyer chaque jour, alors que d'autres passaient, sans raison apparente, au premier plan, avec des détails si minutieux qu'ils en devenaient saugrenus (p. 30³)

Ces souvenirs sont essentiellement ceux de l'enfance de Louis Cuchas, sa carrière de peintre étant rapidement évoquée par un choix de scènes significatives (le premier atelier, la première toile vendue...). Un tel agencement du récit, bien sûr, n'est pas innocent. C'est dans la prime jeunesse du *Petit Saint* que l'on pourra trouver les indices nécessaires pour comprendre l'homme et sa vocation artistique. Dans une telle perspective, le problème du regard peut revêtir une forme originale et jouer un rôle particulièrement important. Les premières années de la vie, en effet, sont toujours celles des

³ La pagination se réfère aux *Œuvres complètes* de Georges SIMENON, Lausanne, Rencontre, 1970, t. 39.

découvertes. Et l'enfant, qui ne peut pas encore appréhender le monde physiquement, se l'approprie par le regard; il incorpore visuellement l'espace qui l'entoure et commence à le structurer.

Le texte de Simenon suit pas à pas cette évolution, puisque la première phrase du roman rejoint l'aube de la mémoire et note avec précision le moment de l'assomption de l'image au monde conscient :

Il avait quatre ou cinq ans lorsque le monde commença à vivre autour de lui, lorsqu'il prit conscience d'une vraie scène se jouant entre des êtres humains qu'il était incapable de distinguer les uns des autres, de situer dans l'espace, dans un décor déterminé. Il n'aurait pas pu préciser, plus tard, si c'était en été ou en hiver, bien qu'il eût déjà le sens des saisons. (p. 11)

Cette description de la première vision « enregistrée » par l'esprit de Louis révèle d'emblée une certaine attitude par rapport au monde. Ainsi, l'emploi des termes « scène », « jouer » et « décor » désigne implicitement le personnage comme un spectateur distant qui ne participe pas au jeu des autres. Il ne s'intègre ni à leurs préoccupations, ni à leurs passions et se cantonne dans un rôle douillet d'observateur impartial. Louis se préoccupe seulement de l'assemblage nouveau du son, de l'espace et des êtres pour former un cadre :

Il avait ouvert les yeux, non par curiosité, mais parce qu'il était éveillé. [...]

Louis n'était pas surpris, ni curieux. Tout cela lui était familier comme s'il l'eût vécu souvent à son insu. Pour la première fois, seulement, les images, les sons se rassemblaient, formaient un tout qui avait un sens. (p. 12)

Cette espèce d'autisme ou, en tout cas, d'extériorité, caractérisera pendant très longtemps les relations de Louis avec le monde. Manifestement, le personnage est resté en arrière dans l'évolution normale de l'enfant, bloqué en quelque sorte au stade où celui-ci ne situe pas encore son propre corps à l'intérieur de l'espace qu'il perçoit.

A priori, rien ne vient justifier ou expliquer ce retard mental né, semble-t-il, de la seule fantaisie de l'auteur. Cependant, une lecture attentive du texte peut mettre en évidence des indices, en apparence parfaitement innocents, qui guideront l'analyse et fourniront une ébauche d'explication. Ainsi, sous le couvert de l'anecdote, on apprend que Louis n'a pas accès, en raison de sa petite taille, à l'unique miroir du logement (p. 32). Et, au détour d'une description, une simple remarque nous révèle que cet enfant se rend seulement compte de son aspect physique à l'âge de dix-huit ans (pp. 63-64). N'est-ce pas là une clef nécessaire pour comprendre le comportement si particulier du Petit Saint?

Depuis les écrits de Lacan, en effet, on connaît l'importance de l'expérience spéculaire dans la « construction » de l'individu et de son rapport au monde. L'épreuve du reflet fournit une série de repères qui permettent d'établir cette « relation de l'organisme à sa réalité » dont parle Lacan. En tant que telle, cette expérience peut être considérée comme un stade fondamental dans le développement : l'être humain prend conscience de lui-même et la dialectique qui lie le « je » à des situations socialement élaborées peut dès lors se construire.

Dans le cas précis de Louis, la position inaccessible du miroir aurait, en quelque sorte, retardé la naissance au monde réel que constitue le stade du miroir. Ce retard dans la genèse de la conscience de soi pourrait ainsi avoir marqué la structure mentale de l'enfant et expliquer la distance et le manque de réflexion qui caractérisent sa relation à l'environnement :

— Celui-là, il ne s'intéresse à rien.

C'était peut-être vrai. Certaines phrases cependant, certaines intonations, se casaient dans sa mémoire, sans qu'il se préoccupât de les mettre en ordre, de les rapprocher les unes des autres, d'essayer de comprendre. (p. 24)

Si l'on suit plus loin la théorie proposée par Lacan, on apprend aussi que ce stade du miroir correspond à un investissement libidinal particulier, le « narcissisme primaire », auquel Louis n'a pu être sensible. Il a donc échappé également à cette relative agressivité que la libido narcissique fait naître très tôt dans toute relation du sujet avec autrui. Cela expliquerait évidemment l'espèce d'harmonie passive qui détermine les rapports de Louis avec le monde et lui vaut son surnom de Petit Saint.

Cette absence de structuration spatiale « classique » n'empêche pas Louis de percevoir et d'observer beaucoup de choses. Simplement, il a été amené à structurer son univers de façon très particulière et à adopter des règles différentes dans l'organisation de ses découvertes. Ainsi, comme l'a remarqué Hendrik Veldman⁴, l'espace du roman est organisé en cercles concentriques autour d'un poêle à charbon que Louis considère longtemps comme le cœur de son existence :

Par exemple, le poêle, pendant longtemps, eut plus d'importance que sa mère et fut le point central de son existence. Il ne savait pas encore qui l'allumait ni comment. (p. 17)

⁴ H. VELDMAN, *La Tentation de l'inaccessible. Structures narratives chez Simenon*, Amsterdam, Rodopi, 1981, p. 65.

La chambre, avec son unique entrée, représente le « coin » rassurant et la première aire d'exploration. Ensuite, Louis trace un second cercle, plus grand, qui englobe l'escalier. Ainsi, de cercle en cercle, très méthodiquement, le Petit Saint découvre Paris. Plus tard, seulement, son attention se portera sur les êtres humains :

Il commençait à s'intéresser, non plus seulement au poêle, à l'escalier, à la cour, à l'atelier du menuisier et aux boutiques de la rue, mais aux gens, à sa mère, à ses frères, à des visages qu'il apercevait dans la rue. Cependant, même en ce qui concernait sa famille, il ne se sentait pas touché, restait en dehors, sans souffrir ou se réjouir de quoi que ce soit. (pp. 64-65)

Louis structure donc son espace de façon très visuelle, à distance. Il le découpe du regard et trace d'invisibles frontières au-delà desquelles il ne cherche pas à voir. Il préfère profiter, petit à petit, de ce qui s'offre à lui et son intégration à l'intérieur de ces cercles imaginaires se fait très progressivement :

Lui n'était pas monté dans un tramway. Il n'en était pas amer, n'avait aucune hâte de connaître de nouvelles expériences, n'essayait pas d'agrandir son univers. Peut-être même tout ce qui entourait ce cercle bien délimité lui faisait-il peur. Il laissait le monde venir à lui, petit à petit, morceau par morceau.

(p. 109)

En outre, Louis semble sélectionner systématiquement certains éléments du réel — généralement ceux que les autres ne remarquent pas — pour leur accorder toute son attention. Le reste ne l'atteint pas.

Devenu peintre un peu par hasard, le Petit Saint construira des œuvres au style inclassable, à l'image de cette curieuse perception « sélective ». Il ne sera ni impressionniste, ni fauve, ni cubiste. On peut seulement affirmer que son art n'est pas figuratif. Il ne copie pas le réel, mais reproduit ce que son esprit bizarre croit percevoir de l'essence du monde :

Il ne cherchait pas à copier la réalité, une chaise, une rue, une femme, un tramway. Il lui arrivait de le faire, comme exercice, et y parvenait assez bien. Mais c'étaient des images. Ce qu'il aurait voulu obtenir, c'était la réalité elle-même, telle qu'il la voyait, ou plutôt telle qu'elle se composait, sans qu'il le fasse exprès, dans son esprit. (p. 145)

L'écrivain, ici, n'évoque plus seulement l'œil ou le regard, mais la perception dans son essence presque philosophique. Parce que son esprit regarde différemment, Louis ne partage pas la vérité des autres et son réel n'est pas leur réel.

Bien sûr, le cas du Petit Saint relève de la pathologie, mais sans théorie ni explication de la part de l'auteur. Le phénomène est seulement décrit avec une précision remarquable pour fournir au lecteur tous les indices de l'analyse...

Paul MERCIER

Quand un motif ridicule devient une question vitale ou Le rêve de *Maigret et les témoins récalcitrants*

DÈS LA PREMIÈRE PAGE¹, Maigret se sent vieux, son cou est douloureux quand il tourne la tête. Au septième chapitre, quand il fréquente un bar américain, rue François I^{er}, il est choqué de voir à côté de lui un homme de son âge peloter une fille de vingt ans : «... Maigret, pour la première fois, en fut choqué. Peut-être à cause du juge d'instruction à peine sorti des écoles, il avait soudain l'impression d'être un vieux², quelqu'un qui appartient au passé. Toutes ces filles qui fumaient, qui buvaient du whisky et des cocktails n'étaient plus pour ceux de sa génération » (p. 123).

Ce Maigret est écrit fin octobre 1958. On sait les effets de la proximité de la Toussaint sur l'écriture de Simenon : la mort du père et des ascendants donne lieu à la commémoration des deuils familiaux ou à la transposition d'un couple de vieillards irréels et presque éternels, ni tout à fait vivants ni tout à fait morts. « Il y a des jours où on est plus sensibles que d'autres à certains aspects du monde. La veille, c'était la fête des Morts », dit le narrateur au milieu du livre (p. 125).

La biscuiterie Lachaume est une entreprise peu rentable qui ne survit qu'en exploitant comme des « vaches à lait » les brus dont la fortune permet de renflouer une entreprise qui végète. Pour faire perdurer cette institution d'un autre temps, le fils aîné ne recule devant rien et serait prêt à tuer pour sauver l'honneur familial et l'entreprise de la ruine... La fidélité au devoir au-dessus de tout... Perpétuer filialement des souvenirs de pères morts et

¹ La pagination indiquée renvoie à l'édition des Presses de la Cité en format de poche de septembre 1975.

² Simenon lui aussi se sent vieux à cette époque, en écrivant un journal intime entre 1960 et 1963 : *Quand j'étais vieux*.

faire du devoir patrimonial une valeur qui prime tout, au nom d'un clan familial...

Une autre originalité du roman tient aux conditions très particulières dans lesquelles est menée l'enquête : Maigret est ou se place dans l'impossibilité d'interroger les « témoins » du drame, il ne veut ou ne peut interroger directement les suspects. Chaperonné par l'avocat et le juge, il se contente d'une enquête routinière superficielle, au domicile du quai de la Gare, et ne s'adresse plus qu'aux deux intermédiaires, jeunes diplômés, pour approcher la famille murée dans son silence.

Les témoins récalcitrants, ce sont les membres du clan familial qui refusent de dire ce qu'ils savent et s'en tiennent à la thèse improbable d'un meurtre accompli par un cambrioleur. Mais ces « témoins » justifient et consolident l'obstination farouche de Maigret de s'en tenir strictement à un rôle de « Témoin ». Il peut se contenter de tirer les ficelles en coulisses sans être exposé directement par une interlocution discursive avec la famille, ou des relations de face à face presque muettes ; Maigret, apparemment dépossédé de ses prérogatives et supplanté dans ses attributions habituelles par deux jeunots aux dents longues, ne peut qu'une fois aller renifler sur place les odeurs de la famille, mais il s'accommode fort bien de ce retrait forcé, peut-être même se félicite-t-il intérieurement de ne pas mener en personne l'interrogatoire et de ne prendre dans l'enquête qu'une responsabilité indirecte, de seconde main.

Maigret ne fait qu'assister à l'interrogatoire dans le bureau du juge, il peut se tenir en retrait, il est tenu de s'abstenir de parler et même de fumer. C'est tout juste s'il peut se consoler en se donnant un rôle de supervision de l'interrogatoire mené par le juge, ce dernier étant le maître de la cérémonie des aveux : « C'était à son tour d'être gêné, car cette fois, les rôles étaient inversés : c'était à lui de tenir la scène, tandis que Maigret était devenu le spectateur, le témoin. » Le tour de force ici, pour faire éclater la vérité, consiste à transformer un enquêteur (l'agent actif des investigations menées) en un témoin presque passif et cela au nom du respect des règles judiciaires. Le juge mène l'enquête, le commissaire n'est qu'un chien de chasse docile et obéissant aux directives de son maître. Cette rivalité pour la gestion de l'enquête est pour le moins amusante.

Témoin ou spectateur : celui qui ne fait qu'observer et ne peut être tenu pour responsable du déroulement des événements ; il n'a pu agir sur leur cours et ne peut être condamné pour faute professionnelle. Lorsque la vérité éclate, les aveux du crime sont faits par la jeune femme ; son mari se suicide devant la porte du juge alors que son geste n'est pas complètement imprévisible. Il semble même que ce suicide était nécessaire, le suicide du

fil succédant à l'agression nocturne de l'autre fils sur la seule femme de la maison.

Pour résumer l'intrigue en quelques mots, on est en présence d'un mystère dans une affaire de famille. Un homme encore jeune est tué de trois balles. Il est impossible pour deux raisons, recours à l'avocat et prérogatives exercées par le juge, de recueillir des témoignages substantiels. Maigret est obligé de mener « passivement », c'est-à-dire en sous-main, une double tâche :

- a) reconstituer **en l'imaginant** le déroulement du drame et écarter toutes les hypothèses non vérifiables ;
- b) gérer sa leçon d'interrogatoire avec son élève le juge : être dépossédé de ses prérogatives habituelles et superviser honnêtement son partenaire novice, tout de même ressenti comme un usurpateur, mais cependant fidèlement servi.

La différence des générations, le coup de vieux issu de cette dépression, l'angoisse de ne pas réussir sa leçon ou d'être soupçonné de manquer de volonté de collaboration, tout cela est drainé par la nécessité de l'instruction, qui doit être menée comme un exercice de style, comme une scène dramatique conduisant à son dénouement naturel, la délivrance des aveux, et non à un échec.

*

* *

UN CORRIDOR, des séries de portes de chaque côté du couloir. Trouver la bonne porte et la trouver ouverte ou fermée. Prendre conscience de son désir ou trouver un compromis pour maintenir ce désir avec la censure qui l'interdit. Un rêve familier que l'on trouve dans d'autres romans de Simenon : dans *Maigret et les vieillards*, par exemple, la comtesse fait remarquer au commissaire en train de rêver qu'il est encore en culottes courtes. Ce danger de l'inexpérience ou de l'immaturité fonctionnelle est conjuré ici, puisque le jeunot qui frappe aux portes, c'est le juge et non pas Maigret en personne : la distribution des rôles lui évite cette remontrance.

Une anecdote ou un fait divers est évoqué didactiquement par Maigret pour expliquer au juge la situation : un crime peut paraître idiot, inexplicable tant qu'on n'a pas trouvé pourquoi un motif ridicule peut devenir une question vitale. Ainsi l'affirmation selon laquelle *on ne tue que pour des raisons impérieuses, précises*, reste validée et on peut donc s'en tenir à une explication simple et générale de l'impulsion criminelle.

Or le meurtrier est un grand invalide de guerre, deux fois trépané, qui passe ses journées à souffrir dans un fauteuil. Il n'a que sa pension pour vivre. Le voisin était un tailleur en chambre d'origine étrangère qui a eu des ennuis après la libération et qui s'en est tiré...

Il y a trois mois un homme a tué son voisin, justement avec un automatique 6.35, parce que ce voisin s'obstinait à faire marcher sa radio à pleine force. Ce qui semble être un motif à première vue ridicule — un peu plus ou un peu moins de musique! — devient si on y réfléchit, pour l'invalide de guerre, une question vitale... (p. 157).

Un mobile idiot peut devenir capital, « d'une importance vitale » pour une personne et devenir le motif d'une impulsion meurtrière. Le narrateur insiste sur cette anecdote six pages plus loin et souligne un secret rapport, qui reste assez mystérieux, entre les deux crimes : la disposition des lieux pourrait être ce fil d'Ariane qui mène à la vérité. « N'y avait-il pas un certain point commun avec le geste de l'invalide de guerre qui avait abattu son voisin, parce qu'il le torturait du matin au soir en mettant sa radio à toute force? » (p. 163).

Dettes d'honneur ou d'argent? Le motif du fils Lachaume est partiellement économique : « Cette obstination à garder à flot une affaire qui selon toutes les lois économiques, aurait sombré depuis longtemps n'avait-il pas quelque chose d'émouvant? » Le narrateur veut persuader le lecteur, et Maigret convaincre son partenaire le juge, qu'un **motif idiot** peut être essentiel et impérieux, quand on perd le contact avec la réalité.

Ce fameux mobile idiot pourrait-il, avec le déguisement qui lui est nécessaire, se confondre avec les bruits étranges et menaçants perçus par le témoin d'une scène primitive? On sait la difficulté, dans cette situation, à donner des interprétations satisfaisantes des indices d'une scène confuse réduite à quelques signes perceptifs instables.

Maigret ne nous dit pas tout : dans les deux situations évoquées, l'invalide trépané ou la biscuiterie Lachaume, les chambres sont contiguës, on peut invoquer une certaine promiscuité. Mais dans un seul cas apparemment, le bruit excessif est le mobile idiot; dans l'autre drame, les témoins ne savent rien et n'ont rien entendu. Le mobile idiot tiendrait à l'argent de la belle-sœur qui pourrait, en divorçant, contraindre la biscuiterie à la fermeture. Pourquoi le drame a-t-il eu lieu pendant la nuit et quelle part les bruits tiennent-ils dans la tournure des événements? La dissymétrie entre les deux histoires semble écarter l'hypothèse d'avances sexuelles épiées ou repoussées. Il est un arrière-plan de scène primitive dans chacune des deux

situations : une menace devenue insupportable aurait conduit à tuer ou à se détruire. Être excédé par le bruit — ou être obsédé par le désir inspiré par la production d'un bruit —, peut entraîner le mobile idiot de tuer, l'envie de meurtre afin de supprimer la cause d'une « invasion fantasmatique », un danger insupportable accompagné de l'idée exagérée de devenir fou de façon irréversible. Pour qu'on parle de scène primitive, il suffit que ce bruit ait quelque rapport avec un acte sexuel. La position de témoin et la déformation des contenus de pensées latentes sont essentielles pour tolérer ce fantasme... d'un drame familial.

Les aveux de la jeune femme confirment cette idée de l'agression (sexuelle ou meurtrière, la confusion est possible) nocturne d'un homme, armé d'une clé à molette « de 36 »³ qui frappe l'endroit du lit où est supposé reposer le corps d'une jeune femme. Mais celle-ci, aux aguets, a été avertie par les craquements du plancher, elle a pu se réfugier derrière la porte et, dans un geste aussi impulsif que réfléchi, à son tour, elle tire, sans le voir, dans le noir, sur son agresseur. La suite de l'incident continue à conserver les apparences d'un cauchemar. En effet, comme dans un mauvais rêve, la famille s'est empressée d'effacer les traces de cette agression, de ce qui aurait pu être une mêlée confuse et fatale. Pour comprendre l'histoire, le lecteur doit évidemment retrouver quelque chose de ses croyances infantiles et de ses terreurs nocturnes, pour mieux s'en moquer aujourd'hui. Après le meurtre fantasmatique, il est capital que le roman se termine sur une tonalité réglementaire : « Paulette avait avoué dans les règles. [...] Son mari était mort dans les règles » (p. 186). Le grand inquisiteur désormais peut passer, tout est en règle à la fin.

La présence de témoins multiples protège d'un engloutissement fantasmatique et assure un respect des positions dans l'organisation familiale : chacun a sa place contrôlée par les autres et selon un ordre symbolique conforme au discours officiel, le fantasme de la scène primitive ne peut être retenu, ni celui d'un mobile économique idiot mais impérieux, au moins pour l'individu soucieux de maintenir le patrimoine grand bourgeois.

Le rêve lui-même

LE CARACTÈRE PRINCIPAL de ce rêve est d'être une scène visualisée, remémorée globalement et fugitivement à plusieurs reprises. Sa fonction est double : diriger l'hypothèse théorique à valider « le véritable mobile de l'assassin » et naviguer à la godille dans l'exploration des secrets de famille. Ces

³ Un instrument de belle taille, insolite ou incongru près d'un lit.

deux ensembles, le crime et les deuils familiaux, ont, semble-t-il, des liens secrets. Les évocations de ce rêve suivent un schéma simple, une révélation lumineuse et muette inattendue et des scories ultérieures décodables pour les seuls initiés. Le récit initial du rêve est suivi après coup d'ondes de choc montrant des effets durables comme les échos d'une onde sonore. En fait, ce serait plutôt une onde visuelle, une vision précise et indicible, innommable avec des mots exacts; elle ne se laisse entrevoir que par le truchement d'approximations appauvries et persistantes. On jugera du caractère elliptique de cette vision en procédant de manière régressive en commençant par les dernières allusions au rêve : celles de la page 156, puis 151, ensuite 147 et enfin le récit initial lui-même des pages 141 à 145.

a) Page 156

« Tout ceci ne ressemble pas à son rêve, quand il faisait au juge d'instruction invisible une démonstration si brillante de ses méthodes. Et ils n'étaient pas quai de la Gare. L'atmosphère de la maison manquait, les objets, le passé et le présent, le visible et l'invisible. » Ici, à l'épreuve de la réalité, en un autre lieu que le lieu du « drame », et dans une interaction dialogique effective, les déductions oniriques sont incertaines et la crédulité d'autrui problématique : l'incompréhension entre générations alimente la production du texte et le narrateur s'amuse à souligner que Maigret joue son personnage en paradant. Rivalités, complots entre hommes et image donnée à l'autre ...

b) Page 151

« Maigret se taisait, pensant à son rêve si différent de la réalité. Cela valait-il vraiment la peine de s'expliquer, d'essayer de faire comprendre au magistrat que ... » Les points de suspension, ce que le narrateur ne nomme pas et qui semble essentiel à la compréhension de l'énigme, indispensable à l'élaboration inventive de la « solution », nommons cela d'un mot, *le nœud du rêve*. Le juge croit encore au cambriolage; comment pourrait-il imaginer ce qui est tabou et qui doit être soupçonné par l'interlocuteur pour être deviné à mi-mots? Le découragement entrevu de ne pas réussir à convaincre son interlocuteur est appuyé par la prise en compte muette de la différence entre rêve et réalité. Si l'explication du rêve n'était que fantasme de Maigret? Le doute doit être supporté et le fantasme non refoulé pour que la vérité fasse son chemin. Un autre moyen complémentaire pour accéder à la vérité est ce « travail de jambes comme on dit dans les environs du Palais-Royal » (p. 166). Cette image symbolique concourt à valider patiemment

l'interprétation entrevue en imagination en contrôlant les indices par un cheminement lent, c'est-à-dire concrètement, pour les policiers, à faire du porte à porte chez les commerçants et les concierges.

c) Page 147

« Comme il l'avait fait en rêve pendant la nuit, Maigret s'efforçait de visualiser la chambre en y plaçant les divers articles décrits par l'inventaire. [...] Maigret écarta deux doigts, imagina la lettre brodée (du drap de lit), soupira et, continuant à lire, décrocha le téléphone. » Or ce n'est pas dans la chambre de cette femme aux draps brodés à son initiale mais dans celle du mort — un veuf —, que l'inventaire a été fait : le crime a donc eu lieu ailleurs et l'implication directe de la jeune femme dans le meurtre est alors signée par la lettre brodée ...

d) Page 141. Le récit du rêve lui-même

Il est fragmentaire et ne prend tout son sens que rétrospectivement, à la lecture des aveux de Paulette à la fin du roman. Le déplacement du récit est essentiel : une leçon magistrale donnée à un juge invisible dissimule et occulte le caractère de scène primitive, de bruits suspects, d'agression meurtrière et sexuelle avec une substitution des rôles (quelques intrus) et une position de spectateur invisible. Tous ces éléments-là sont présents mais déguisés et fondus dans une scène d'apparence pédagogique où Maigret explique l'autre scène sans trop la dévoiler : Maigret vante ses méthodes à son élève, le juge invisible.

Le lieu du rêve est le « quai de la Gare ». Par cette formule commode, il est permis de ne pas spécifier dans quelle chambre « on » se trouve, celle de Léonard ou celle de Paulette. Il suffit d'évoquer l'atmosphère d'un monde passé irréel, pour accentuer l'effet subjectif de délocalisation. Maigret imagine les comportements du clan familial au salon, pendant la soirée qui précède le crime. Léonard parle à Paulette. « Parler, dans le rêve, signifiait demander de l'argent à la fille de Zuber » (p. 142). La transaction ne saurait être que d'ordre financier et économique ; elle est aussi rituelle, chaque mois. Puis chacun s'isole dans sa chambre. À partir de là, le récit du rêve est dilué, détourné par plusieurs diversions :

- 1) le ton pédant de Maigret et sa conclusion « As-si-mi-ler! »
- 2) les évocations des extérieurs au quai de la Gare où l'enquête s'est poursuivie.

- 3) les commentaires de Madame Maigret sur le sommeil agité.
 4) la phrase énigmatique et suspendue « ce qui compte pourtant... »

Le lecteur n'en saura pas plus, le suspense sera maintenu et le lecteur n'a qu'à faire travailler son imagination là où il a été laissé en rade par le narrateur, à l'une des portes, ouverte ou fermée, et peut-être à plusieurs portes à la fois : « le corridor... les portes... la salle de bains, au fond, une vieille salle de bains où il y avait du brun sur l'émail à l'endroit où l'on égoutte l'eau. »

Le lecteur sait que Paulette sort de la salle de bains et rentre dans sa chambre, en face de celle de son beau-frère, où la lumière filtre sous la porte. Il est veuf depuis six ans, elle fait chambre à part à cause d'un mari malade et défaillant. Que peut-il se passer dans cette maison sinon un cambriolage ? Cela se terminera en fait par la mort des deux frères, le beau-frère et le mari.

*

* *

ON REMARQUERA aussi que, d'une certaine manière, Maigret double le rôle de Paulette, sans tuer il est vrai. Il reproduit en lui, avec un sentiment d'impuissance et de fatalité, l'état d'esprit de la jeune femme au moment du premier meurtre et il n'a pas un geste pour empêcher le suicide du mari à la porte du juge. Il sait mais ne fait rien d'autre que de constater les dégâts après coup : sa non-intervention comme acteur est poussée jusqu'à son terme. Chez le juge, Maigret guette les bruits du couloir et annonce la mort du mari comme s'il en avait été effectivement témoin : son flair ne s'est pas trompé, c'est un expert en pensées suicidaires, en bruits insolites et en vision à travers les murs. Cette science des bruits insolites lui est commune avec Paulette qui, grâce à elle, a pu garder la vie sauve.

On a noté que le rêve est très fragmentaire, écourté ou censuré. L'extrême discrétion de la description de la scène du rêve entrevue par le narrateur est de nature à laisser courir l'imagination du lecteur. Plus qu'une simple procédure narrative habile pour ménager le suspense, on peut voir dans cette vision muette une bouffée d'inconscient, dissimulant la description détaillée d'une scène de viol confusément agressive et érotique, dans le noir, comme une lave incandescente ou un signifié trop subversif pour l'intellect. Le ton pédant et magistral de Maigret, faisant une leçon pour le juge inexpérimenté et intrépide, peut alors montrer cette insistance pesante d'un instructeur dogmatique, comme pour se protéger de la tentation.

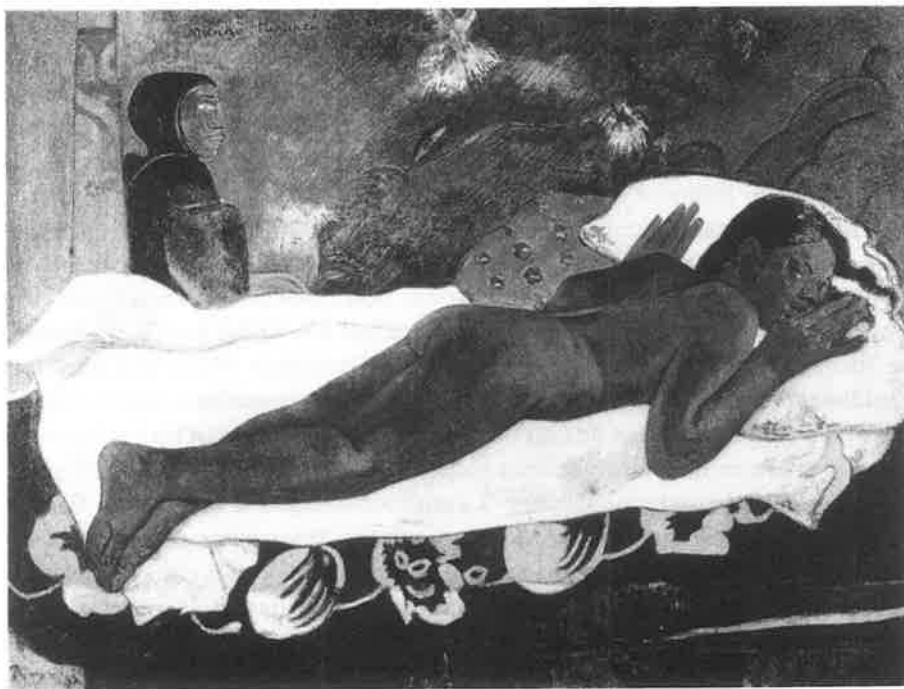
Simenon joue-t-il consciemment avec le contenu psychanalytique de la scène primitive, ou ne fait-il que s'amuser d'une combinatoire narrative

quelque peu excitante, Maigret réduit à une relative impuissance ? S'il utilise une thématique de type œdipien, il ne semble pas en avoir conscience et il fait montre ici d'une réserve très mesurée pour limiter toute allusion ouverte à la sexualité et à la confusion des corps dans une scène primitive. Le choix d'une présentation régressive de ce rêve (commencer par la fin, juste avant le moment où la solution finale est exposée) pour en éclairer les silences paraît nécessaire pour illustrer ses « mobiles idiots », c'est-à-dire des mobiles peu raisonnables, des mobiles infantiles ou enfantins, si l'on préfère. Nous avons, tout un chacun, notre biscuiterie Lachaume, une entreprise d'un autre temps et qui aujourd'hui n'est plus tout à fait viable, le monde nostalgique de l'enfance, l'état d'autrefois d'une organisation familiale maintenant dispersée par les deuils et les séparations. Simenon, qui a rêvé de rester un enfant de cœur, sait quelle place tiennent les « fantômes » dans la création littéraire : celle-ci consiste, selon Hanna Segal⁴, à affronter l'angoisse dépressive consécutive à l'engloutissement à la fois des figures parentales et des figures infantiles et à recréer, ressusciter et immortaliser par l'art les objets détruits du monde intérieur. Et, pour elle, tout plaisir esthétique implique que nous revivions inconsciemment le processus de création chez l'artiste.

Qu'est-ce qui qualifie un témoin récalcitrant ? En anglais, *a reluctant witness*. En allemand, *ein unfügsamer Zeuge*. Celui qui ne veut pas avouer tout ce qu'il sait et qui se retient d'agir de façon impulsive et même spontanée ; mais aussi celui qui, ayant acquis une certaine tolérance aux processus fantasmatiques, peut, quelquefois, faire preuve de patience et garder une « bonne » distance dans ses relations intimes. Maigret serait-il devenu vers 1958, comme s'en plaignait un peu Maurice Dubourg, avouant ses préférences pour la période Fayard, un psychiatre raté ? Dans ce roman, Maigret est devenu un autre **Voyageur de la Toussaint**. Comme le spectateur de la toile de Gauguin « Manao Tupapao », il rêve au corps d'une jeune femme apeurée, nue sur un lit, tandis que l'esprit des morts, vigilant, rappelle ses prérogatives. Le *noeud du rêve*, resté muet dans le texte de Simenon, pourrait bien avoir des correspondances secrètes avec cette peinture.

L'art de Simenon, romancier de l'inconscient, tient peut-être à cet espace de rêverie offert au lecteur, un terrain où s'engouffre un désir qui doit ruser de façon subtile avec les rigueurs du Surmoi. Un subtil compromis est nécessaire pour que le plaisir de lire et une certaine catharsis fassent bon

⁴ Hanna Segal, *A psychoanalytical approach to esthetics*, 1952 ; trad. fr. *Psychanalyse et esthétique*, in *Rev. franç. Psychanal.* 5-6/1979.



Gauguin, *L'esprit des morts veille*, « Manao tupapau », 1892.
Huile sur toile, 73 × 92 cm, Buffalo (New York) Albright-Knox Art Gallery.

ménage. Et, à cause de ce compromis, le lecteur ne risque-t-il pas, après les membres de la famille, après Maigret en personne, de devenir, à son tour, un nouveau témoin récalcitrant ?

Michel LEMOINE

Les Fantômes de Mademoiselle Augustine

À Raymond Grisart

Plus encor que la Vie,
La Mort nous tient souvent par des liens subtils.

Son fantôme dans l'air danse comme un flambeau.
Parfois il parle et dit : « Je suis belle, et j'ordonne
Que pour l'amour de moi vous n'aimiez que le Beau ;
Je suis l'Ange gardien, la Muse et la Madone ! »

Charles Baudelaire

ON SAIT que l'œuvre romanesque extrêmement vaste de Simenon comporte quelques personnages récurrents inspirés par des personnes réelles que l'auteur a connues. Le romancier ne s'est d'ailleurs pas toujours donné la peine de modifier leur nom, leur prénom ou leur surnom lorsqu'il les a introduites dans son foisonnant univers fictif.

Ainsi, le patron de l'Arche-de-Noé, hôtel-restaurant-café de Porquerolles, se prénomme Maurice dans *Le Naufrage de l'« Armoire-à-Glace »*, *Le Cercle des Mabé* et *Sous peine de mort* avant de devenir Paul dans *Mon Ami Maigret*¹, son établissement s'appelant aussi plus simplement Chez Maurice dans *Le Naufrage de l'« Armoire-à-Glace »* et *Le Cercle des Mabé*. Le répondant réel de ce personnage se nommait Maurice Bourgue² et était surnommé La Bouillabaisse³. Le romancier, nous dit-on, aurait sympathisé

¹ M. LEMOINE, *Index des personnages de Georges Simenon*, Bruxelles, Labor, « Archives du Futur », 1985, pp. 452 et 514.

² L'ami anarchiste d'Eugène Malou dans *Le Destin des Malou* se nomme Joseph Bourgues.

³ Tel est aussi le surnom de Maurice dans *Le Naufrage de l'« Armoire-à-Glace »* : voir *Œuvres complètes*, Lausanne, Rencontre, t. XXV, 1969, p. 183.

avec lui dès son premier séjour dans l'île, en 1925⁴, au Mas des Langoustiers, et il lui aurait même fait « connaître de ravissantes créatures séduites par ce jeune garçon délicat qui semblait avoir déjà vécu dix vies tant il avait de choses à raconter »⁵. Quoi qu'il en soit, cette constance dans l'appellation affecte aussi la serveuse de l'Arche-de-Noé, surnommée Jojo dans *Le Cercle des Mabé*, *Sous peine de mort* et *Mon Ami Maigret*⁶. Dans le même registre de l'hôtellerie, doit-on rappeler ce Léon au physique bien caractérisé, patron d'un bistrot de Fécamp où l'on peut aussi loger ? Présent dès *L'Homme à la cigarette* de Georges Sim, Léon se retrouve dans une douzaine d'œuvres signées Simenon et correspond à un tenancier de bistrot fécampois bien réel dont Claude Menguy a retrouvé la trace⁷.

Ce ne sont là cependant que des personnages utilitaires, à la limite, parfois, des prénoms « comme “décrochés” de la présence effective des personnages qui les portent »⁸ et dont la présence répond souvent au besoin du romancier d'inscrire son récit dans un cadre visant à produire un « effet de réel ». Il en est d'autres toutefois qui sont porteurs d'un rôle actantiel effectif et sans la présence desquels la fiction perdrait une dimension signifiante considérable. Nous pensons par exemple ici à cette Pilar des *Noces de Poitiers*, du *Passage de la ligne* et des *Anneaux de Bicêtre*⁹, personnage qui assume une fonction identique dans les deux derniers romans cités et une fonction voisine dans *Les Noces de Poitiers*. Indubitablement, Pilar se rattache à un épisode de la vie de l'auteur raconté plusieurs fois¹⁰ sans que

⁴ Lire plutôt 1926.

⁵ J.-P. MERIADEC, « Fernand Grimaud : “Porquerolles, mon île” ! », *Nice-Matin*, 15 juillet 1981. Voir aussi H.-Y. MERMET, « Porquerolles dans la vie et l'œuvre de Simenon », in *Enigmatika*, n° 32, novembre 1986, p. 69 et A. BRANDIS, *Histoire vécue d'un serviteur dévoué*, mémoires inédits conservés au Fonds Simenon de l'Université de Liège, où l'auteur nous assure que Simenon et son épouse jouaient assidûment « aux cartes chez Maurice Bourgue » (p. 19 ; on consultera également les pp. 23, 30, 33, 36). De passage en août 1955 à l'Arche-de-Noé, Simenon écrit dans le Livre d'Or de l'établissement quelques lignes nostalgiques récemment retrouvées par Claude Menguy. Elles avoisinent des signatures de telles célébrités, comme le roi Baudouin de Belgique, Valéry Giscard d'Estaing ou Salvador Dali, qui ont tenu, elles aussi, à vanter les mérites de l'Arche-de-Noé, devenue avec le temps un des hauts lieux de la gastronomie azuréenne.

⁶ M. LEMOINE, *op. cit.*, pp. 15 et 314.

⁷ M. LEMOINE, *L'Autre Univers de Simenon*, Liège, C.L.P.C.F., « Paralittératures », 1991, p. 271.

⁸ Ph. HAMON, *Le Personnel du roman — Le Système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Genève, Droz, 1983, p. 137.

⁹ M. LEMOINE, *Index des personnages de Georges Simenon*, *op. cit.*, pp. 15 et 537.

¹⁰ Notamment dans *L'Inconnue des Grands Boulevards*, *Marie-France*, n° 58, décembre 1960.

son prénom ait été modifié. Souvenons-nous encore, pour mémoire, que le patronyme même de Maigret a désigné un médecin de Saint-Macaire dans *Une Ombre dans la nuit* de Georges Martin-Georges avant de nommer le célèbre commissaire¹¹. Or, Régine Renchon, première épouse du romancier, a confié qu'un voisin du couple, lorsque ce dernier habitait à Paris, place des Vosges, s'appelait Maigret¹² et Pierre Assouline¹³ a révélé que ce voisin était médecin. Ceci ne manque pas de piquant si on se rappelle en outre que le commissaire Maigret a commencé des études de médecine avant d'entrer dans la police.

À notre connaissance, parmi ces personnages récurrents, Mademoiselle Augustine n'a jamais attiré l'attention des commentateurs de Simenon.

*

* *

LA TRÈS BRÈVE NOUVELLE intitulée *Mademoiselle Augustine* a vu le jour en décembre 1932 dans le n° 5 de *La Jeune France littéraire*. Tombée dans le plus profond oubli, elle a échappé à Gilbert Sigaux lorsqu'il a établi pour les éditions Rencontre le texte des *Œuvres complètes*. Exhumée ensuite par Francis Lacassin, elle a été transmise en 1990 aux Mousquetaires de Simenon¹⁴ et, grâce aux soins diligents de ceux-ci, introduite dans la série *Tout Simenon* où elle prend place aux pages 1011–1014 du tome 18, parmi les « nouvelles introuvables » de la période 1931–1934. Dans la publication en revue de 1932, le texte s'assortissait d'une note de la rédaction assurant que la nouvelle avait été écrite « plusieurs années avant la série des Maigret », assertion dont nous n'avons pu vérifier le bien-fondé.

Nouvelle étrange, au demeurant, dont nous tenterons de donner une idée en suivant le fil du texte. Malgré sa publication dans *Tout Simenon*, elle reste en effet peu connue : tels spécialistes éminents de Simenon à qui nous en avons parlé ignoraient même son existence...

¹¹ M. LEMOINE, « Maigret en gestation dans les romans populaires », in *Traces*, n° 1, Université de Liège, Centre d'Études Georges Simenon, 1989, p. 61 et *L'Autre Univers de Simenon*, *op. cit.*, p. 322.

¹² P. et Ph. CHASTENET, *Simenon. Album de famille. Les Années Tigy*, Paris, Presses de la Cité, 1989, p. 18.

¹³ Dans une conférence donnée à Liège le 10 février 1993.

¹⁴ Au cas où certains l'ignorerait encore, rappelons que Simenon lui-même avait ainsi appelé Claude Menguy et Pierre Deligny, deux de ses exégètes les plus minutieux.

Le narrateur n'est pas étonné, un matin, d'apprendre par sa concierge la mort de Mademoiselle Augustine : « Je savais déjà la chose, confie-t-il, et pourtant on ne m'avait rien dit. [...] J'étais très gai. Ou plutôt le mot n'est pas tout à fait exact. J'étais léger, léger. Dehors, il pleuvait. Les murs de l'escalier étaient embués. Il y avait des traces de pieds boueux sur les marches et pourtant ce matin-là avait pour moi un goût de matin de printemps »¹⁵. Soit dit en passant, voilà des notations bien simenoniennes ; pas de doute : nous sommes d'emblée au cœur d'une de ces ambiances dont l'auteur a le secret. Nous ne connaissons pas tout de suite les raisons de cette allégresse, pas plus que nous n'apprendrons dans l'immédiat pourquoi le décès de Mademoiselle Augustine était connu du narrateur, celui-ci, avec un sens consommé du suspense, s'attardant à évoquer la tristesse qui imprègne l'immeuble et à donner quelques informations sur la défunte. Au reste, le narrateur la connaissait à peine : « une vieille femme aux cheveux blancs, au gros visage placide, blafard et toujours souriant » qu'il rencontrait « parfois dans l'escalier » et qui lui « disait alors : — Be... Be... Be... ien ! » Elle était bègue, sans doute aussi un peu idiote. Elle souriait aux anges »¹⁶. Et le narrateur d'insister sur ce sourire : « Elle souriait toujours, comme qui dirait en dedans, d'un sourire parfaitement dénué de pensées. Elle était grosse. Il y avait une rose sur son chapeau. Elle avait toujours un parapluie à la main »¹⁶. Nous apprendrons encore qu'« elle occupait une mansarde étroite, [...] qu'elle faisait des ménages au troisième. [...] Comme les ménages du troisième sont des ménages de pauvres, Mlle Augustine était la domestique des pauvres. Elle gardait les enfants à l'occasion. Elle gardait la loge de la concierge »¹⁷. Cette pauvre vie s'est donc éteinte durant la nuit, vaincue par une congestion pulmonaire : « Voilà ! Le matin c'était fini. Et toute la maison s'en donnait à cœur joie : ils étaient tristes tant qu'ils pouvaient »¹⁸. Curieuse manière antithétique de s'exprimer, mais bien en accord avec le ton du récit puisque, nous l'avons vu, le narrateur, lui, n'est pas triste du tout, loin de là. Pourquoi ? Le temps des éclaircissements est enfin venu et nous ne sommes pas au bout de nos surprises.

Durant la nuit du décès, le narrateur, rentré du théâtre, a en effet vu le fantastique envahir son existence :

¹⁵ G. SIMENON, *Mademoiselle Augustine*, in *Tout Simenon*, Paris, Presses de la Cité, 1991, t. 18, p. 1011.

¹⁶ *Id.*, p. 1012.

¹⁷ *Id.*, pp. 1011-1012.

¹⁸ *Id.*, p. 1011.

J'étais chez moi, tranquille, et soudain je remarquai :

— Tiens! la voici!

Pourquoi j'ai remarqué cela? On n'avait pourtant ni sonné, ni frappé à la porte. Celle-ci ne s'était pas ouverte. Néanmoins, je dis à voix haute :

— C'est gentil d'être venue!

Car Mlle Augustine était là et je lui adressai un sourire ému. [...] J'étais ravi! [...] J'étais même surexcité comme on l'est quand on s'aperçoit soudain qu'on est amoureux¹⁹.

Et c'est bien ce qui s'est produit : le narrateur est tombé amoureux du fantôme qui s'est présenté à lui. Encore doit-il s'expliquer : on ne devient pas aussi subitement amoureux d'une Mademoiselle Augustine, fût-elle spectre, que diable! Il le fait tout en essayant de donner une idée de la transformation physique d'Augustine que la mort a rendue belle et désirable, « d'une beauté à part » cependant : « Je ne voyais pas de visage et je voyais pourtant cette beauté »²⁰. Suivons plutôt le narrateur dans ses tentatives d'explications touchant la métamorphose d'Augustine et le sentiment qu'il éprouve face à elle :

Malheureusement, cet aspect, je suis impuissant à vous en donner une idée. Ce n'était ni liquide, ni solide, ni gazeux. Cela n'avait aucun rapport avec les fantômes dont on parle.

C'était un être complet. Mais un être en autre matière que nous, voilà!

Peut-être pas en matière du tout!

Et pourtant je sentais parfaitement que Mlle Augustine était jeune, jolie.

Mieux que cela! j'étais émoustillé par le désir. Mais ici encore, il y a une nuance. Je ne voulais pas du tout faire l'amour avec elle. D'ailleurs, elle n'avait pas de sexe!

Du moins pas un sexe comme les autres sexes, mais elle en avait un quand même puisque je sentais que c'était une jeune fille et que j'étais excité!

Le désir qu'elle provoquait en moi était plutôt le désir de la prendre dans mes bras, de l'étreindre...

Ce n'est pas encore cela! De l'étreindre, certes. Mais pas avec mes bras. Pas avec ma poitrine!

¹⁹ *Id.*, pp. 1012–1013.

²⁰ *Id.*, p. 1013.

De l'étreindre en dedans! En dedans de moi et d'elle!²¹

Un instant de réflexion s'impose. On ne peut plus l'ignorer : si l'être qui apparaît au narrateur est « senti » — que le terme est vague! — comme « une jeune fille », il est entendu qu'il n'a « pas de sexe », qu'il échappe par conséquent à la commune condition des êtres vivants sexués et particulièrement au genre humain. La mort aurait-elle fait accéder le personnage à une sorte de statut angélique? Durant sa première existence bien terrestre, Mademoiselle Augustine participait déjà quelque peu de cet état : ne nous a-t-il pas été précisé qu'« elle souriait aux anges », expression qui, on nous l'accordera, est plus souvent appliquée aux bébés et à leur innocence qu'aux vieillards? Certes, bien qu'il soit devenu amoureux, le narrateur ne s'adresse pas à Augustine en lui disant « mon ange », mais tout de même! Et l'on nous pardonnera de ne pas nous... étendre ici sur le sexe des chérubins ou des séraphins : nous supposerons, selon l'usage commun admis, qu'ils n'en ont pas²². Une chose est certaine, en tout cas, c'est que le narrateur, ravi,

²¹ *Ibid.* Nous trouvons comme un écho des derniers paragraphes cités dans une confidence du héros et narrateur de *Lettre à mon juge*, Charles Alavoine, lorsqu'il déclare à propos de Martine Englebert, sa maîtresse : « Plus elle était mienne, [...] et plus j'éprouvais le besoin de l'absorber davantage. De l'absorber. Comme, de mon côté, j'aurais voulu me fondre entièrement en elle » (in *Œuvres complètes*, Lausanne, Rencontre, t. 23, 1969, p. 193).

²² Contrairement à ce que l'on pourrait penser *a priori* s'agissant de Simenon — dont l'œuvre est réputée bien ancrée dans le réel —, cette question angélico-sexuelle, sans agiter outre mesure l'écrivain, l'a tout de même préoccupé lorsqu'il était enfant et le vieillard y est revenu quand il se confiait à son magnétophone. Elle occupe même l'ouverture d'un volume des *Dictées*, en date du 6 août 1977. Durant « une courte sieste », dit-il, « j'étais tout le temps hanté par le problème des anges. [...] Je ne sais plus quel concile a déclaré que les anges sont asexués. On me l'apprenait déjà lorsque j'étais enfant » (*Point-Virgule*, Paris, Presses de la Cité, 1979, p. 7). Et l'ex-romancier de poursuivre une méditation sur les bons et les mauvais anges, ainsi que sur les anges gardiens, ces derniers lui inspirant quelques réflexions où nous retrouvons son trouble enfantin, mais où nous sommes surtout sensibles à un humour qui n'est pas sans faire penser à l'ironie voltairienne du *Dictionnaire philosophique* :

Que Dieu ait créé un ange gardien pour Adam et un autre pour Ève, afin de ne pas faire de jaloux, c'est plausible. Mais il a dit aussi :

— Croissez et multipliez.

Pas aux anges, mais au premier couple.

D'une population de deux personnes, la terre en est arrivée à supporter quelques milliards d'humains. Il n'y a pas de raison qu'ils n'aient chacun leur ange gardien aussi. D'où sont donc venus ces anges gardiens de renfort? Chaque fois qu'un enfant naît, le Créateur s'affaire-t-il à façonner un nouvel ange gardien? Ou bien en choisit-il un dans l'immense bataillon de ceux dont le protégé vient de mourir? Ils serviraient donc plusieurs fois? Mais, dans ce cas, chacun ne pourrait retrouver son ange gardien le jour du Jugement Dernier.

Je ne joue pas au paradoxe. Ces pensées-là, ce n'est pas seulement aujourd'hui qu'elles me sont venues à l'esprit. Le problème me troublait beaucoup lorsque je n'étais qu'un enfant et un enfant assez mystique, qui croyait à tout ce qui est écrit dans les textes sacrés.

D'où diable viennent nos anges gardiens personnels? Qui leur a donné la vie?

La réponse est facile pour les hommes et les animaux qui se reproduisent avec plaisir. Mais ces pauvres anges gardiens?

comme il nous l'a assuré, de cette apparition, est forcément, par là même, aux anges... Quant à l'étreinte à laquelle il aspire, nous en différerons le commentaire.

Le texte, en effet, se poursuit par un dialogue qui s'établit entre les deux personnages. Il en ressort qu'Augustine, dès sa vie terrestre, était amoureuse du narrateur qui ne pouvait la comprendre : c'est là le sens des « *Be... be...* »²³ qu'elle lui adressait. Devant un tel aveu émanant d'un être aussi beau, de « quelque chose de tout à fait supérieur »²⁴, le narrateur est repris par ses désirs empreints d'un érotisme fortement sublimé :

J'avais une envie folle d'étreindre la jeune fille, mais je ne savais pas du tout comment m'y prendre. Quelque chose faisait des bonds en moi et parfois il me semblait que ce quelque chose allait sortir pour se précipiter vers elle.

Mais cela n'arrivait pas. J'en étais gêné, humilié surtout. [...]

Et elle souriait avec beaucoup de tendresse devant mes efforts.

Je sentais qu'elle m'aimait, qu'elle m'avait toujours aimé. Je sentais que si je parvenais à faire quelque chose — mais quoi? — ce serait une étreinte comme les hommes n'en connaissent pas. Une étreinte divine! Oui, c'est le mot!

Je voulais... je...

Je n'y suis pas arrivé! Je craignais qu'elle se moquât de moi à cause de mon impuissance, mais elle n'en a rien fait.

Elle souriait toujours, d'un sourire qui m'enveloppait comme un air tiède. Puis elle a murmuré :

— Enfin! Je suis bien contente! Mais il va falloir que je m'habitue...

Et elle est partie sans me dire si elle reviendrait²⁵.

Ainsi se termine un texte d'une facture inhabituelle chez Simenon puisqu'il s'apparente au genre fantastique, sans y appartenir vraiment. En

Qu'on ne me dise pas qu'on continue, dans une usine gigantesque, à les fabriquer à la chaîne. Quel travail pour Dieu le Père! (Id., pp. 8-9.)

En dictant ces lignes consacrées aux mythiques intermédiaires entre l'homme et Dieu, Simenon a-t-il un instant pensé que le 6 août, le monde catholique célèbre la Transfiguration, fête qui commémore la transformation de l'homme Jésus en Dieu?

²³ G. SIMENON, *Mademoiselle Augustine*, op. cit., p. 1014. Les caractères italiques, insistants, sont ceux du texte. La transcription des balbutiements du début n'y avait pas droit.

²⁴ G. SIMENON, *Mademoiselle Augustine*, op. cit., p. 1014.

²⁵ *Ibid.* Sans vouloir jouer les pointilleux, nous nous demanderons comment ce fantôme sans visage peut sourire.

effet, la caractéristique essentielle du récit fantastique est la peur qu'il provoque. Rien de tel ici : si la nouvelle contient bien des éléments qu'il est impossible d'expliquer rationnellement — base même du fantastique —, *Mademoiselle Augustine* obéit à d'autres fins puisque, tout compte fait, c'est à une histoire d'amour que nous avons droit, le mort-vivant, censé terroriser, voire souffrir lui-même, dans tout récit fantastique traditionnel, n'étant ici nullement effrayant et ne connaissant pas les affres de la souffrance, bien au contraire. On ne peut pas non plus parler de récit merveilleux pour caractériser *Mademoiselle Augustine*, car, si l'héroïne apparaît bien finalement comme une espèce de fée, les autres ingrédients de la panoplie merveilleuse n'y figurent pas et on n'y relève pas davantage le rejet dans un passé plus ou moins mythique qui assure le dépaysement dans ce genre particulier («il était une fois...»; «en un temps où les animaux parlaient...»). Ou alors il s'agirait ici d'un merveilleux exceptionnellement planté dans un contexte contemporain. Peu importe d'ailleurs : soyons assurés que Simenon ne s'est guère préoccupé de classification lorsqu'il a introduit dans *Mademoiselle Augustine* l'un ou l'autre élément étrange qui lui confère une allure insolite.

Il nous paraît davantage important de mettre en avant la portée du texte et, si possible, ses relations avec ce que nous savons de la thématique simenonienne entendue au sens large.

Il nous est déjà arrivé d'attirer l'attention sur un motif qui nous paraît important dans la mesure où il traverse l'œuvre de Simenon de part en part, en affleurements successifs. Il s'agit d'un rêve d'idéal et de bonheur qui affecte plusieurs protagonistes et qui consiste en un accord profond entre l'homme et le monde, une sorte de fusion avec l'univers²⁶. Ce rêve de fusion atteint son point culminant dans *Les Anneaux de Bicêtre*, mais est présent dès certains romans de jeunesse signés de pseudonymes, *Jehan Pinaguet* étant assez révélateur à cet égard. Un tel rêve a parfois partie liée avec la mort : sur le point de mourir, le héros du *Cercle des Mabé* entrevoit une « autre vérité » dans le « vaste embrasement »²⁷ éblouissant et sous-marin qui

²⁶ M. LEMOINE, «Traces autobiographiques d'origine liégeoise dans l'œuvre romanesque de Georges Simenon», in *Cahiers Simenon*, n° 3, *Des Doubles et des miroirs*, Bruxelles, Les Amis de Georges Simenon, 1989, pp. 103–108 et «Simenon ou la nostalgie d'un ailleurs», *Marche Romane*, Liège, Association des Romanistes de l'Université de Liège, t. XLI, 1991, à paraître. Voir aussi A. BERTRAND, *Georges Simenon*, Lyon, La Manufacture, 1988, pp. 77, 154–159 et A. RICHTER, *Simenon malgré lui*, Bruxelles, Pré aux Sources, 1993, pp. 84–106.

²⁷ G. SIMENON, *Le Cercle des Mabé*, in *Œuvres complètes*, Lausanne, Rencontre, 1968, t. 21, p. 283.

va l'engloutir dans ses abysses; en mourant en pleine nuit, par noyade lui aussi, le héros du *Fond de la bouteille* a l'impression qu'il va comprendre le sens de sa vie quand il a la vision d'« une lumière vive » embrasant « l'horizon tout entier »²⁸.

Il nous semble que *Mademoiselle Augustine* se rattache en profondeur à ce motif. L'étreinte avec le fantôme, souhaitée par le narrateur, n'a en somme — et fatalement — rien d'une étreinte humaine : « ce serait une étreinte comme les hommes n'en connaissent pas »; les bras ou la poitrine, précise-ton, n'y auraient aucune part, il ne s'agirait pas d'enlacement, mais d'étreinte « en dedans de moi et d'elle », sorte d'intégration suprême à l'autre, de total abandon de soi. Le désir de fusion atteint ici son comble, l'objet du désir n'appartenant même plus à ce monde et s'avérant inaccessible. L'acmé verbal de ce désir est constitué, vers la fin du texte, par l'expression « une étreinte divine », appuyée aussitôt par l'affirmation exclamative « oui, c'est le mot ». Que pourrait être une « étreinte divine » selon Simenon, qui n'a tout de même rien de sainte Thérèse d'Avila ? À la lumière des autres textes où se fait jour l'idéal d'osmose avec le monde, nous ne pouvons nous empêcher d'y voir cette union souhaitée entre l'être humain et tout ce qui l'entoure, dans une sorte de vision cosmique, voire panthéiste si l'on y introduit l'allusion à une divinité. Vision dont nous avons tenté de montrer dans notre article sur « Simenon ou la nostalgie d'un ailleurs » qu'elle se rattache à l'enfance de l'écrivain.

« Une étreinte divine ! Oui, c'est le mot ! » Immédiatement après ces ... mots, un bref paragraphe : « Je voulais ... je ... » Puis le paragraphe suivant s'ouvre sur cette constatation déçue : « Je n'y suis pas arrivé », avant de se livrer à des propos concernant l'impuissance. Double impuissance, en vérité : le constat d'échec érotico-mystique se double ici d'un échec narratif. Il est assez significatif à cet égard de constater que l'assertion « Oui, c'est le mot ! » est suivie d'un paragraphe constitué de trois mots formant deux phrases interrompues par des points de suspension et où le « je » est répété, le troisième mot (« voulais ») impliquant une volition aussitôt marquée du sceau de l'échec par son contexte linguistique même. Voilà qui répond à l'impuissance avouée par le narrateur lorsqu'il a entrepris de décrire l'apparence du spectre (voir le début du deuxième extrait cité) : de même que l'on ne peut étreindre, voire seulement toucher ou atteindre l'inaccessible, on ne peut non plus le décrire et il devient indicible. Voilà qui fait aussi écho

²⁸ G. SIMENON, *Le Fond de la bouteille*, in *Œuvres complètes*, Lausanne, Rencontre, 1969, t. 24, p. 595.

à d'autres déclarations du narrateur dont nous nous souvenons ou que nous n'avons pas relevées précédemment : « À présent, cela devient de plus en plus difficile à raconter »²⁹, ou encore : « Maintenant, c'est difficile. Les mots ne viennent pas »²⁹. Impuissance ? Oui, c'est le mot³⁰ !

Il est temps de nous intéresser à Mademoiselle Augustine. S'agissant d'un texte où le personnage fait l'expérience de l'au-delà, oserons-nous dire qu'ainsi, nous redescendrons sur terre ? Nous voudrions examiner ici ce que le passage de vie à trépas — ou plutôt à au-delà — apporte à Augustine. Il est indéniable en effet que la mort lui est en tous points bénéfique puisqu'elle lui fait quitter ce qui était vraiment pour elle une vallée de larmes, selon l'expression de son saint patron Augustin (mais le masculin, nous l'avons vu, n'équivaut-il pas au féminin dans le monde des anges³¹ ?) Voyons plutôt. Transformée en fantôme, Augustine échappe à un statut social considéré comme dégradant ou tout au moins peu valorisant (elle servait de domestique aux pauvres³²). Elle devient « jeune, jolie », elle qui « était une laide vieille fille »³³, ceci permettant le désir et l'amour de la part de l'autre. Elle accède enfin à la parole, alors qu'elle était hier encore réduite à un lamentable bégaiement, cette accession autorisant la communication avec autrui — qui lui était refusée auparavant — et une échappatoire à la solitude,

²⁹ G. SIMENON, *Mademoiselle Augustine*, *op. cit.*, p. 1013.

³⁰ Deux articles ont bien mis en évidence le fait qu'à certains moments, la parole narrative du héros simenonien se révèle impuissante ; significativement, ils s'attachent au même ouvrage, *Lettre à mon juge*, qui est aussi un récit raconté à la première personne : P. ÉMOND, « Lettre à mon juge de Georges Simenon ou la communication périlleuse », *Études de littérature française de Belgique offertes à Joseph Hanse*, Bruxelles, 1978, pp. 385–396 et A. BERTRAND, « L'expérience de l'indicible dans *Lettre à mon juge* de Georges Simenon », in *Traces*, n° 2, Université de Liège, Centre d'Études Georges Simenon, 1990, pp. 89–106. D'autre part, tel extrait de *Lettre à mon juge*, ce carrefour de la thématique simenonienne, nous paraît proche de l'« étreinte divine » évoquée ici. Il s'agit du passage où Charles Alavoine tente de faire part à son juge de la sensation qu'il a éprouvée quand il a étreint Martine pour la première fois : « Avez-vous jamais eu la sensation que vous étiez sur le point d'atteindre à quelque chose de surhumain ? Cette sensation, je l'avais, cette nuit-là. Il me semblait qu'il ne tenait qu'à moi de crever je ne sais quel plafond, de bondir soudain dans des espaces inconnus » (*op. cit.*, p. 102). Certes, il s'agit là d'une étreinte qui a vraiment lieu et l'adjectif « divin » n'est pas écrit, mais ce « quelque chose de surhumain » nous semble s'y rattacher.

³¹ À propos de la confusion des sexes, on relève une curieuse expression dans un passage que nous n'avons pas analysé et où le narrateur déclare : « Elle sourit d'un air gamin. Oui, gamin, je le jure ! », la deuxième phrase soulignant ce que la première peut avoir d'étonnant. « D'ailleurs, poursuit le narrateur, cela s'harmonisait avec son aspect » (p. 1013). Décidément, le mythe de l'androgynie n'est pas loin... et nous ne nous engagerons pas ici sur les voies de la pédophilie.

³² G. SIMENON, *Mademoiselle Augustine*, *op. cit.*, p. 1012.

échappatoire ardemment souhaitée par la « vieille fille » du début, comme celle-ci, devenue après sa mort belle et désirable, l'expose au narrateur quand elle précise le sens de ses « *Be... be...* » primitifs : « Il fallait attendre. Et c'était long! »³³

Attardons-nous quelque peu à ces balbutiements initiaux, ces « *Be... Be... Be... ien* » devenus « *Be... be...* » dans l'explication finale. Outre qu'ils ne manquent pas de sel dans un texte où le narrateur ne cesse d'avouer que les mots lui font défaut, nous sera-t-il interdit d'y lire le cri lancinant d'un désir maternel, le désir d'un « bébé » ? Interprétation un rien sollicitée, certes, mais autorisée, semble-t-il, dans ce cas, dans la mesure où elle contribue à dire le besoin d'une présence à laquelle aspirait Augustine. On remarquera aussi que le langage primitif de la servante, tel qu'il est transcrit, est celui du bébé — l'étymologie nous apprend d'ailleurs que le bébé tire son nom de ce langage — et se termine sur l'esquisse d'un « Bien » qui, tout en laissant rêveur, paraît confirmer notre hypothèse, la transcription « *Be... be...* » de l'explication, soulignée par les caractères italiques, laissant deviner avec plus de clarté encore le désir d'Augustine. On sait en outre que celui qui souffre de mutisme ou d'autres carences du langage supplée naturellement son manque par une mimique se voulant expressive. C'est à une mimique de ce genre que nous aurions tendance à rattacher le sourire aux anges de la « vieille fille » : n'avons-nous pas fait remarquer antérieurement que les bébés, lorsqu'ils veulent bien sourire, sourient aux anges³⁴ ? Lisons plutôt le contexte où prend place l'explication donnée par le fantôme de son balbutiement et voyons la réaction du narrateur :

— J'avais une telle hâte de vous voir, de vous parler, que parfois je m'arrêtais devant vous, dans l'escalier. Je disais : *Be... be...*

Et je souriais ! Et vous ne compreniez pas ! C'est drôle !

— Oui, c'est drôle ! répétais-je. Jamais je n'y avais pensé³⁵.

Ceci nous semble probant, l'adjectif « drôle » prenant évidemment ici le sens de « bizarre » plutôt que celui de « gai » ou « plaisant » qui lui est plus coutumier. Par la même occasion, nous voici ramenés au narrateur. Que recouvre l'« y » de sa dernière réplique ? À quoi n'avait-il jamais pensé ? À la

³³ *Id.*, p. 1014.

³⁴ Souvenons-nous aussi qu'Augustine « sourit d'un air gamin » (p. 1013), qu'« elle gardait les enfants à l'occasion » (p. 1012). Ainsi, plusieurs éléments du texte paraissent fonctionner de manière à accorder peu d'importance à la vie de l'adulte, la mort et l'au-delà étant reliés à l'enfance.

³⁵ G. SIMENON, *Mademoiselle Augustine*, *op. cit.*, p. 1014.

déclaration d'amour d'Augustine, à son besoin d'échapper à la solitude, à son désir d'avoir un enfant ? À tout cela, sans doute : ses difficultés d'expression sont bien connues... D'ailleurs, le narrateur semblant bien seul, lui aussi, il est permis de se demander s'il ne représenterait pas l'auteur, dans une certaine mesure tout au moins. On connaît en effet la quête éperdue de l'autre qui a marqué la vie de Simenon et qui marque son œuvre. On sait aussi combien ardemment il a souhaité avoir des enfants.

D'une manière générale, la nouvelle exprime un intense besoin d'amour, même si cet amour ne revêt pas un aspect sexuel au premier degré. À vrai dire, l'œuvre de Simenon dans son ensemble reflète ce besoin qui était celui de l'auteur. Cependant, la relation harmonieuse au sein du couple est rare dans l'univers tragique qu'il a créé : on compterait sur les doigts de la main les romans où elle se fait jour. *Le Grand Bob* en offre un exemple relatif, tout comme *Le Voyageur de la Toussaint* ou *Trois Chambres à Manhattan*, mais ces deux derniers ouvrages se terminent lorsque l'histoire du couple commence. De même, dans la nouvelle qui nous occupe, l'amour a à peine le temps d'être déclaré que le récit s'achève et Augustine, regrette le narrateur, « est partie sans me dire si elle reviendrait ». De plus, si l'héroïne, dans le monde des ombres, se montre « allègre, comme quand on est soulevé tout entier par un grand bonheur »³⁶, elle n'exprime plus, dans sa dernière réplique, qu'un contentement (« Je suis bien contente ») manifestement situé en deçà du bonheur entrevu : aurait-elle été déçue par l'« impuissance » du narrateur à satisfaire ses aspirations les plus profondes ? Quoi qu'il en soit, l'impossibilité des aspirations des deux personnages est imposée par la situation narrative même de la fiction, l'un et l'autre existant à présent dans des univers différents. Est-ce la leçon que le jeune écrivain de moins de trente ans entendait tirer de ce bref récit ?

Nous l'avons dit, l'utilisation par Simenon de motifs relevant du fantastique ou du merveilleux est exceptionnelle : même ses romans populaires de jeunesse signés de pseudonymes n'y recourent que rarement. Il est dès lors significatif qu'il ait fait appel à des artifices de même nature dans une autre nouvelle, fort peu connue elle aussi, pour montrer à nouveau un homme et une femme dont le seul souci est d'échapper à une solitude invivable. Dans *Les Nolépitois*³⁷ en effet, c'est du fond des âges — deux cents millions

³⁶ *Ibid.*

³⁷ Écrite à la fin de l'année 1962, cette nouvelle a été publiée dans les numéros 901 et 902 de la revue *Elle* (29 mars et 5 avril 1963). Elle n'a été reprise ni dans les *Œuvres complètes* ni dans la série *Tout Simenon*, le romancier s'étant toujours formellement et farouchement opposé à sa réédition.

d'années! — et d'un lac que sortent les héros encore un peu poissons qui tentent de se rejoindre au sein de l'épais brouillard londonien de Piccadilly Circus : de quoi montrer, par l'absurde ici aussi, l'impossibilité d'un amour terrestre parfait. « Nous devons être deux », « on doit être deux », « partout on doit être deux », « il est indispensable que nous soyons deux »³⁸, assène la Nolépitoise de manière répétitive et presque incantatoire. Certes, elle rejoint enfin son Nolépitois et tous deux se retrouvent « côte à côte comme si c'était décidé depuis le commencement du monde »³⁹, mais, s'ils sont « ensemble », la vision fugitive que nous avons d'eux à la fin du récit les montre sortant « du cercle »⁴⁰ de notre univers et nous ne saurons pas, ici non plus, ce que devient le couple ainsi uni.

Qu'importe? La Nolépitoise a rejoint le Nolépitois tout comme l'héroïne de la nouvelle à laquelle nous nous sommes attaché a rejoint fugitivement le narrateur. Pour une fois chez Simenon, et pour un court instant, le courant est passé, la transparence a vaincu l'opacité entre les êtres. C'est une lueur d'espoir en même temps qu'une renaissance : le sourire d'Augustine a irradié celui qu'elle aime et qui tente vainement de l'êtreindre, ce sourire, à la fin du texte, l'a enveloppé d'« un air tiède » qui explique pourquoi, malgré la pluie, le matin suivant, à l'aube du récit, a pour le narrateur « un goût de printemps ». Un peu de soleil dans l'eau froide, en quelque sorte : à l'échelle humaine et quand nous remettons les pieds sur terre, semble dire Simenon, comme souvent dans son œuvre, c'est beaucoup.

*

* *

« **E**T ELLE EST PARTIE sans me dire si elle reviendrait »... Ainsi se termine *Mademoiselle Augustine*, sur un ton de regret. Simenon savait-il déjà, en écrivant cette phrase finale — qui constitue en même temps le dernier

³⁸ G. SIMENON, *Les Nolépitois, Elle*, n° 902, 5 avril 1963, pp. 154 et 175. Par ces formules, Simenon entendait-il conjurer le sort? Tentait-il de sauver son amour pour sa deuxième épouse, amour qu'il sentait s'effriter de plus en plus à une époque où *Quand j'étais vieux* était pratiquement terminé? On sait ce qu'il advint de cet amour. On sait aussi que la nouvelle a été inspirée à Simenon par un rêve de son épouse que celle-ci lui avait raconté, si l'on en croit ce que l'auteur a confié à Pierre Démeron (*Candida*, 24 janvier 1963). Cette source d'inspiration aurait-elle entraîné le romancier à interdire toute nouvelle publication de ce texte?

³⁹ G. SIMENON, *Les Nolépitois*, *op. cit.*, p. 185.

⁴⁰ *Ibid.* Les caractères italiques sont dans le texte.

paragraphe de la nouvelle —, que Mademoiselle Augustine reviendrait hanter quelques-unes de ses fictions? Elle est à nouveau bien présente, en tout cas, dans *La Fenêtre des Rouet*, un roman achevé le 7 juillet 1942 et publié en 1945, un roman, à vrai dire, parmi les plus connus et les plus puissants de Simenon. Aussi nous contenterons-nous d'en rappeler le sujet.

À trente-neuf ans, Dominique Salès vit mal son célibat et sa solitude dans un petit appartement parisien de la rue du Faubourg-Saint-Honoré. Elle tente de combler le vide de son existence en observant la vie des autres, à savoir principalement les Caille, un jeune couple plein de santé auquel Dominique a loué une chambre de son appartement, et les Rouet, famille bourgeoise qui vit en face de chez elle, de l'autre côté de la rue. Elle est particulièrement fascinée par la vitalité d'Antoinette Rouet, une jeune femme qui favorise la mort de son mari malade et plus âgé qu'elle en ne lui donnant pas le médicament dont il a besoin au moment d'une crise⁴¹. Obsédée dès lors par la personnalité d'Antoinette, Dominique s'imprègne de sa vie et s'en nourrit, l'espionne, la suit quand elle va rejoindre ses deux amants successifs; bref, Dominique vit par personne interposée, par procuration, trouvant dans la vie d'Antoinette, qu'elle épie jour après jour, heure après heure, le palliatif à une vie terne bornée par des interdits :

Attentive à la vie d'une autre, Dominique en oubliait de respirer pour son propre compte [...]; elle y puisait une vie plus vibrante, une vie défendue; elle sentait le sang battre dans ses veines, un vertige s'emparer d'elle⁴².

Quand Antoinette quitte la maison des Rouet, chassée par ses beaux-parents que son comportement a scandalisés, puis quand les Caille décident à leur tour d'aller habiter ailleurs, tout s'effondre autour de Dominique qui ne peut supporter ce supplément de vide : elle se suicide.

Dans ce roman où le motif du regard acquiert une importance primordiale⁴³, où se situe Augustine et quelle est sa fonction? Ce personnage à première vue secondaire est en vérité présent du début à la fin et il ponctue

⁴¹ Simenon a utilisé un point de départ semblable dans la nouvelle intitulée *Le Châle de Marie Dudon*.

⁴² G. SIMENON, *La Fenêtre des Rouet*, in *Œuvres complètes*, Lausanne, Rencontre, t. 16, 1968, p. 196.

⁴³ Voir A. MATHONET, *Étude du thème du regard dans l'œuvre romanesque de Georges Simenon*, mémoire (inédit) de licence en philologie romane, Université de Liège, 1993, pp. 80-86.

de son « apparition » quelques moments forts du récit⁴⁴. Son rôle actantiel de départ est défini dès que son prénom est mentionné dans le chapitre premier : « la vieille Augustine, là-haut, dans une des mansardes, est à les regarder »⁴⁵. En effet, tout comme Dominique Salès observe sans cesse « la fenêtre des Rouet », la vieille Augustine, qui habite aussi en face de chez elle, mais sous les toits, observe Dominique elle-même et les Caille, selon une sorte de jeu de miroirs, le regardant étant à son tour regardé ; telle sera la seule fonction du personnage dans la première partie du roman. Physiquement, Augustine laisse voir un « visage blafard » d'une « douceur infinie » et « des cheveux d'un blanc de neige »⁴⁶ qui étaient déjà les siens dans *Mademoiselle Augustine*. Elle porte « un corsage à tout petits dessins blancs »⁴⁷ et quand Dominique l'imagine au lit, elle « la voit enveloppée de choses informes, des camisoles, des pantalons, des jupons en pilou imprégnés de son odeur »⁴⁸ qui font écho à la « drôle de camisole » et au « jupon »⁴⁹ imaginés par le narrateur de *Mademoiselle Augustine*. Lorsqu'elle fait le guet, « dans le long couloir presque obscur de son étage où donnent les portes de toutes les mansardes », attendant « le passage de quelqu'un à qui parler », elle peut rester là « pendant une heure entière, les mains croisées sur le ventre, comme une monstrueuse araignée »⁵⁰ : en un mot, une étonnante « force statique »⁵¹ se dégage d'elle.

Parfois, durant ses nombreux moments de désceuvrement, « pour échapper à cette obsession d'Antoinette, à qui sa pensée revenait sans cesse »⁵², Dominique Salès « joue à penser », c'est-à-dire que son esprit vagabonde et « joue » à revivre le passé, à imaginer la vie de ceux qu'elle a connus ou qu'elle connaît à peine :

Dominique avait joué le jeu avec la vieille Augustine aussi [...].

Comment la vieille Augustine avait-elle commencé ? Comment était-elle à quarante ans ? Que faisait-elle alors ?

⁴⁴ Dans l'édition des *Œuvres complètes*, Augustine apparaît aux pp. 134, 135, 141, 147-148, 158, 166-167, 185, 188, 191, 198, 201, 250-252, 261, 273, 277, 279, 288, 292.

⁴⁵ G. SIMENON, *La Fenêtre des Rouet*, *op. cit.*, p. 134.

⁴⁶ *Id.*, p. 141.

⁴⁷ *Id.*, p. 185.

⁴⁸ *Id.*, p. 191.

⁴⁹ G. SIMENON, *Mademoiselle Augustine*, *op. cit.*, p. 1012.

⁵⁰ G. SIMENON, *La Fenêtre des Rouet*, *op. cit.*, p. 141.

⁵¹ *Id.*, p. 188.

⁵² *Id.*, p. 183.

L'histoire d'Augustine se terminait invariablement par son enterrement, que Dominique imaginait dans ses moindres détails⁵³.

Dans le cadre de la première partie du roman, nous n'en saurons pas davantage, mais ces lignes laissent entrevoir que la mort rôde autour du personnage et que celui-ci pourrait bien être un double de l'héroïne : sa fonction initiale de « regardante » — sinon de voyante — nous l'avait déjà laissé pressentir. La dernière occurrence de son prénom, dans cette première partie, nous apprendra que « la vieille Augustine n'est pas levée »⁵⁴...

Il faut attendre le troisième chapitre de la deuxième partie du roman pour la voir reparaître, transfigurée, magnifiée et... fantomatique. Ayant appris le décès, à Toulon, de sa tante Clémentine, Dominique Salès se rend dans le Midi pour assister aux obsèques. Elle a pris un train de nuit. C'est là que se situe l'intrusion d'Augustine qui mérite d'être replacée dans son contexte; outre son aspect fantastique et fantasmatique, ce passage livre une atmosphère bien simenonienne et montre, sur le plan stylistique, que Simenon n'a pas toujours été allergique au point-virgule, même s'il l'a tenu parfois « pour une sophistication typiquement gidienne »⁵⁵.

Le bruit du train pénétrait peu à peu dans sa tête, son rythme se superposait au rythme de sa respiration et aux battements de son cœur, elle s'abandonnait; un courant d'air glacé venu de la vitre frôlait sa nuque; ses pieds étaient posés sur la plaque de métal qui chauffait en dégageant de la vapeur; elle ferma les yeux, les rouvrit; quelqu'un tourna le bouton électrique, et il n'y eut plus qu'une faible lueur bleue; il faisait chaud, le courant d'air coulait toujours, comme un filet d'eau froide; les papiers de Dominique picotaient; le train s'arrêtait, des gens s'agitaient dans l'obscurité d'une gare, des lumières glissaient, et on roulait à nouveau; on devait être loin, passé Dijon, quand elle comprit que quelqu'un courait, oui, que quelqu'un poursuivait le train dans le halo pâle de la lune.

Elle ne fut pas étonnée. Elle dit simplement :

— Tiens! Mademoiselle Augustine...

Et elle eut un sourire doux et triste, comme en échangeant les gens qui connaissent leurs malheurs. Elle comprenait tout à coup. Il y avait bien huit jours qu'elle n'avait pas vu Mlle

⁵³ *Id.*, p. 185.

⁵⁴ *Id.*, p. 198.

⁵⁵ P. ASSOULINE, *Simenon. Biographie*, Paris, Julliard, 1992, p. 598.

Augustine à sa fenêtre, mais deux ou trois fois elle avait entrevu la concierge dans la mansarde.

La vieille demoiselle était morte, comme tante Clémentine. Elle était tout heureuse d'être morte, et elle courait après le train, atteignait enfin le compartiment de Dominique, s'asseyait près de celle-ci, un peu essoufflée⁵⁶.

C'est bien une Augustine tout à fait métamorphosée qui prend place aux côtés de Dominique : « laiteuse, quasi lumineuse, si séduisante, si belle »⁵⁷, elle n'a plus rien de l'« affreuse vieille fille »⁵⁸ de la première partie. Elle entreprend de se confesser à l'héroïne et, durant cette confession, ses seins se soulèvent — à cause de son essoufflement ou par exaltation? —, des seins qui pourtant « devaient ressembler jadis à des méduses »⁵⁹. Elle dit à Dominique le désir et le besoin de la rejoindre qu'elle a éprouvés aussitôt après sa mort, elle lui dit le lien que leurs regards réciproques ont fait naître entre elles, elle lui prend la main et Dominique est « aussi émue qu'au premier contact de la main d'un amant »⁵⁸. « Je vous aime tant! », avoue enfin Augustine à une Dominique nullement choquée, car « cet amour n'était pas ridicule, elle avait l'impression que c'était tout naturel, que c'était cela qu'elle attendait depuis toujours »⁶⁰. La scène se termine par l'essai de concrétisation de cet amour, en quelques lignes au long desquelles Simenon fait à nouveau preuve de sa virtuosité évocatoire :

Sa volonté s'engourdissait, une lassitude surnaturelle s'emparait d'elle, elle avait chaud au plus profond de sa chair, de ses veines, de ses os, et un bras l'enlaçait, des lèvres s'approchaient des siennes; elle fermait les yeux, haletait, une sensation unique la saisissait toute, elle avait peur, elle sombrait, elle...⁶⁰

On l'aura constaté, cette scène présente plusieurs similitudes avec celle où, dans *Mademoiselle Augustine*, le fantôme apparaît au narrateur. Outre la situation qui est fondamentalement la même, nous retrouvons notamment et au premier chef, dans l'une et l'autre, le désir de la vieille fille d'échapper à la solitude et son besoin d'amour, désir et besoin exprimés après la mort. Dans les deux cas en effet, l'accession à la parole ne se produit pas durant la vie

⁵⁶ G. SIMENON, *La Fenêtre des Rouet*, op. cit., pp. 249–250.

⁵⁷ *Id.*, p. 250.

⁵⁸ *Id.*, p. 251.

⁵⁹ *Id.*, p. 250. Venant après la comparaison avec « une monstrueuse araignée » (p. 141), cette nouvelle analogie animale n'avantage guère la première Augustine.

⁶⁰ G. SIMENON, *La Fenêtre des Rouet*, op. cit., p. 252.

du personnage; dans le roman, en particulier, Augustine n'a eu d'existence, jusqu'à cette scène, qu'en fonction de son regard, comme si, pour elle, toute autre forme de communication était interdite. De plus, alors que l'état civil du personnage était tu jusqu'à présent, nous pouvons lire cinq fois au cours de cette scène qu'il s'agit d'une « demoiselle », « Mlle Augustine ». On notera encore que la tentative d'étreinte tourne court dans les deux récits. À ce stade, il n'est sans doute pas sans intérêt de procéder à un examen qui permettrait de vérifier si le texte romanesque possède des ressemblances avec celui de la nouvelle. Voici les résultats auxquels aboutit une telle mise en parallèle, l'ordre suivi étant celui du roman.

	<i>La Fenêtre des Rouet</i>	<i>Mademoiselle Augustine</i>	
p. 250	Elle était tout heureuse d'être morte	comme quand on est soulevé tout entier par un grand bonheur	(p. 1014)
	souriante, ravie	elle sourit	(p. 1013)
	si belle	elle était belle	(p. 1013)
	Elle balbutiait	<i>Be... be...</i>	(p. 1014)
	une délicieuse pudeur	la confusion de la pudeur vaincue	(p. 1014)
	«Je suis allée chez vous aussi vite que j'ai pu »	«J'avais une telle hâte de vous voir »	(p. 1014)
	«La chose était encore chaude sur mon lit »	«Je parie que, sur le lit, c'est encore chaud »	(p. 1014)
	«Je m'étais toujours promis de vous réserver ma première visite »	«je m'étais toujours juré que ma première visite serait pour vous »	(p. 1014)
p. 251	«Je suis si contente »	«Je suis bien contente »	(p. 1014)
	«vous comprenez »	«Vous comprenez »	(p. 1014)
	«je n'ai pas encore l'habitude »	«je ne suis pas encore très habituée »	(p. 1014)
	la concierge, une maigre femme	Pauvre concierge aux yeux rouges, au petit corps tout fiévreux, tout trépidant, qui courait d'appartement en appartement pour porter le courrier en même temps que la nouvelle!	(p. 1011)
	«Elle est allée frapper aux portes en criant : — Elle est morte! Mlle Augustine est morte! »		

«J'ai attendu si longtemps!»	«Il fallait attendre. Et c'était long!» (p. 1014)
«j'étouffais»	sa respiration sifflante (p. 1012)
« dans ce gros corps »	le gros corps (p. 1014)
« ma transpiration sentait fort »	il sent mauvais (p. 1012)
«Je vous regardais de loin»	« je m'arrêtais devant vous » (p. 1014)
«j'avais une telle envie de voler vers vous, et tout vous dire!»	«J'avais une telle hâte de vous voir, de vous parler» (p. 1014)
« vous n'auriez pas compris »	« vous ne compreniez pas » (p. 1014)
«Maintenant, c'est fini»	«Il n'y a que quelques minutes que c'est fait» (p. 1014)
«Je suis tranquille»	«Vous voilà tranquille» (p. 1014)
elle manquait d'habitude	«il va falloir que je m'habitue» (p. 1014)
«j'étais une affreuse vieille fille»	Mlle Augustine était une laide vieille fille (p. 1014)
«J'en ai souffert»	« Cela ne devait pas être drôle! » (p. 1014)
«j'ai attrapé enfin ma pneumonie»	Mlle Augustine est morte, la nuit, d'une congestion pulmonaire (p. 1011)
«Je vous aime tant!»	elle m'aimait (p. 1014)

Même détachées de leur contexte, ces citations font apparaître des ressemblances frappantes lorsqu'elles sont juxtaposées. Si elles ne laissent aucunement penser que Simenon s'est servi de sa nouvelle pour rédiger la scène du roman, elles témoignent d'une étonnante permanence d'inspiration ou d'une constance très stable au sein du monde imaginaire de l'écrivain.

Morte, Augustine est donc venue proclamer le «bonheur de sa délivrance»⁶¹ à Dominique, alors que celle-ci va elle-même rendre un dernier hommage à une autre morte, sa tante Clémentine. L'héroïne est par conséquent cernée de tous côtés par la mort. Certes, cette rencontre a eu lieu en songe, nous l'avons compris, mais Dominique reste imprégnée par ce

⁶¹ *Id.*, p. 277.

rêve qui a bafoué les interdits pesant si lourdement sur sa vie. Ce n'était qu'un rêve, mais il va hanter l'héroïne jusqu'à la fin du roman, jusqu'à sa propre fin. Augustine prend dès lors place parmi les « fantômes familiaux »⁶² de Dominique, ceux de son père et de sa mère, celui d'un jeune sous-officier à qui jadis, à quinze ans, elle s'était promise, ceux d'autres parents et connaissances, tous morts, qu'elle évoque quand elle « joue à penser ». Parmi ces ombres, Augustine ne tarde pas à occuper le premier rang; Dominique, d'abord « envahie par la honte », ne comprenant « pas comment elle avait pu faire un tel rêve »⁶³, est bientôt « tentée d'en déchiffrer le sens profond »⁶³ et elle se pose la question : « Est-ce qu'elle était une autre Augustine ? »⁶³ Elle perçoit en tout cas qu'elle « était aussi seule que la vieille Augustine »⁶⁴, qu'elle risque de devenir — qu'elle est déjà —, elle aussi, une vieille fille qui regarde par la fenêtre la vie des autres, qu'elle éprouve pour Antoinette Rouet le même désir qui étreignait Augustine dans son rêve. Et lorsque Dominique se suicide, l'image de Mademoiselle Augustine accompagne dans ses dernières pensées celle d'Antoinette qu'elle rejoindra dans un au-delà de rêve, tout comme Augustine, en rêve, l'avait rejointe :

Dans quelques minutes, dans quelques secondes, ce sera fini, et alors elle fera comme Mlle Augustine, elle courra là-bas, près d'Antoinette, elle lui criera, frémissante de joie :

« Voilà!... Je suis venue... C'était vous que je voulais voir la première, vous comprenez?... Je ne pouvais rien vous dire, avant... Je vous regardais de loin et vous ne compreniez pas... Maintenant que c'est fini... »⁶⁵

Elle rougit. Est-ce qu'elle est encore capable de rougir? Elle est confuse. Un frisson la saisit toute...

Oui... encore quelques secondes, quatre, trois, deux... encore rien... Tout de suite, elle va serrer Antoinette dans ses bras, se pencher sur son visage, sur ses lèvres si vivantes, si vivantes...

Si vi...⁶⁶

Est-ce un hasard si la mort emporte Dominique au moment où ses pensées s'arrêtent sur la syllabe qui forme le mot « vie », cette vie que la

⁶² *Id.*, p. 198.

⁶³ *Id.*, p. 259.

⁶⁴ *Id.*, p. 261.

⁶⁵ On aura reconnu quelques-unes des expressions utilisées par les fantômes de Mademoiselle Augustine dans le roman et la nouvelle.

⁶⁶ G. SIMENON, *La Fenêtre des Rouet*, *op. cit.*, p. 292.

défunte, raidie dans ses principes moraux et hérissée d'interdits de toutes sortes inculqués dès l'enfance, a été impuissante à saisir et à vivre ? Dans ces ultimes balbutiements de la pensée, l'étreinte, inachevée comme dans le rêve, n'a pas lieu, comme elle n'avait pas lieu non plus dans *Mademoiselle Augustine* : nous touchons à nouveau au domaine de l'inaccessible. Tandis que « la pluie tombe sans bruit, tout fin »⁶⁷, le corps de Dominique Salès gît, inanimé et dérisoire, parmi les roses que la vivante — en un geste ultime — avait pris soin de disposer autour d'elle sur son lit de mort⁶⁸. « D'une de ses petites camarades, qui était morte et qu'on avait ainsi entourée de fleurs », n'avait-elle pas entendu dire, quand elle était enfant : « On dirait un ange »⁶⁹ ? Ainsi Dominique part-elle rejoindre le monde de l'enfance en même temps que le monde des anges asexués auquel, il est vrai, la prédestinait son prénom à la fois féminin et masculin. Cette mise en scène attendrissante et macabre qui, par-delà la vie, relie la mort à l'enfance, un peu comme le désir d'un enfant est exprimé par le fantôme de *Mademoiselle Augustine*, peut être lue comme un dernier clin d'œil — ou un dernier appel — de Dominique à Augustine : en mourant, celle-ci n'a-t-elle pas laissé, comme seul témoignage tangible et périssable de son passage sur terre, « un pot de géranium oublié sur la fenêtre »⁷⁰ ?

*

* *

OUTRE les deux demoiselles prénommées Augustine que nous avons envisagées jusqu'à présent, l'œuvre canonique de Simenon — entendons celle qui a été publiée sous son patronyme — ne comporte que

⁶⁷ *Id.*, p. 293. C'est là l'ultime phrase — en même temps que le dernier paragraphe — du roman.

⁶⁸ Dans *Le Veuf* aussi, Jeanne Jeantet se suicide au milieu de fleurs répandues sur un lit (*Euvres complètes*, Lausanne, Rencontre, t. 36, 1970, p. 57). On se souviendra en outre que Mademoiselle Augustine, dans la nouvelle dont elle est l'héroïne, « avait une rose sur son chapeau » (*op. cit.*, p. 1012). Dans un de ses reportages publié dans *Paris-Soir* en 1937, Simenon évoque le suicide qui constitue l'origine vraisemblable de la scène : « Une jeune femme que son ami a quittée a pris soin de couvrir son lit de fleurs avant de s'endormir au véronal. [...] "Je veux qu'il me voie belle une dernière fois..." », écrivait-elle » (*Police-Secours ou Les Nouveaux Mystères de Paris*, in *À la découverte de la France*, Paris, Union Générale d'Édition, 1976, p. 172).

⁶⁹ G. SIMENON, *La Fenêtre des Rouet*, *op. cit.*, p. 290.

⁷⁰ *Id.*, p. 279.

cinq autres personnages ainsi prénommés. Tout en assumant un rôle moins important — ce ne sont notamment pas des fantômes! —, ils ne présentent pas moins, parfois, des rapports avec ceux dont il a été question auparavant.

Dans *Faubourg*, roman écrit en 1935 et publié en 1937, Augustine Niquet est la locataire de la mère du héros, Thérèse Chevalier, une veuve qui habite rue des Écoles — ou rue de la Commune [*sic*] — dans une préfecture française non nommée⁷¹. Elle lui sert surtout, « depuis trois ans »⁷², de dame de compagnie et de confidente. C'est une « vieille demoiselle »⁷³ de cinquante ans qui a des rentes⁷⁴ et que l'on appelle Mlle Augustine. Peut-être est-elle d'origine noble⁷⁵, peut-être a-t-elle « vécu longtemps dans un couvent »⁷⁶; elle a en tout cas « de l'éducation »⁷⁷. Elle occupe ses loisirs à des travaux de couture⁷⁸, elle tricote, elle brode « devant la fenêtre »⁷⁹. Physiquement, elle apparaît « énorme et molle »⁸⁰, « grasse et blafarde »⁸¹ et elle a une « tête de méduse »⁸². « Harnachée pour sortir », elle arbore « un triple rang de jais autour du cou » et une « capeline ornée de paillettes noires »; elle a « son parapluie à la main »⁸³ et attend, « plantée telle une tour au milieu de la pièce »⁸⁴, que Thérèse soit prête à l'accompagner. Cette

⁷¹ Nous avons tenté de montrer que plusieurs aspects de cette ville sont d'inspiration liégeoise. Voir notre *Liège dans l'œuvre de Simenon*, Liège, Faculté Ouverte, 1989, pp. 36-39 et 127-129.

⁷² G. SIMENON, *Faubourg*, in *Œuvres complètes*, Lausanne, Rencontre, t. 5, 1967, p. 376.

⁷³ *Id.*, pp. 327, 343, 345, 357, 375, 376, 377, 393, 401, 402.

⁷⁴ *Id.*, p. 330.

⁷⁵ *Id.*, pp. 345, 357, 426. Être noble et s'appeler Niquet n'est guère plausible. Y aurait-il ici un rapport avec *Mademoiselle Augustine* où le fantôme est « quelque chose de tout à fait supérieur » (*op. cit.*, p. 1014)?

⁷⁶ G. SIMENON, *Faubourg*, *op. cit.*, p. 345.

⁷⁷ *Id.*, p. 378.

⁷⁸ *Id.*, pp. 330, 375, 426.

⁷⁹ *Id.*, p. 375.

⁸⁰ *Id.*, p. 330.

⁸¹ *Id.*, p. 380.

⁸² *Id.*, p. 381. Rappelons que dans *La Fenêtre des Rouet*, les seins d'Augustine ressemblent à des méduses.

⁸³ G. SIMENON, *Faubourg*, *op. cit.*, p. 401. On se souvient que l'héroïne de *Mademoiselle Augustine* « avait toujours un parapluie à la main » (*op. cit.*, p. 1012).

⁸⁴ G. SIMENON, *Faubourg*, *op. cit.*, p. 402. Dans *La Fenêtre des Rouet*, la belle-mère d'Antoinette « est une tour » (*op. cit.*, p. 140).

« vieille fille »⁸⁵ possède donc quelques traits communs avec celles que nous avons rencontrées précédemment.

Vraisemblablement rédigée durant l'hiver 1937-1938, la nouvelle intitulée *L'Amoureux de Madame Maigret* a vu le jour dans le n° 66 de *Police-Roman* le 28 juillet 1938 avant d'être recueillie dans *Les Nouvelles Enquêtes de Maigret* en 1944. Nous y faisons très rapidement la connaissance d'une « Mlle Augustine »⁸⁶ épisodique qui effectue de « petits travaux de couture »⁸⁶ à Paris, au troisième étage de l'immeuble de la place des Vosges portant le n° 17 bis⁸⁷. C'est une « grosse vieille femme » dont l'appartement possède l'« odeur particulière aux logements de vieilles gens »⁸⁸. Les maigres informations glanées ici recourent pourtant les précédentes.

Avec *Le Rapport du gendarme*, un roman composé en 1941 et publié en 1944, nous arrive une « Augustine Violet, née Caillol »⁸⁹. Elle s'est mariée à seize ans et a eu une bonne dizaine d'enfants de son mari, aujourd'hui mort depuis longtemps, ou de multiples amants passagers. Parmi ces enfants, Joséphine Roy, une des héroïnes du roman. Cette Augustine d'environ soixante ans « habite actuellement une baraque de la zone, à Saint-Ouen, où elle est plus connue sous le nom de la Mère aux Chats »⁹⁰. Féconde, prolifique, mère jusque dans son surnom et quasi symbole de maternité grâce à sa progéniture abondante, cette veuve n'a sans doute pas connu les interdits ou les frustrations qui caractérisent les deux premières demoiselles étudiées. Ce n'est certes pas elle que l'on appellerait « Mademoiselle Augustine » et elle semble se situer tout à fait en dehors du type de personnage analysé jusqu'ici. Attendons pourtant son portrait avant de nous prononcer définitivement : « Elle était grasse, débraillée, des mèches de cheveux blancs encadrant un visage bouffi »⁹¹ et elle apparaît à la fin du roman « plus bouffie que jamais »⁹². On peut en conclure qu'Augustine Violet appartient bien à la même famille physique que les autres, mais qu'elle échappe à leurs fantasmes.

⁸⁵ G. SIMENON, *Faubourg*, *op. cit.*, pp. 381 et 402.

⁸⁶ G. SIMENON, *L'Amoureux de Madame Maigret*, in *Œuvres complètes*, Lausanne, Rencontre, t. IX, 1967, p. 189.

⁸⁷ *Id.*, p. 187.

⁸⁸ *Id.*, p. 188.

⁸⁹ G. SIMENON, *Le Rapport du gendarme*, in *Œuvres complètes*, Lausanne, Rencontre, t. 15, 1968, p. 496. Caillol : un dérivé de Caille (voir *La Fenêtre des Rouet*) ?

⁹⁰ G. SIMENON, *Le Rapport du gendarme*, *op. cit.*, p. 497.

⁹¹ *Id.*, p. 534.

⁹² *Id.*, p. 565.

Nous rencontrons une autre figure épisodique en la personne d'Augustine Dandurand, tante du héros dans *Le Grand Bob*, un roman achevé le 25 mai 1954 et publié la même année. C'est « une très vieille femme », en même temps qu'une « vieille fille »⁹³, qui vit à Poitiers, au premier étage du n° 27 de la rue des Carmélites. « Elle ne quitte pas son fauteuil près de la fenêtre » où « elle relit [...] l'œuvre complète de Voltaire »⁹³. C'est donc le seul de nos personnages qui se livre à une activité intellectuelle. Ceci explique peut-être son côté moralisateur puisque jadis, elle répétait à son neveu et à sa nièce, alors enfants, cette phrase soulignée dans le texte : « *Ce qui importe, c'est d'être juste* »⁹⁴. Éléments bien connus et éléments neufs se mêlent donc ici pour caractériser brièvement cette nouvelle Augustine.

Nous revoici à Paris avec *Le Fils*, roman terminé le 28 décembre 1956 et publié en 1957. Alain Lefrançois, héros et narrateur, vit avec sa famille dans un luxueux appartement de l'avenue Mac-Mahon. En face de chez lui, « une vieille femme habite une mansarde »⁹⁵ et possède un géranium qu'elle dépose sur l'appui de sa fenêtre, « au-dessus de la corniche »⁹⁵, le sortant aux beaux jours, le rentrant « dès les premiers froids », le sortant à nouveau « aux heures chaudes, dès qu'un rayon de soleil atteint la fenêtre »⁹⁵. Elle « s'appelle Mlle Augustine »⁹⁵ et sa fenêtre est ainsi « la seule fenêtre fleurie » de « cette avenue Mac-Mahon aux façades austères, tout en pierres grises »⁹⁵. Le narrateur voit dans les soins que cette vieille demoiselle accorde à son géranium le « besoin de se raccrocher à quelque chose »⁹⁵, voire une « raison de vivre »⁹⁶ alors même que la vie n'a presque plus rien à lui offrir. Dès lors, chaque apparition d'Augustine est en fait celle de son géranium emblématique avec lequel elle s'identifie puisque son prénom est automatiquement lié à la fleur lors de toutes ses évocations ultérieures⁹⁷. Nous ne saurons rien d'autre de cette Augustine-ci, une Augustine à l'existence fantomatique, en quelque sorte, cachée par l'ombre de son géranium : « Peu importe qui elle est, d'où elle vient et pourquoi elle vit sous les toits d'un immeuble dont les autres étages sont habités par

⁹³ G. SIMENON, *Le Grand Bob*, in *Œuvres complètes*, Lausanne, Rencontre, t. 31, 1969, p. 458.

⁹⁴ *Ibid.*

⁹⁵ G. SIMENON, *Le Fils*, in *Œuvres complètes*, Lausanne, Rencontre, t. 33, 1970, p. 351.

⁹⁶ *Id.*, p. 350.

⁹⁷ *Id.*, p. 352 : « le géranium de Mlle Augustine » ; p. 360 : « le géranium de Mlle Augustine à son poste » ; p. 368 : « vers midi, Mlle Augustine a mis quelques instants son géranium à la fenêtre, ainsi qu'elle le ferait d'un malade ou d'un convalescent » ; p. 418 : « je regarde avec attendrissement le géranium de Mlle Augustine » ; p. 483 : « Mlle Augustine avait sorti son géranium ».

des bourgeois»⁹⁸. Voici qui rappelle des caractéristiques lues ailleurs. Il y a plus. Les réflexions d'Alain Lefrançois concernant Augustine naissent d'une méditation entraînée par la mort de son père. Celui-ci, âgé, veuf, n'attendant plus rien de la vie, avait pourtant «adopté un chaton ramassé un matin dans son jardin»⁹⁹ : c'était son géranium à lui. C'est pour cette raison que le narrateur a donné à son père, dont les attaches avec la franc-maçonnerie étaient pourtant connues, des funérailles religieuses : il lui a ainsi offert un dernier géranium, de sorte, dit-il, que «le chaton, le géranium, les orgues, l'encens, les doigts trempés dans l'eau bénite se sont peu à peu confondus dans mon esprit. [...] L'absoute, les orgues, le *De profundis*, les gestes rituels du prêtre saisissant le goupillon, c'était, à mes yeux, le géranium de Mlle Augustine»¹⁰⁰. Nous retiendrons, quant à nous, que le géranium et, par conséquent, son extension, c'est-à-dire Mademoiselle Augustine elle-même, sont à nouveau liés à la mort et nous nous souviendrons que l'Augustine de *La Fenêtre des Rouet* avait elle aussi, à sa fenêtre, un géranium oublié là — trace de vie dérisoire — après sa mort. Au fait, le géranium n'est-il pas, dans certaines régions, une plante que l'on dépose volontiers sur les pierres tombales que l'on veut fleurir, une plante associée, donc, au culte des défunts ?

La boucle est-elle ainsi bouclée ? Pas tout à fait. Nous nous en voudrions, en effet, de passer sous silence la seule Augustine présente dans les romans populaires de jeunesse publiés sous divers pseudonymes¹⁰¹. Il s'agit — doit-on s'en étonner ? — d'une «Mlle Augustine, qui a été longtemps cuisinière

⁹⁸ *Id.*, p. 351.

⁹⁹ *Id.*, p. 350. Est-ce un dérivatif maternel du même genre qu'a trouvé sur le tard Augustine Violet, cette Mère aux Chats du *Rapport du gendarme*, une fois ses nombreux enfants dispersés ou disparus ?

¹⁰⁰ G. SIMENON, *Le Fils*, *op. cit.*, pp. 351–352. Pour être complet, il faudrait évidemment étudier le géranium dans l'œuvre de Simenon... À défaut et en attendant, pour la petite histoire, un détail découvert par hasard dans les *Mémoires intimes* : le romancier avait fait border sa maison d'Épalinges de géraniums «choisis du rouge le plus vif» (Paris, Presses de la Cité, 1981, p. 519). Peut-être n'est-il pas sans intérêt de rappeler aussi que la signification emblématique traditionnelle du géranium désigne à la fois les sentiments d'amour, la piété et la gentillesse.

¹⁰¹ Nous ne croyons pas nous tromper en assurant le lecteur que nous aurons ainsi fait le tour de tous les personnages de l'œuvre prénommés Augustine. Ceci porte à huit seulement le nombre de personnages prénommés de la sorte dans les quelque 380 romans et 160 nouvelles de cette œuvre immense aux quelque 14 000 personnages nommés, prénommés ou surnommés. C'est bien peu quand on pense aux dizaines de Jeanne, Germaine, Marie, Marthe, Berthe ou Louise qu'elle comporte, les prénoms masculins les plus utilisés étant dans l'ordre Joseph, Jean, Émile, Louis, Jules, François, Albert, Pierre, Charles, Victor, Gaston, Léon, Justin, Arthur, Oscar et Philippe (ces relevés n'ont été effectués que pour les œuvres signées du patronyme).

dans une grande maison»¹⁰², peut-être «chez un duc»¹⁰³. Elle habite au n° 111 de l'avenue de Paris, à Montreuil, dans *La Maison de l'inquiétude*, une œuvre probablement rédigée pendant l'hiver 1929–1930, où le Maigret préhistorique des romans populaires mène une difficile enquête. Elle a la grippe depuis quinze jours, de sorte que Maigret, observant la façade de l'immeuble, ne peut apercevoir, «aux vitres de l'appartement de la vieille Augustine, [...] qu'un halo rougeâtre. Une veilleuse seule devait brûler près du lit»¹⁰⁴. Un halo rougeâtre... La mort et le fantôme, croyons-nous, ne sont pas loin, derrière ces vitres où la maladie a déjà pris possession des lieux.

*

* *

ON N'EN DOUTERA PAS, Simenon a été hanté — sans jeu de mots — par ce personnage auquel, avec quelques variantes, il a attribué le même physique et les mêmes caractéristiques chaque fois qu'il l'a ressuscité dans son œuvre. Quel fantôme¹⁰⁵ l'assaillait lorsqu'il tentait avec une belle constance de rendre la vie — deux fois même par-delà la mort — à Mademoiselle Augustine? Notre esprit rationnel peu coutumier des spectres aimerait en savoir davantage, mettre un nom peut-être sur ce visage tantôt placide et blafard, tantôt souriant et doux, ce visage auréolé de cheveux blancs comme la neige. À qui appartenait ce corps énorme et pesant qui s'est deux fois transformé, dans l'imaginaire de l'écrivain, en une silhouette de rêve angélique et désirable? En un mot, qui a inspiré à Simenon ce personnage attachant dont sa plume a essayé d'évoquer les traits et l'esprit avec, pensons-nous, une certaine nostalgie? Connaissant un peu le mécanisme de la création chez Simenon, nous ne pouvons nous résoudre, en effet, à voir dans Mademoiselle Augustine une pure invention de ses facultés créatrices.

Hélas! Dans l'état actuel de nos connaissances, cette inspiratrice nous demeure inconnue et nous en sommes réduit aux hypothèses.

¹⁰² Georges SIM, *La Maison de l'inquiétude*, Paris, Julliard, «La Seconde Chance», 1991, p. 28.

¹⁰³ *Ibid.* L'Augustine Niquet de *Faubourg* devrait-elle à ce détail sa noblesse douteuse?

¹⁰⁴ Georges SIM, *La Maison de l'inquiétude*, *op. cit.*, p. 59.

¹⁰⁵ On notera que le terme «fantôme» n'est pas absent de certains titres de Simenon, mais il ne se réfère jamais à des êtres reparaissant sous telle ou telle forme après leur mort. Citons *Le Fantôme de Monsieur Marbe*, *Les Fantômes du chapelier*, *Maigret et le fantôme* ainsi que, parmi les romans populaires, *Le Yacht fantôme* (réédition, sous un titre différent, du *Désert du froid qui tue*) et *L'Amant fantôme*.

Nous avons pensé dans un premier temps à cette vieille Mlle Riquet qu'Élise Mamelin prend comme locataire dans *Pedigree* et qui émigre, avec son nom, son statut de célibataire et de retraitée des postes dans *L'Inspecteur Cadavre*, avec son nom et son seul statut de célibataire dans *Les Vacances de Maigret* et *Marie qui louche*, avec son nom seul dans *Le Voyageur de la Toussaint* et *L'Homme au petit chien*. Toutefois, si elle passe son temps à coudre, comme notre Augustine, et si son patronyme est voisin de celui d'Augustine Niquet, locataire de Thérèse Chevalier, laquelle représente la propre mère de Simenon dans *Faubourg*, Mlle Riquet ne possède pas le physique adéquat : c'est « une petite vieille à l'œil féroce »¹⁰⁶, à la « tête d'oiseau de mauvais augure »¹⁰⁷, et sur « son crâne presque chauve se dressait un minuscule chignon d'un noir agressif »¹⁰⁸. En outre, Roger Mamelin, porte-parole et transposition de l'auteur, est loin de la porter dans son cœur.

Nous nous sommes tourné ensuite vers celle que *Pedigree* nomme Valérie Smet; c'est une amie d'Élise qui coud et possède un visage « tout rond »¹⁰⁹. Ce sont pourtant là ses seuls points communs avec Augustine. En effet, « sa tête en pomme »¹¹⁰, « trop grosse », au « visage disgracieux »¹¹¹, supporte une « énorme masse de cheveux bruns »¹¹², sans compter que Valérie est « toute petite »¹¹², qu'elle « n'a pas d'os, pas de nerfs »¹¹³.

Une autre amie de Henriette Simenon-Brüll, mère de l'auteur, mérite de retenir notre attention, bien qu'elle soit plus rarement évoquée; Maria Debeurre est cependant fugitivement présente dans *Pedigree* et les écrits autobiographiques nous apprennent que cette vendeuse de *Innovation*, à Liège, est devenue Petite Sœur des Pauvres à l'hôpital de Bavière¹¹⁴. Or, les religieuses qui gardaient les malades et assuraient le service de l'hôpital liégeois de Bavière appartenaient à l'ordre de... Saint-Augustin. On sait d'autre part que ces augustines, comme on les appelle communément, ont laissé une trace dans l'œuvre de Simenon, particulièrement lorsque l'écrivain

¹⁰⁶ G. SIMENON, *Pedigree*, in *Œuvres complètes*, Lausanne, Rencontre, t. 19, 1968, p. 153.

¹⁰⁷ *Id.*, p. 160.

¹⁰⁸ *Id.*, p. 157.

¹⁰⁹ G. SIMENON, *Pedigree*, in *Œuvres complètes*, Lausanne, Rencontre, t. 18, 1968, p. 29.

¹¹⁰ *Id.*, p. 39.

¹¹¹ *Id.*, p. 229.

¹¹² *Id.*, p. 25.

¹¹³ *Id.*, p. 228.

¹¹⁴ G. SIMENON, *Je me souviens...*, in *Œuvres complètes*, Lausanne, Rencontre, t. 17, 1968, pp. 58 et 128; *Je suis resté un enfant de cœur*, Paris, Presses de la Cité, 1979, p. 178.

se souvient de l'époque où, enfant de chœur, il servait les offices matinaux célébrés à la chapelle de l'hôpital de Bavière : « Je les ai bien connues. Je les ai admirées », précise-t-il¹¹⁵. Il se demande même s'il n'a pas dû à l'amitié entre sa mère et Maria Debeurre le fait qu'il ait été enfant de chœur. Et le romancier d'évoquer les vastes « cornettes blanches »¹¹⁶ ainsi que le « large vêtement de bure »¹¹⁷ des religieuses. Si Maria Debeurre n'est nulle part caractérisée physiquement, une des augustines acquiert pourtant un visage dans *Le Matin des trois absoutes* : c'est la sœur sacristine, une sœur Adonie qui seconde l'enfant de chœur dans son service avec « un sourire attristé »¹¹⁸...

D'autres religieuses nommées Adonie peuplent les romans de Simonon : à l'hôpital de Furnes, c'est « la plus ancienne du couvent », elle n'a « plus d'âge », mais « son visage » reste « enfantin » et « aussi rose qu'un bonbon »¹¹⁹ ; à l'hôpital Saint-Jean d'une ville sans nom du département de l'Aube, sœur Adonie, « très petite, boulotte », a un « visage grassouillet, bonasse »¹²⁰. C'est néanmoins celle qui apprend à lire au futur romancier qui retiendra le plus notre attention, puisque la bonté, la douceur, la gentillesse et l'allure angélique de cette religieuse lui ont valu d'être présente à la manière d'« un bonbon fondant »¹²¹ dans la mémoire de l'écrivain. Institutrice à l'école maternelle de la rue Jean-d'Outremeuse fréquentée par le jeune Simonon, cette sœur Adonie prenait « sous ses ailes »¹²² les enfants qui lui étaient confiés. « Pâle, douce et molle »¹²², faisant « penser

¹¹⁵ G. SIMENON, *Je suis resté un enfant de chœur*, *op. cit.*, p. 178.

¹¹⁶ G. SIMENON, *Le Témoignage de l'enfant de chœur*, in *Œuvres complètes*, Lausanne, Rencontre, t. XII, 1968, p. 417.

¹¹⁷ G. SIMENON, *Le Matin des trois absoutes*, in *Œuvres complètes*, Lausanne, Rencontre, t. 26, 1969, p. 93.

¹¹⁸ *Ibid.* Dans la chapelle de l'hôpital de Bavière, l'enfant a été frappé par un détail qui pourrait avoir son importance dans la perspective qui est la nôtre : lorsqu'elles assistaient aux offices, les religieuses « disposaient d'une galerie d'où elles étaient séparées des malades » (*Je suis resté un enfant de chœur*, *op. cit.*, p. 178 ; voir aussi *Le Témoignage de l'enfant de chœur*, *op. cit.*, p. 418). *Le Matin des trois absoutes* précise que cette galerie était surélevée : « Les sœurs prenaient place en haut, dans la galerie » (*op. cit.*, p. 92). Ceci correspond bien, en effet, à la disposition des lieux de cette chapelle et aux usages qui y étaient en vigueur. Y aurait-il là un rapport avec les personnages que nous avons tenté d'approcher, personnages qui, presque tous, dédaignant les rez-de-chaussée, se tiennent aux étages ?

¹¹⁹ G. SIMENON, *Le Bourgmestre de Furnes*, in *Œuvres complètes*, Lausanne, Rencontre, t. 12, 1968, p. 373.

¹²⁰ G. SIMENON, *La Vérité sur Bébé Donge*, in *Œuvres complètes*, Lausanne, Rencontre, t. 15, 1968, pp. 37 et 70.

¹²¹ G. SIMENON, *La Femme endormie*, Paris, Presses de la Cité, 1981, p. 120.

¹²² G. SIMENON, *Je me souviens...*, *op. cit.*, p. 162.

à quelque chose de bon à manger»¹²³, elle n'avait «pas l'air de marcher mais de glisser au ras du sol»¹²⁴ dans «l'ample robe noire aux cent plis»¹²⁵ qui lui couvrait les pieds. Tandis que l'enfant se pénétrait du «petit monde calme et feutré»¹²⁵ offert à lui sous la bienveillante houlette «de la bonne chère Sœur Adonie»¹²⁶ qui «avait le visage large, les joues rebondies»¹²⁷, qui «ne s'impatientait pas, ne grondait personne»¹²⁸ et dont la figure s'ornait d'«un sourire bonasse»¹²⁸, «des géraniums sommeill[ai]ent sur l'appui des fenêtres»¹²⁹, géraniums dont le jeune garçon s'imprégnait comme il laissait venir à lui, émerveillé, le reste de l'univers en savourant l'éveil de ses sens.

Hors-d'œuvre, touchant notre propos, que cette excursion conventuelle? Nous ne le pensons pas : un air de religiosité diffuse, nous l'avons entrevu, flotte parfois autour de tels personnages analysés précédemment et les augustines liégeoises de l'hôpital de Bavière côtoyaient quotidiennement la mort. Des augustines à Augustine, n'y a-t-il qu'une coïncidence troublante? Quant à la sœur Adonie, ne présente-t-elle pas, elle aussi, plusieurs traits renvoyant à nos spectres fictifs, à commencer par sa démarche aérienne et... fantomatique? Ces éléments, toutefois, ne constituent que des indices tenus dans une recherche où nous ne pouvons avancer que de manière fort tâtonnante.

Force nous est donc d'abandonner la piste liégeoise pour suivre une piste parisienne aussi problématique. On sait que Simenon a habité, au début de 1923, la rue du Faubourg-Saint-Honoré; or, c'est là aussi, entre l'église Saint-Philippe-du-Roule et le boulevard Haussmann, qu'habite Dominique Salès dans *La Fenêtre des Rouet*. En face de son appartement, comme Dominique, le romancier aurait-il pu apercevoir une Mademoiselle Augustine et lier connaissance avec elle? Rien n'est moins sûr.

D'autre part, Simenon a effectué un séjour plus long, à Paris, place des Vosges, au n° 21, de 1924 à 1931. L'Augustine de *L'Amoureux de Madame Maigret* y habite aussi, au n° 17 bis; d'un autre côté, même si l'action de *Mademoiselle Augustine* n'est située en aucun lieu précis, la répartition des classes sociales par étages correspond dans la nouvelle à ce que Simenon

¹²³ G. SIMENON, *Pedigree*, op. cit., p. 244.

¹²⁴ G. SIMENON, *Je me souviens...*, op. cit., p. 162.

¹²⁵ G. SIMENON, *Pedigree*, op. cit., p. 244.

¹²⁶ G. SIMENON, *Je me souviens...*, op. cit., p. 162.

¹²⁷ G. SIMENON, *La Femme endormie*, op. cit., p. 119.

¹²⁸ *Id.*, p. 120.

¹²⁹ G. SIMENON, *Pedigree*, op. cit., p. 243.

dit des habitations de cette place dans *L'Ombre chinoise*¹³⁰, roman qui se déroule partiellement dans l'immeuble où se trouvait son appartement, bien que cet immeuble porte dans la fiction le n° 61. *L'Ombre chinoise* présente d'ailleurs un autre intérêt pour le point de vue qui nous occupe. En effet, au deuxième étage, à côté de l'appartement des Martin où Maigret est souvent amené par son enquête, vivent dans une chambre « la vieille Mathilde », une « ancienne cuisinière », et « sa sœur qui est folle »¹³¹. Si « elles sont aussi vieilles et aussi laides l'une que l'autre »¹³¹, c'est surtout Mathilde qui retient l'attention, avec « sa vilaine tête placide » de « gros crapaud »¹³¹, si placide qu'elle devient une « face lunaire »¹³², avec ses « yeux [...] glauques comme des méduses »¹³³. Debout, elle reste immobile, « les mains jointes sur son gros ventre mou »¹³⁴. Se déplace-t-elle, « la vieille flottait dans la pièce, glissant sur ses semelles de feutre qui ne faisaient pas le moindre bruit »¹³⁵. Ne dirait-on pas une vision et une allure spectrales ? Voilà en tout cas des éléments qui rapprochent cette Mathilde de notre Augustine. Il est vrai que ce personnage prend plaisir à faire le mal, à dénoncer ses voisins, qu'elle est animée par la haine et le désir de vengeance, ce qui le place du côté démoniaque plutôt que du côté angélique, contrairement à l'Augustine que nous connaissons. Il est vrai aussi qu'elle n'a pas encore atteint le stade fantomatique... Quant à sa sœur folle, prénommée Fanny, sa figure laisse voir « un léger sourire attendri »¹³⁶; elle sourit à Maigret « d'un sourire engageant »¹³⁷. Leur appartement dégage « une odeur de pauvreté malpropre, de vieillesse, peut-être une odeur de mort »¹³⁸. Si l'on ajoute à ceci que la concierge de l'immeuble, M^{me} Bourcier, est « petite et maigre »¹³⁹, on admettra que nous nous trouvons en présence d'un faisceau d'éléments faisant penser à ceux qui caractérisent Augustine. Dès lors, même si Mathilde et Fanny ne se prénomment pas Augustine, Simenon aurait-il connu son personnage place des Vosges ? Mademoiselle Augustine aurait-elle été la

¹³⁰ G. SIMENON, *L'Ombre chinoise*, in *Œuvres complètes*, Lausanne, Rencontre, t. IV, 1967, p. 55.

¹³¹ *Id.*, p. 59.

¹³² *Id.*, p. 128.

¹³³ *Id.*, p. 109. Après les seins et la tête, les yeux...

¹³⁴ G. SIMENON, *L'Ombre chinoise*, *op. cit.*, p. 106.

¹³⁵ *Id.*, p. 110.

¹³⁶ *Id.*, p. 106.

¹³⁷ *Id.*, p. 110.

¹³⁸ *Id.*, p. 107.

¹³⁹ *Id.*, p. 19.

voisine de ce docteur Maigret dont la présence en ce lieu ne fait plus de doute, comme elle est la voisine fictive du commissaire Maigret, en cette même place des Vosges, dans *L'Amoureux de Madame Maigret*? Ce serait trop beau et nous n'en mettrions pas notre main au feu. D'ailleurs, personne ne nous le demande, sinon peut-être du côté des Mousquetaires...

Ce ne sont là, malheureusement, qu'hypothèses, si séduisantes soient-elles. Qui nous dira un jour ce que fut la réelle Augustine? La publication des diverses correspondances de Simenon permettra-t-elle de lever un coin du voile sur cette inspiratrice — presque une muse! — dont l'image demeure pour nous, aujourd'hui, aussi fugitive que celle d'un fantôme¹⁴⁰?

¹⁴⁰ Pour être complet, il faut signaler qu'une personne prénommée Augustine figure aussi dans le reportage intitulé *Police-Secours* : « La vieille Augustine est une Bretonne de soixante-dix ans » vivant « au quatrième étage » d'une « banale maison » située « dans la calme rue du Moulin-Vert, qui, à Montparnasse, est une véritable oasis provinciale ». Il ne s'agit pas d'une demoiselle puisqu'elle vit « avec son mari, un petit retraité », conjoint qu'elle souhaite d'ailleurs voir mourir pour le salut de son âme, au point qu'elle a « invité sa famille et ses amis à l'enterrement de son mari alors qu'il n'est pas mort ». On aura compris que cette Augustine « n'a pas toute sa raison ». Ce ne serait pas grave si, peu après, elle n'allait étrangler sa sœur, « une autre Bretonne de soixante-dix-sept ans, qui vit seule dans une chambre de la rue d'Alésia », toujours pour le salut de son âme. Nous ne pouvons décemment penser que cette « Folle du Moulin-Vert » (titre du chapitre) soit à l'origine du personnage romanesque, même si elle présente avec ce dernier quelques points communs dont l'obsession de la mort et d'un bonheur posthume. En veut-on un dernier exemple? Elle accueille le brigadier de police venu l'arrêter avec une « ombre de sourire sur ses lèvres » tandis qu'elle lui fait signe « de marcher sur la pointe des pieds » (*Police-Secours ou Les Nouveaux Mystères de Paris, op. cit.*, pp. 176-178).

Claude MENGUY

Connaissez-vous ...
Le Locataire clandestin?

C'EST le 20 janvier 1945 (et non en 1944¹) que Simenon écrit une nouvelle qu'il a intitulée *Nicolas*. Depuis peu, après son hospitalisation aux Sables-d'Olonne à la suite d'un début de pleurésie, il s'est installé pour sa convalescence à l'hôtel des Roches-Noires donnant sur le « Remblai ».

Nicolas est publié la même année, en juin, dans la *Revue de Paris*. Ce n'est que huit ans plus tard que ce texte sera recueilli pour la première fois en volume, avec trois autres nouvelles, dans une édition annotée, spécialement destinée aux universités américaines — ce qui incitera Simenon à apposer ces quelques lignes, en guise de préface :

À vingt ans, j'étais surtout anxieux de l'approbation de mes aînés. Puis, longtemps, c'est le verdict de ceux de ma génération qui m'a intéressé. Maintenant que j'atteins la cinquantaine, j'avoue que c'est à l'opinion des jeunes que je suis le plus sensible.

C'est pourquoi j'attache de l'importance à la publication de ces quelques contes, qui permettra aux étudiants américains de me lire dans le texte original et qui donnera peut-être à certains d'entre eux le désir de prendre contact avec ce que je considère comme le plus important de mon œuvre.

Ce recueil s'intitule *Tournants dangereux*² — un titre déjà utilisé, naguère, par son ami Vlaminc. Les textes sont illustrés par Hans A. Mueller.

La nouvelle est publiée en France, l'année suivante, chez Gallimard, dans *Le Bateau d'Émile* (mai 1954). Le titre a été modifié : *Nicolas* est

¹ Comme mentionné par erreur, à la fin de la nouvelle, dans l'édition N.R.F.-Gallimard.

² Appleton-Century-Crofts, Inc., New York, 1953 (les autres nouvelles sont : *Le Témoignage de l'enfant de cœur*, *Les Petits Cochons sans queue* et *L'Escalier de Buenaventura*, toutes trois écrites en 1946).

devenu *L'Homme à barbe*. Ce n'est qu'un début. Quelque deux mois plus tard, on retrouve en effet dans la revue *Constellation* (juillet 1954), un certain *Locataire clandestin*, lequel, malgré son alléchant label de « nouvelle inédite », n'était en fait qu'une reprise de *Nicolas* sous le nouveau titre. Cette publication mérite cependant de retenir notre attention. En effet, si l'on procède à un examen comparatif des textes, on s'aperçoit dans la revue, et ce dès les premières lignes, que la nouvelle a fait l'objet d'une révision que l'on peut sans le moindre doute attribuer à l'auteur³. Certaines phrases ont été entièrement remaniées, certains termes modifiés. En voici deux exemples très significatifs.

Dans l'édition américaine, comme dans l'édition Gallimard (pp. 164–165), on peut lire : « Chaque soir, Paul tremblait pendant cet éclusage délicat ». On est bien obligé d'admettre que l'auteur des notes explicatives de l'édition américaine, plus encore que le lecteur français, a vraiment dû être noyé de perplexité par cet « éclusage » pour le moins insolite vraisemblablement né d'une coquille⁴. Il s'agit, en l'occurrence, de signaux lumineux émis dans le but de prévenir Nicolas que le champ est libre. Donc, assurément, une « opération délicate », et cette formulation sera celle utilisée, en lieu et place, dans *Constellation*.

Deuxième exemple — même édition, p. 165, où l'on peut lire : « ... les rues où clignotaient les becs de gaz ». Il s'agissait bien entendu ici d'un lapsus et, dans la revue, c'est la métaphore à laquelle l'auteur avait pensé qui a été inscrite : « ... les rues où clignaient les becs de gaz ». Nous signalons, sur un relevé à part, les modifications diverses apportées par Simenon au cours de cette révision.

Le Locataire clandestin présente en outre un intérêt tout particulier. En effet, cette réédition est la seule à avoir bénéficié de ce « toilettage ». Par inadvertance, ce dernier est totalement passé inaperçu. C'est ainsi que ni l'édition originale « Gallimard » — dont la parution était pourtant quasi simultanée —, ni les rééditions ultérieures — y compris les *Œuvres complètes* (Rencontre) et *Tout Simenon* (Presses de la Cité) —, ne profiteront de ce traitement de faveur.

³ Simenon n'a-t-il pas toujours affirmé qu'il n'acceptait pas que l'on touche à son texte — ne serait-ce qu'à une simple virgule ?

⁴ *Éclusage* pour *éclairage* ? S'agissant de signaux lumineux... Dans le recueil *Tournants dangereux*, on relève l'annotation suivante d'Otis Fellows : « cet éclusage délicat, *this delicate working of the sluice gates. Paul is here likened to the lock-keeper on a canal* ».

Nicolas, cet «homme à barbe» et «locataire clandestin», deviendra encore *L'Invité* dans la revue *Lectures pour tous* (mai 1960). Ce n'est certes pas là son meilleur titre, et on pourra lui préférer celui de *Locataire clandestin* que Simenon avait choisi pour sa version revue et corrigée, la mention «nouvelle inédite» n'en demeurant pas moins abusive.

Les Presses de la Cité devaient par la suite recueillir la nouvelle sous son titre initial dans *La Rue aux trois poussins* (1963). Enfin, si dans les *Œuvres complètes* (Éd. Rencontre, 1967-1973), c'est encore *L'Homme à barbe* qui prévaudra, c'est le titre original de *Nicolas* qui sera une fois pour toutes rétabli lors de la publication de *Tout Simenon* — l'œuvre intégrale de Simenon — aux Presses de la Cité (1990-1993).

Version 1

Version 2

Nicolas (*Revue de Paris*, juin 1945). Reprise en vol. : *L'Homme à barbe*, in *Le Bateau d'Émile*, N.R.F./Gallimard, 1954.

Le Locataire clandestin (*Constellation*, juillet 1954). Seule version du texte «revu et corrigé».

-
- | | | |
|------------|---|--|
| p. 163 | Dès neuf heures et demie du soir, <i>Nicolas</i> , toujours enrhumé du cerveau, engoncé dans un énorme cache-nez de tricot rose bébé, faisait les cent pas | Le soir, dès neuf heures et demie, toujours enrhumé du cerveau, engoncé dans un énorme cache-nez de tricot rose, <i>Nicolas</i> faisait les cent pas |
| <i>Id.</i> | Des soirs, il n'y avait pour ainsi dire | Certains soirs, il n'y avait pour ainsi dire |
| <i>Id.</i> | <i>Nicolas</i> en avait pour une bonne heure à battre la semelle en regardant les lumières s'éteindre les unes après les autres aux fenêtres. | Nicolas en avait pour une bonne heure à battre la semelle en regardant aux fenêtres les lumières s'éteindre les unes après les autres. |
| <i>Id.</i> | De toutes ces lumières, une seule importait, un peu rougeâtre, au deuxième étage du 37 bis. Quand elle s'éteignait et se rallumait deux fois coup sur coup, | De toutes ces lumières, une seule importait. Quand elle s'éteignait et se rallumait à deux reprises coup sur coup, |
| p. 164 | [...] langes de son bébé et elle tournait à peine la tête, peu inquiète des locataires qui rentraient. | [...] langes de son bébé, et elle tournait à peine la tête, peu inquiète des locataires qui entraient. |

- Id.* Nicolas, marchant de travers pour ne laisser voir qu'un profil perdu, passait vite, s'engageait dans l'escalier où, passé le premier étage, il s'arrêtait un moment pour retirer ses souliers, presque toujours détrempés, qu'il portait ensuite à la main.
- Id.* [...] puis une cuisine; au fond, un réduit qu'on avait transformé en salle de bain et où la baignoire, encore que de petit modèle, prenait toute la place; enfin une chambre à droite, donnant sur la cour.
- Id.* Chaque soir, Paul tremblait pendant cet éclusage délicat
- p. 165 [...] quand la porte de la chambre se refermait sur eux deux.
- Id.* — Alors, tu couches où?
- Id.* Un geste, sans emphase, pour désigner les rues où clignotaient les becs de gaz.
- p. 166 — Tu as une chambre pour toi tout seul?
- Id.* Ce fut tout. Il ne demanda rien.
- Id.* [...] en affirmant qu'il dormait mieux ainsi.
- p. 167 — Tu comprends! J'en profite pour les mettre à sécher...
- Id.* — À ce soir... annonça-t-il.
- Id.* [...] à le pousser dehors, alors qu'on entendait
- Id.* Le plus dur, et de plus en plus dur, c'était de le réveiller le matin.
- Id.* Et un jour, il n'y eut rien à faire.
- p. 168 [...] travaillait en attendant mieux comme correcteur
- Marchant de travers pour ne laisser voir qu'un profil perdu, Nicolas passait vite, s'engageait dans l'escalier, et, le premier étage franchi, s'arrêtait un moment pour retirer ses souliers presque toujours détrempés, qu'il portait ensuite à la main.
- [...] puis une cuisine. Au fond, un réduit qu'on avait transformé en salle de bains, et où la baignoire, encore que de petit modèle, prenait toute la place. Enfin une chambre, à droite, donnant sur la cour.
- Chaque soir, Paul tremblait pendant cette opération délicate
- [...] quand la porte de la chambre se refermait sur eux.
- Alors, où couches-tu?
- Un geste, sans emphase, pour désigner les rues où clignaient les becs de gaz.
- Tu as une chambre pour toi seul?
- Ce fut tout. Il me demanda rien.⁵
- [...] en affirmant qu'il dormait mieux.
- Tu comprends, j'en profite pour les mettre à sécher...
- À ce soir... dit-il.
- [...] à le pousser dehors alors qu'on entendait
- Le plus dur, à la longue, c'était de le réveiller le matin.
- Et, un jour, il n'y eut rien à faire.
- [...] travaillait, en attendant mieux, comme correcteur

⁵ C'est la version 1 qui est correcte. Il s'agit ici d'une coquille.

- Id.* [...] où il restait un fond de café et glissé deux morceaux de sucre
- p. 169 [...] j'aille voir madame Micou à Grenelle et je ne rentrerai probablement pas avant le soir.
- Id.* [...] il se leva, en caleçon, alla dans la cuisine et rechargea le poêle,
- Id.* Après quoi, le poêle à nouveau chargé, il retourna dans *son* lit
- Id.* [...] il prit place, non plus sur, mais sous le lit,
- Id.* Un geste vague, son geste vague qui était si éloquent que l'autre ne pouvait y résister et qu'il lui apporta deux petits pains
- Id.* [...] ne sortant qu'une fois la tante en courses
- p. 171 [...] c'était le sentiment que son ami
- p. 172 [...] Qu'est-ce que tu penses de ma barbe? ...
Et, une autre fois :
- p. 173 Elle partit. Elle prit son métro rue Saint-Antoine et,
- Id.* La porte d'entrée à peine ouverte,
- Id.* [...] la porte de la salle de bain et,
- p. 174 *blanc en haut de page*
blanc d'une ligne avant le dernier alinéa
- p. 175 [...] monsieur Nicolas, cela vous fortifiera... Quand je pense...
- p. 176 [...] dans leur bistrot de Montmartre
- [...] où il restait un fond de café, et glissé deux morceaux de sucre
- [...] j'aille voir madame Mirou à Grenelle et je ne rentrerai probablement pas avant le soir...
- [...] il se leva, alla en caleçon à la cuisine et recharge le poêle,
- Après quoi, le poêle de nouveau chargé, il retourna dans son lit
[*pas d'italiques*]
- [...] il prit place sous le lit,
- Un geste vague, son geste vague qui était si éloquent. L'autre ne put y résister et lui apporta deux petits pains
- [...] ne sortant que lorsque la tante était en courses
- [...] c'était son sentiment que son ami⁶
- [...] Qu'est-ce que tu penses de ma barbe?
Et une autre fois :
- Elle partit, prit son métro rue Saint-Antoine, et,
- La porte du logement à peine ouverte,
- [...] la porte de la salle de bains, et,
*pas de blanc*⁶
pas de blanc
- [...] monsieur Nicolas, cela vous fortifiera...
Quand je pense...⁷
- [...] dans leur bistro de Montmartre

⁶ C'est la version 1 qui est évidemment correcte.

⁷ Ici aussi, la version 1 semble plus correcte : la dernière réflexion doit s'intégrer à la phrase qui précède.

Bernard ALAVOINE

Roger Nimier, lecteur de Georges Simenon*

ROGER NIMIER, disparu tragiquement au volant de sa voiture le 28 septembre 1962, a eu un destin bien différent de Georges Simenon. Tout semble opposer les deux hommes : l'âge, l'éducation, les études et bien sûr l'œuvre... Cependant les deux écrivains se sont croisés dans les couloirs des Éditions Gallimard, puis rencontrés assez longuement au cours de cette fatidique année 1962.

Mais c'est bien avant cette rencontre que Roger Nimier a commencé à s'intéresser à Georges Simenon. Comme journaliste et animateur de revues, il remarque dès 1951 cet aîné marginal qui apporte quelque chose de nouveau au roman policier français. Roger Nimier est parfois sévère avec Simenon, mais au fil des ans son jugement devient plus nuancé et le « hussard » se révélera finalement un critique original et clairvoyant.

Enfin, les dernières années de sa brève existence sont marquées par son activité aux Éditions Gallimard : conseiller littéraire très écouté de « Gaston », Roger Nimier est chargé par le vieil éditeur d'aplanir le contentieux avec Simenon. Une brève correspondance de janvier à mars 1962 et une visite à Échandens témoignent de l'estime mutuelle des deux écrivains.

La mort brutale de Roger Nimier quelques mois plus tard interrompt définitivement le dialogue prometteur entre les deux hommes. Dans *Journées de lecture*, paru en 1965, on trouve un texte de Simenon qui reste une référence, mais il s'agit en réalité d'un article de presse paru en 1954, légèrement modifié par l'éditeur. Roger Nimier a donc écrit plusieurs textes sur Georges Simenon ; voici ceux que nous avons recensés à ce jour :

- Le premier article est paru dans *Rassemblement*, le 5 octobre 1951.
- Un autre texte apparaît ensuite dans *Carrefour*, le 20 août 1952.

* Ce texte est la version abrégée d'une conférence donnée à l'Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris III) le 5 juin 1993 dans le cadre du Centre de Recherches sur Nimier.

- Puis un article assez long intitulé « Georges Simenon : un réaliste qui garde les yeux mi-clos » dans *Le Bulletin de Paris* du 3 septembre 1954.
- « Simenon 1960 », un article publié dans *Arts* du 30 mars au 5 avril 1960.
- Et enfin « Simenon aux Assises » publié également dans *Arts*, du 20 au 26 juillet 1960.

Pour limiter notre propos, nous retiendrons les trois derniers articles cités ci-dessus en raison de leur intérêt respectif. L'article du *Bulletin de Paris* de 1954 s'impose puisqu'il a été repris dans *Journées de lecture* et présente l'approche la plus complète sur Georges Simenon. Le texte « Simenon 1960 » paru dans *Arts* montre une évolution réelle dans la critique de Nimier. Enfin, « Simenon aux Assises » a retenu notre attention parce qu'il constitue un étonnant pastiche de Simenon. Ces trois textes sont reproduits en annexe.

« Georges Simenon : un réaliste qui garde les yeux mi-clos », *Le Bulletin de Paris*, 3 septembre 1954

LE PREMIER TEXTE que nous avons sélectionné est l'article du *Bulletin de Paris* du 3 septembre 1954, intitulé « Georges Simenon : un réaliste qui garde les yeux mi-clos ». Le texte constitue en réalité une suite à l'article du 27 août 1954 paru dans le même *Bulletin de Paris*, dont le titre est « Le roman policier existentialiste ». Il nous faut revenir en effet sur ce premier article qui cite Georges Simenon dans son introduction, en ces termes :

Les successeurs de Conan Doyle et de Gaboriau ont été défaits par de nouveaux auteurs qui se souciaient bien peu de vraisemblance logique, de calculs savants et qui se nommaient Peter Cheyney, James Hadley Chase, Raymond Chandler et surtout Georges Simenon¹.

Roger Nimier oppose ainsi le roman policier classique qui propose une énigme résolue méthodiquement par un enquêteur au raisonnement scientifique, à un genre nouveau qu'il appelle le roman policier d'atmosphère.

Ce premier article nous entraîne aux côtés d'un Peter Cheyney, qui pratiquerait « le roman policier existentialiste ». Nimier s'empresse de préciser que ce qualificatif ne se réfère pas à Kierkegaard ou Sartre, mais plutôt à une signification vague dont les journalistes seraient responsables :

¹ Roger NIMIER, *Le Bulletin de Paris*, 27 août 1954, Fonds Simenon, Liège.

L'existentialisme a pris une signification dans laquelle on mélange Kafka, le Be-bop, le whisky, le marquis de Sade et l'avortement. La violence et l'absurde passent pour ses caractères essentiels, ce qui est assez comique si l'on songe que Sartre lutte contre ces deux idées essentielles...²

Peter Cheyney et Simenon sont ainsi associés dans ce premier article parce qu'ils combattent à leur manière la "citadelle de la raison", pour reprendre les termes de Nimier. Mais les moyens utilisés par les deux auteurs sont différents : Cheyney y parvient par une sorte d'empirisme tandis que Simenon se sert de l'instinct.

La seconde partie de l'article, datée du 3 septembre 1954, est exclusivement consacrée à Simenon et retiendra toute notre attention. Le texte, qui sera repris avec quelques omissions dans *Journées de lecture*³, s'appuie sur dix romans de Simenon publiés de 1936 à 1953 (dont un seul de la série des « Maigret »). Certains ne sont que mentionnés dans l'article, tandis que d'autres bénéficient d'une analyse plus ou moins développée; c'est le cas de :

- *Maigret, Lognon et les gangsters*, publié en 1952, qui sert de point de départ à la réflexion.
- *Long Cours*, publié en 1936.
- *La Mort de Belle*, publié en 1952.
- *La Vérité sur Bébé Donge*, publié en 1940.
- *Antoine et Julie*, publié en 1953.

Le début de l'article est ainsi consacré à Maigret, personnage que Nimier oppose aux héros anglo-saxons ou français, représentatifs du roman à énigme :

En inventant le personnage de Maigret, Simenon montrait de l'audace. Il mettait très peu d'atouts dans son jeu. Son héros, déjà dépourvu du cerveau puissant d'un Hercule Poirot, n'en avait pas non plus le pittoresque [...]

C'était un simple commissaire de la police judiciaire, environné d'une bonne odeur d'humanité, fumant la pipe, amateur de choucroute et de bière, mieux fait pour patauger dans la boue que pour subir les illuminations du génie⁴.

² *Ibid.*

³ Roger NIMIER, *Journées de lecture*, Paris, Gallimard, 1965.

⁴ Roger NIMIER, *Le Bulletin de Paris*, 3 septembre 1954, Fonds Simenon, Liège.

Nimier est donc sensible à ce commissaire qui est plus doué de finesse que d'intelligence, et dont l'instinct lui permet de flairer les êtres et les choses. Sans adhérer vraiment à ce type de littérature qui reste un peu vulgaire, le critique du *Bulletin de Paris* voit donc dans l'œuvre de Simenon autre chose qu'une adaptation à la française du roman policier anglo-saxon. Opposant ensuite les méthodes déconcertantes du commissaire à celles — plus expéditives — des détectives américains, Nimier cerne globalement le personnage de Simenon. Pourtant, il ne semble pas avoir lu sérieusement les « Maigret » et fonde son analyse sur un ou deux titres : le roman qu'il cite dans l'article, *Maigret, Lognon et les gangsters*, n'est pas particulièrement bien choisi car peu représentatif de la série. La conclusion de cette première partie consacrée à Maigret appelle quelques remarques. Nimier écrit en effet ceci :

Que souhaiter au commissaire Maigret? Il a des lecteurs dans tous les pays. J'ai connu des personnes pour l'imaginer sous les traits d'un beau jeune homme à l'œil profond. Il finira préfet de police, ministre de l'Intérieur, rien ne s'y oppose. Et pourtant on aimerait à le voir un jour en difficulté⁵.

Affirmer d'abord que le commissaire finira préfet de police ou ministre de l'Intérieur surprend le lecteur un peu assidu des « Maigret »... Lorsque Simenon décide en 1933 de mettre fin aux enquêtes du commissaire, il écrit *Maigret*, roman où le héros est à la retraite dans sa petite maison des bords de la Loire! Plus tard, sur l'insistance de Gaston Gallimard, Simenon renouera avec le commissaire pour des raisons quasi alimentaires : ce seront les « Maigret » de la seconde génération dont le titre analysé par Nimier fait partie. Le critique semble donc ignorer la simplicité et la modestie de Maigret...

D'autre part, lorsque Nimier écrit en parlant du commissaire « on aimerait à le voir un jour en difficulté », on peut se demander encore s'il a lu beaucoup d'enquêtes de Maigret. C'est mal connaître le policier que d'affirmer qu'il triomphe à chaque enquête comme Hercule Poirot ou Sherlock Holmes... Rappelons que dans les premiers « Maigret », le commissaire aboutit effectivement à un résultat, mais se satisfait rarement de l'aboutissement de l'enquête. Ainsi, il ne peut ou ne veut empêcher le suicide de l'assassin dans son premier roman, *Pietr-le-Letton*, ou encore la mort de Jean dans *Le Charretier de la « Providence »*. Combien d'assassins vont-ils échapper à Maigret? La liste est importante. On pourrait citer Jaja dans

⁵ *Ibid.*

Liberty-Bar, ou encore Emma dans *Le Chien jaune*, cette jeune serveuse de bar qui a tenté d'empoisonner quatre personnes dont le commissaire... Les titres parus avant cet article sont également révélateurs : notons simplement *Maigret a peur* en 1953, *Maigret se trompe* la même année, évolution qui sera confirmée en 1956 par *Un Échec de Maigret...*

Nimier abandonne ensuite les « Maigret » au profit de ce qu'il appelle « les grands romans » dans la deuxième partie de l'article. Ces derniers sont donc pour lui des « non-Maigret » publiés entre 1936 et 1946, ce qui correspond approximativement à la période d'édition chez Gallimard :

À côté de ses romans policiers, voilà longtemps que Simenon écrit des livres où le crime joue son rôle, mais en nous plaçant du côté de l'assassin, de la victime ou des témoins, et non du policier. C'est ainsi qu'il écrit ses chefs-d'œuvre : *L'Homme qui regardait passer les trains*, *L'Aîné des Ferchaux*, *Lettre à mon juge*.

Prenons *Long Cours*, roman caractéristique et moyen, qui permet de parcourir les principaux thèmes de cette œuvre⁶.

Le choix de Nimier semble judicieux et coïncide aujourd'hui avec celui de nombreux critiques. L'originalité de sa démarche réside dans l'analyse, non pas de ces trois romans qualifiés de chefs-d'œuvre, mais d'un autre roman, *Long Cours*, publié en 1936. Pour Nimier, ce roman est « caractéristique et moyen » : *Long Cours*, en effet, n'est pas un chef-d'œuvre, mais un roman « ordinaire » de la période Gallimard, roman d'inspiration exotique ou coloniale au même titre que *Ceux de la soif*, *Quartier nègre* ou *45° à l'ombre*. Le résumé qu'en fait Nimier n'amène pas de remarques particulières en dépit d'une simplification un peu excessive. Ce que l'on retiendra, c'est le commentaire sur la banalité des personnages de Simenon :

Ces figures conventionnelles et véritables sont prenantes parce qu'elles sont plongées dans les gestes, les conversations, les espoirs de tout le monde. La banalité est une des armes de Simenon. Il utilise les humbles détails, le hasard le plus simple pour nous séduire. C'est un naturaliste patient et mélancolique, plus soucieux de bien sentir les événements ou les êtres que de les décrire exactement⁶.

Sans se laisser prendre au piège de l'exotisme comme de nombreux critiques à la sortie du livre en 1936, Nimier admet que les aventures et les rebondissements de cette errance ne constituent en effet que des artifices :

⁶ *Ibid.*

c'est la banalité des trois personnages principaux qui est le fil conducteur du roman. La conclusion de cette partie nous laisse pourtant un peu rêveur lorsque le critique du *Bulletin de Paris* écrit :

C'est n'importe quoi, arrivant à n'importe qui (tandis que tant de romans américains sont des « histoires pleines de bruits et de fureur racontées par un idiot »)⁷.

La troisième partie de l'article intitulée « Tendresse et pitié » nous entraîne vers les parentés littéraires de Simenon. On apprécie que Nimier dépasse le cliché du « Balzac du vingtième siècle » pour ranger Simenon du côté des romanciers russes :

Le sentiment le plus positif de cet univers en grisaille, c'est la tendresse ou encore la pitié. Par là autant que par son goût des détails familiers (des détails « échauffants »), Simenon est un romancier russe, tel qu'on les voyait au XIX^e siècle. Les âmes mortes parcourent le monde à la dérive, leur héroïsme est d'un instant, leur passion s'essouffle vite. En fait, il est beaucoup plus désespéré que les existentialistes, qui sont gonflés de bonnes résolutions et d'idées morales⁷.

Au passage, le critique du *Bulletin de Paris* règle quelques comptes avec les existentialistes, mais on peut regretter qu'il ne pousse pas plus loin la comparaison. Quelques années plus tôt en effet, Nadeau écrivait à propos du *Cercle des Mabé*, roman paru en 1946 :

Le monde de Simenon est le même monde gratuit, absurde que celui de Sartre, le même que celui où nous vivons [...] Même découverte du néant au cœur de l'être, et même inemploi de la liberté : même nécessité du choix et même incapacité à s'y résoudre ; en fin de compte, même avachissement du héros qui a gagné d'un coup la conquête de soi et ne sait que faire de cette victoire. Avec bien sûr, pour Simenon, les développements philosophiques en moins...⁸

Nimier se contente donc de « noircir » un peu plus l'univers de Simenon, et ne s'attarde pas sur ce rapprochement. Avec cette condescendance qui caractérise un peu les auteurs de « la sphère Gallimard », le critique considère que Simenon n'est pas de la « taille » d'un Sartre ou d'un Camus. Le manque de sérieux de Simenon se manifeste notamment à la fin des romans, trop souvent négligée :

Chacun de ses romans pose une sorte de question et s'achève par le suicide de la question...⁹

⁷ *Ibid.*

⁸ Maurice NADEAU, *Gavroche*, 21 novembre 1946, Fonds Simenon, Liège.

⁹ Roger NIMIER, *Le Bulletin de Paris*, 3 septembre 1954.

Certes, Simenon prend quelques libertés avec une action parfois peu vraisemblable, mais Nimier ne semble pas avoir saisi l'importance des personnages qui en réalité imposent le rythme au roman. De considérer la fin des romans comme négligée ou décevante est un contre-sens que Claude Mauriac, dans *L'Alittérature contemporaine*, n'a pas commis. Dans cet essai paru en 1958, le critique écrivait ceci :

On est facilement déçu par le livre de Simenon que l'on est en train de découvrir, surtout lorsque l'on connaît déjà ses thèmes familiers et ses habitudes d'écrire. La surprise et l'admiration naissent souvent des dernières pages, lesquelles renouvellent, rénovent, révèlent de façon rétrospective les chapitres précédents [...] Les toutes dernières pages des romans de Simenon ont presque toujours la plus grande valeur : c'est là qu'en quelques mots très simples et d'apparence insignifiante, il révèle ce qu'il sait du secret des hommes...¹⁰

Nimier, à la différence de Claude Mauriac, n'a pas saisi l'importance des personnages simenoniens qui, dans les dernières pages, en arrivent aux interrogations essentielles. Chaque roman de Simenon est une quête de la lucidité qui, comme chez Camus, trouve toute sa puissance à la fin du récit. En résumant très sommairement *La Vérité sur Bébé Donge* et *Antoine et Julie*, le critique du *Bulletin de Paris* ne semble pas en être conscient...

La quatrième partie de l'article porte un titre assez « accrocheur » : « L'amour, l'Amérique, le puritanisme ». Il est fait allusion à la résidence de Simenon et c'est un roman d'inspiration américaine, *La Mort de Belle*, qui fournira le prétexte de ce développement.

Le roman, paru en 1952, est résumé de façon assez fidèle, mais caricaturale. Nimier retient certes « l'érotisme dilué » et le puritanisme de Simenon, mais semble une fois de plus privilégier l'action alors que c'est le personnage que Simenon nous invite à suivre... Alors que le héros doute de son intégrité spirituelle, au point de se délivrer de cette hantise en se mettant en règle avec la communauté et soi-même, Nimier passe, semble-t-il, à côté de cet aspect essentiel lorsqu'il conclut :

Spencer Ashby se met soudain dans la peau de celui qu'il n'est pas. Il l'étrangle. La police, satisfaite, peut l'arrêter¹¹.

La fin de *La Mort de Belle* est forte comme celle des deux autres romans cités par Nimier : *Lettre à mon juge* et *Le Temps d'Anaïs*. Rappelons les dernières paroles du narrateur assassin dans *Lettre à mon juge* :

¹⁰ Claude MAURIAC, *L'Alittérature contemporaine*, Paris, Albin Michel, 1958.

¹¹ Roger NIMIER, *Le Bulletin de Paris*, 3 septembre 1954.

Essayez de *comprendre*, voulez-vous?¹²

et les dernières lignes du *Temps d'Anaïs* :

Bauche avait de longues années pour *s'expliquer* ...¹³

Compréhension, explication reviennent très souvent à la fin des romans de Simenon et traduisent les grandes questions que se pose l'auteur : culpabilité ou irresponsabilité, lucidité ou incompréhension, étrangeté, thèmes qui le rapprochent plus de Camus ou de Kafka que de Sartre. On le voit, l'amour, le crime, ne sont en fait que des révélateurs dans le récit simenonien et non pas des thèmes essentiels comme Nimier le prétend. Il semble donc que le critique du *Bulletin de Paris* ait lu ces romans de façon superficielle, ou encore influencé par la manière « policière » de Simenon. Manifestement, il n'a pas reconnu la primauté du personnage sur l'action et n'a pas été sensible à l'indicible secret qui transparaît à la fin de chaque roman.

La cinquième et dernière partie de l'article est en réalité une sorte de conclusion qui justifie le titre « Un réaliste qui garde les yeux mi-clos ». C'est parce que Simenon appréhende les personnages et leur environnement avec tous les sens qu'il se rapproche plus de Gogol ou de Tchekhov que de Balzac. Nimier précise ainsi :

Il sait sentir les événements par le dedans, les pénétrer par la sympathie, se mettre dans la peau des autres¹⁴.

Insistant ensuite sur le rôle de l'imagination dans ce type de création littéraire qui s'écarte ainsi du réalisme traditionnel, Nimier est de plus en plus élogieux pour Simenon. Oubliant les reproches du début de l'article, il conclut en ces termes :

Ce réaliste qui a compris qu'il fallait garder les yeux mi-clos, [...] ce Balzac veule, cet Eugène Sue désespéré, est à la mesure de l'époque. Il a pris ses lecteurs pour des personnages¹⁵.

Cet article du *Bulletin de Paris* montre ainsi une certaine clairvoyance de Nimier qui reconnaît à Simenon originalité et talent. On retiendra qu'il est particulièrement sensible à l'écriture de Simenon, à sa façon de sentir et d'évoquer les choses et les personnages. Peut-être trop influencé par la forme, Nimier s'avère pourtant un critique décevant quand il commente le fond. Dans son jugement sur Maigret, il n'est pas très perspicace. Dans son

¹² Georges SIMENON, *Lettre à mon juge*, Paris, Presses de la Cité, 1947.

¹³ Georges SIMENON, *Le Temps d'Anaïs*, Paris, Presses de la Cité, 1960.

¹⁴ Roger NIMIER, *Le Bulletin de Paris*, 3 septembre 1954.

¹⁵ *Ibid.*

approche des romans de la destinée, il se laisse distraire par des détails et oublie parfois l'essentiel. En dépit de ces erreurs, dues peut-être à un préjugé (Simenon reste un auteur de romans policiers!), Roger Nimier signe un article brillant qui se démarque des critiques trop laudatives de Lucien Descaves ou d'André Thérive. La qualité de ce texte justifie pleinement qu'il ait été repris en 1965 dans *Journées de lecture*, trois ans après la disparition du critique.

« Simenon 1960 », *Arts*, 30 mars – 5 avril 1960

LE SECOND TEXTE que nous avons choisi est un article paru dans *Arts* du 30 mars au 5 avril 1960 : il s'intitule « Simenon 1960 ». Six ans après l'article du *Bulletin de Paris* repris dans *Journées de lecture*, le texte paru dans *Arts* présente une structure et un contenu différents. Il s'agit, en réalité, de la critique de deux romans de Simenon parus quelques mois plus tôt :

— *Le Veuf*, publié en 1959.

— *La Vieille*, publié en 1959 également.

Quelques mots d'abord sur ces deux romans psychologiques (c'est-à-dire sans Maigret).

Le Veuf a été écrit en juillet 1959 dans le canton de Vaud et publié la même année aux Presses de la Cité. Le cadre est à Paris à l'époque contemporaine. Le héros est typiquement « simenonien », puisqu'il appartient à la classe moyenne : Bernard Jeantet est en effet un modeste dessinateur. Il s'agit donc d'un roman de Simenon que l'on peut qualifier de « moyen », aussi bien à cause de son succès relatif que de l'univers habituel qu'il évoque.

La Vieille — le second roman choisi par Nimier — a été écrit également en 1959 et publié la même année. L'action est à Paris à l'époque contemporaine. L'aspect particulier du roman réside dans le fait qu'il n'y a pas un héros principal, mais deux personnages qui se partagent ce rôle : une jeune femme célibataire de 27 ans et sa grand-mère qui donne son nom au roman (*La Vieille*). Ce drame de l'incommunicabilité entre deux protagonistes qui se ressemblent trop en dépit de leur différence d'âge, présente plus d'originalité que le roman évoqué plus haut, *Le Veuf*.

Voici les premières lignes de cet article :

Dans *Le Veuf*, il ne se passe rien. Le héros perd sa femme dès les premières pages, s'affole, puis s'accoutume à cette idée :

il a compris. [...] Pourquoi Jeanne s'est-elle tuée ? Probablement pour ne pas ennuyer son mari. C'est plein de tact¹⁶.

Selon son habitude, Nimier résume le roman d'une façon schématique, mais relativement fidèle. Le commentaire initial « il ne se passe rien » appelle quelques remarques. Effectivement, « il ne se passe rien » dans *Le Veuf* puisque l'action ou l'intrigue ne compte pas ou compte peu chez Simenon ; on a cependant l'impression que cette remarque s'applique uniquement à ce roman alors que c'est une caractéristique du romancier.

Nimier écrit ensuite à propos du héros, Bernard Jeantet : « il a compris ». Le résumé laisse la place une nouvelle fois à un commentaire un peu hâtif : le héros simenonien, précisément, poursuit tout au long du roman une quête, qui est celle de la lucidité. Il cherche donc à comprendre, le plus souvent à la suite d'une crise qui sert de révélateur.

Dans *Le Veuf*, c'est la mort de sa femme qui amène Bernard Jeantet à faire une véritable enquête parallèlement à celle de la police. En réalité, il cherche à comprendre et ne parviendra à cette lucidité qu'à la fin du roman.

Nimier fait donc la même erreur que dans l'article du *Bulletin de Paris*, en ne réalisant pas que la fin du roman simenonien est l'aboutissement d'une quête personnelle. Si Jeantet avait compris dès le début du roman, celui-ci n'aurait plus lieu d'exister. Les dernières pages aboutissent en effet à la révélation d'une double vérité pour le héros : la personnalité réelle de sa femme qui est beaucoup plus forte et complexe qu'il ne le soupçonnait, et la révélation de sa propre personnalité :

Vous n'êtes pas seulement un impotent. Vous êtes une sorte de monstre¹⁷,

lui dit dans les dernières pages l'amant de sa femme, M. Baudoin.

Nimier simplifie donc à l'extrême et se trompe sur la portée du roman. Il conclut en écrivant : « C'est plein de tact ». Certes, mais sa lecture du *Veuf* semble avoir été un peu rapide. Nimier considère-t-il encore Simenon comme une sorte d'Eugène Sue du xx^e siècle¹⁸ ?

Le second roman cité dans cet article date de la même année, c'est-à-dire de 1959 : il s'agit de *La Vieille*, roman auquel Nimier consacre une place plus importante que pour le précédent. Dès les premières lignes du paragraphe intitulé « Le grand monde », il constate les progrès réalisés par Simenon :

¹⁶ Roger NIMIER, *Arts*, 30 mars – 5 avril 1960.

¹⁷ Georges SIMENON, *Le Veuf*, Paris, Presses de la Cité, 1960.

¹⁸ Roger NIMIER, *Le Bulletin de Paris*, 3 septembre 1954.

Simenon a généralement une façon simpliste de décrire le grand monde [...] Cette fois-ci le milieu est beaucoup mieux indiqué¹⁹.

Après ce jugement de valeur, Nimier résume à son habitude le roman, mais ajoute un commentaire qui retiendra notre attention à propos de Juliette (c'est-à-dire le personnage qui donne son titre au roman : « la vieille ») :

Elle a découvert que les êtres demeurent étrangers les uns aux autres...²⁰

Nimier semble ainsi reconnaître chez Simenon des thèmes plus profonds que ceux qu'il avait découverts dans l'article du *Bulletin de Paris*. Il est possible et même probable qu'il ait lu entre-temps *L'Alittérature contemporaine*, où Claude Mauriac développe largement ces thèmes essentiels, comme nous l'avons précisé précédemment.

Influencé ou non par Claude Mauriac, Nimier est à présent sensible à ce thème de l'étrangeté que l'on retrouve dans bon nombre de romans de Simenon. Citons seulement *La Veuve Couderc*, *Lettre à mon juge*, *La Neige était sale*, *Le Temps d'Anaïs* ou encore *Le Petit Homme d'Arkhangelsk*, romans que Nimier pouvait connaître.

Notons aussi la référence à Balzac et précisément à *Eugénie Grandet* avec le parallèle entre d'une part Sophie et Juliette et, d'autre part, Eugénie et le père Grandet. Comparaison digne d'intérêt qui montre en outre les progrès de Simenon qui change ainsi de statut littéraire en passant d'Eugène Sue à Balzac!

Dans la seconde partie de l'article, Nimier va se révéler encore plus clairvoyant dès qu'il généralise un peu son propos. Ses remarques s'appliquent à présent aux deux romans : *Le Veuf* et *La Vieille*. Le critique croit voir une évolution dans la manière ou le style de Simenon. Est-ce vraiment une évolution de Simenon ou une évolution de Nimier par rapport à sa lecture de Simenon? Nous pencherons plutôt pour la seconde hypothèse. En effet, Simenon n'a pas changé sa façon d'écrire entre les romans cités dans l'article du *Bulletin de Paris* et les deux romans de 1959 : *Le Veuf* et *La Vieille*. L'évolution est bien une prise de conscience de Nimier, moins influencé en 1960 par l'étiquette « roman policier »; par là même, le roman simenonien a droit à de nouveaux égards...

¹⁹ Roger NIMIER, *Arts*, 30 mars – 5 avril 1960.

²⁰ *Ibid.*

Émettons quelques réserves quant à l'évolution de Simenon dans le sens du dépouillement, évolution qui daterait plutôt de la fin des années trente. Saluons cependant cette belle phrase de Nimier :

Tous deux [les romans] sont construits avec très peu de chose, matériaux suspendus dans l'air ou plutôt dans cet air particulier à la littérature qui s'appelle le temps²¹.

La référence à l'air du temps pour évoquer l'étrangeté, la culpabilité, la solitude ou l'incommunicabilité est beaucoup plus pertinente. La quête de la lucidité entreprise par Jeantet, le héros du *Veuf*, ou Sophie dans *La Vieille* est le véritable sujet du roman et Nimier a désormais compris l'enjeu de ces deux romans psychologiques de Simenon.

Nimier écrit encore :

Qui s'étonnerait de la banalité des romans de Simenon aurait tort. Simenon pose des problèmes sérieux...²¹

La conclusion de l'article est particulièrement élogieuse pour Simenon :

Simenon a voulu entendre ses personnages. Il leur a donc donné la parole. Et ce dialogue de roman s'est trouvé, d'emblée, admirable ; les mots vraisemblables sont venus à leur place dans les situations nécessaires. Les fautes de français, les facilités sont parties. Simenon est resté²¹.

Malgré l'erreur qui consiste à réduire l'importance de la fin des romans de Simenon, malgré la tendance à la simplification excessive — ce qui relègue Simenon dans le ghetto de la paralittérature —, Nimier semble avoir réalisé dans cet article de la revue *Arts* que Simenon n'est plus un auteur mineur.

On notera enfin la référence à l'écriture cinématographique évoquée à deux reprises dans cet article. Curieusement les critiques ont cru déceler un rapprochement avec le cinéma, sans doute à cause de la présence de l'« atmosphère » à la fois dans certains films policiers et les romans de Simenon. Nimier se laisse, semble-t-il, influencer par ce qui devient une sorte de cliché. Si Georges Simenon sait dresser un décor, comme le font les cinéastes, on ne peut parler réellement d'écriture cinématographique. Nimier est lui aussi victime de ce cliché, mais on lui pardonnera volontiers car la comparaison avec le cinéma n'a d'autre but que de montrer la modernité et l'originalité de Simenon.

L'article d'*Arts* du 30 mars au 5 avril 1960 met bien en évidence le chemin parcouru, non par Simenon, mais par Nimier qui ne se contente pas

²¹ *Ibid.*

de mêler des impressions de lecture assez superficielles à des observations plutôt décousues comme il le faisait en 1954 dans *Le Bulletin de Paris*. Ici, il s'agit d'une véritable critique sur des romans récents de Simenon, assortie de remarques beaucoup plus profondes.

« **Simenon aux Assises** », *Arts*, n° 784, 20–26 juillet 1960

LE DERNIER ARTICLE que nous avons sélectionné a été publié également dans *Arts* et s'intitule « Simenon aux Assises ». La forme de ce texte est particulièrement originale et n'a pas, à notre connaissance, d'équivalent dans la critique simenonienne. Il s'agit d'un pastiche du roman *Maigret aux Assises*, paru la même année, c'est-à-dire en 1960 aux Presses de la Cité.

Pour s'amuser, semble-t-il, Nimier revient aux « Maigret » qu'il trouvait, rappelons-le, un peu monotones. Pourquoi ce regain d'intérêt pour le célèbre commissaire ? Cela tient peut-être à la portée un peu différente du roman au sein de la série des « Maigret ». Dans cette nouvelle enquête, en effet, le commissaire manifeste une certaine lassitude. Fatigué de s'occuper des problèmes d'autrui, Maigret fait de fréquentes allusions à la retraite. Les quatre premiers chapitres — soit la moitié du roman — montrent Maigret « aux assises » : c'est l'intérêt de l'œuvre car l'acquittement de l'accusé, dû pour une grande partie au témoignage du commissaire, va permettre à l'enquête de rebondir et d'aboutir. Enfin, à travers ce roman, il y a une critique implicite du système judiciaire français, système qui fausserait la personnalité des êtres.

On peut donc penser que Roger Nimier a été sensible à ce « Maigret » qui passe pour être un des meilleurs de la série, et par là même, peut être mis sur le même plan que les autres romans où le commissaire n'apparaît pas. Quelles que soient les raisons de Nimier, nous ne pouvons que souscrire à ce choix heureux pour illustrer une enquête de Maigret.

Nimier a donc décidé, avec beaucoup d'humour, de se démarquer de la critique traditionnelle en écrivant un pastiche. On connaît certes le goût de Nimier pour les imitations : farces, mystifications en tous genres, textes de jeunesse en témoignent... Dans *Le Hussard bleu*, certains monologues du capitaine Ferjac sont des pastiches de Proust et le brigadier Casse-Pompons s'exprime comme un héros de Céline...

Dans « Simenon aux Assises », Nimier fait preuve d'un réel talent d'imitation et d'un humour très particulier. Voici le début de ce pastiche :

C'était une de ces journées qui semblent faites pour qu'il ne s'y passe rien. À six heures, le marchand d'esturgeons était passé comme d'habitude. À dix heures, le bijoutier de la Cinquième Avenue, celui qui se plaignait toujours de ne pas supporter le soleil, avait baissé son store. M^{me} Simenon avait même remarqué :

— Il est en avance.

Il n'était pas en avance, mais M^{me} Simenon s'obstinait à regarder l'heure sur une pendulette que le shah d'Iran, qu'elle s'obstinait à appeler de Perse, lui avait donnée en 1958 [...]

Ce jour-là, Simenon s'était levé soucieux [...] Il fut d'une exécrationnelle humeur toute la matinée et refusa trois contrats de cinéma, dont une *Vie de Jésus*, qu'on venait lui offrir des Bermudes...²²

Une analyse stylistique, qui dépasserait le cadre de cette étude, mettrait en évidence la qualité du pastiche. Les « Maigret » commencent presque toujours par une phrase banale qui montre la routine, les habitudes de la vie à la P.J. ou du couple Maigret. Les notations atmosphériques et les coups de la pendule suffisent à dresser le décor d'une enquête de Maigret. Les détails de la vie quotidienne du commissaire et de sa femme sont ainsi toujours présents dans les premières pages du roman : la pendule, les rites des voisins et la vie des petites gens ponctuent ces journées ordinaires qui attendent l'événement perturbateur. Dans le texte de Nimier, tous ces éléments sont présents :

- la journée d'inaction (avec le présentatif « c'était ») ;
- les voisins : le bijoutier ;
- M^{me} Simenon, c'est-à-dire M^{me} Maigret ;
- la pendule et les notations d'heures ;
- l'humeur détestable de Simenon, c'est-à-dire de Maigret.

D'autre part, comme le suggérait Proust qui pratiqua longtemps le pastiche, Nimier s'efforce de retenir et de prolonger la musique des phrases de l'écrivain. En respectant le rythme de la phrase de Simenon, le plus souvent courte et ponctuée de descriptions, en utilisant abondamment l'imparfait, Nimier parvient le plus souvent à donner l'illusion. Enfin, en forçant le trait caractéristique, en l'occurrence les détails parfois saugrenus qui jalonnent les romans de Simenon, Nimier parvient à un résultat probant.

D'autre part, c'est en identifiant l'auteur à son héros, en confondant Simenon et Maigret, que Nimier va parvenir à cette écriture originale, mi-pastiche, mi-caricature. L'exagération et l'accumulation des détails délirants

²² Roger NIMIER, *Arts*, n° 784, 20-26 juillet 1960.

qui s'appliquent à Simenon dans le texte peuvent surprendre le lecteur d'aujourd'hui. Il faut savoir qu'en 1960, Simenon vivait en Suisse dans un château du seizième siècle. Son train de vie luxueux à Échandens, ses Rolls, ses voitures de sport et ses coûteux caprices sont connus du Tout-Paris et des journalistes. Le très médiatique Simenon préside cette année-là le Festival de Cannes, alors que la Palme d'or revient à *La Dolce Vita* de Fellini... Ne résistons pas au plaisir de citer quelques lignes du pastiche pour illustrer la mégalomanie réelle de Simenon à cette époque :

À deux heures il [Simenon] franchissait, guère plus commode, le seuil du Palais de Justice. La convocation était pour trois heures, mais le magistrat, M. Bernerie, avait fait installer un sofa, quelques vases de Sèvres et des gardénias dans la salle des Pas-Perdus. Des gardes municipaux à cheval et un détachement de Horse-Guards envoyés par la reine Élisabeth montaient la garde autour du sofa.

On voyait que cela avait coûté un prix fou.

À trois heures moins dix, le Garde des Sceaux vint lui présenter ses hommages, et le pria de pénétrer dans la salle...²³

Après cette digression qui montre à la fois le côté bougon de Maigret-Simenon et surtout les goûts de luxe du romancier, Roger Nimier revient au pastiche avec le portrait du magistrat de *Maigret aux Assises*, M. Bernerie. Ce personnage a quasiment la même attitude vis-à-vis de Maigret dans le roman de Simenon. La scène est finement observée et traduit bien les relations un peu difficiles qui ont été celles de Maigret à l'égard des magistrats. Le Maigret bougon devient ici le Simenon qui grogne !

Alors commence l'allusion à l'intrigue même de *Maigret aux Assises*. Rappelons que le commissaire rend compte de l'enquête qu'il a menée huit mois auparavant à propos du meurtre d'une vieille dame et de sa petite pensionnaire : la vieille Léontine Faverges est la tante de l'accusé Gaston Meurant. Voici la version de Nimier :

Rappelons brièvement l'affaire. Un honnête autodidacte, roux comme vous l'êtes vous-même, mais plus franchement, a perdu sa tantine. Tante Léontine, putain en son temps, avait amassé un magot qui disparut à sa suite. On accusa cet excellent artisan nommé Meurant, parce que tout l'accablait : sa veste tachée de sang, sa femme. Or vous, l'habitué des poêles, des familles et des atmosphères, le lecteur assidu des *Deux Sources*

²³ *Ibid.*

de la Morale et de la Religion, l'existentialiste, je ne vous le fais pas dire, vous gardez sous les verrous pendant six mois ce père de famille, d'ailleurs frustré de ses enfants parce que sa femme ne peut en avoir ?²⁴

On notera dans cet extrait à la fois un certain respect pour l'intrigue et les personnages (la victime et l'accusé), et d'autre part quelques allusions aux manies de Maigret. Son penchant pour la bière, le vin et les plats de brasserie est un cliché un peu facile, mais l'humour est ici particulièrement efficace, notamment grâce aux zeugmas :

En effet, en quarante ans de carrière, qu'avez-vous inventé ? Faire monter de la bière dans votre bureau ou promener un lourd regard de voyeur dans les familles. En avez-vous reniflé des marmites et des adultères ? Vous êtes tout guilleret quand vous avez diagnostiqué le genièvre dans la choucroute et le petit cousin dans le ménage. Maigret, vous avez la narine épaisse et le contentement facile...²⁴

La fin de l'article s'éloigne du sujet de *Maigret aux Assises* pour revenir sur la mégalomanie de Simenon, mégalomanie qui a dû par conséquent impressionner Nimier, comme en témoignent ces lignes :

Simenon ne voulut pas en entendre davantage. Il monta sur son porte-avions et atteignit son château de Chambord²⁴.

L'espace nous manque pour analyser avec rigueur ce texte insolite de Roger Nimier, mais ne doutons pas qu'une étude stylistique mettrait en évidence son immense talent. En effet, le hussard mystificateur n'ignore rien de la technique du pastiche, et il sait trouver la ligne mélodique des phrases de Simenon comme les caractéristiques les plus frappantes de son style.

À travers ce pastiche, il critique certes les manies d'écriture de Simenon et on sent une réticence à l'égard de la série des « Maigret »... Cependant Roger Nimier confirme ici l'attitude nouvelle qui transparaissait dans l'article précédent (*Arts*, du 30 mars au 5 avril 1960). Il a une approche de Simenon beaucoup plus sérieuse en 1960 : le critique a lu et pris goût à ces romans au point d'écrire un pastiche étonnant.

²⁴ *Ibid.*

*

* *

IL EST TEMPS à présent de réunir les principaux éléments qui ressortent de cette étude consacrée à « Roger Nimier, lecteur de Simenon ». Avant de rejoindre James Dean dans la légende, l'auteur du *Hussard Bleu* s'était imposé comme journaliste et animateur de revues. Les trois textes que nous avons mentionnés dans ces lignes confirment le talent du turbulent jeune homme. Même si l'article du *Bulletin de Paris*, paru en 1954, a suscité quelques réserves de notre part... En revanche, dans les deux autres textes parus six ans plus tard dans *Arts*, nous avons été frappé par la différence de ton de Roger Nimier. L'ironie et la condescendance ont presque disparu pour laisser la place à une réelle admiration, non dénuée de critiques toutefois. Les erreurs de jugement deviennent rares et l'ensemble laisse une impression beaucoup plus favorable. Nimier fait un véritable travail de critique à propos du *Veuf* et de *La Vieille*, et nous amuse beaucoup dans le pastiche de *Maigret aux Assises*.

Nous serions donc tenté de réduire la portée de l'article du *Bulletin de Paris*, pourtant plus connu à cause de sa reprise dans *Journées de lecture*. Les deux textes parus dans *Arts* méritent en revanche d'être découverts ou redécouverts par les lecteurs de Simenon. On peut regretter que d'autres articles n'aient pas suivi en 1961 et 1962. Roger Nimier avait peut-être des projets dans ce sens, d'autant que la rencontre avec Simenon s'est révélée amicale et fructueuse. En effet, grâce à l'obligeance de M^{me} Joyce Aitken, administrateur de l'œuvre de Georges Simenon, nous avons eu connaissance de la correspondance entre Roger Nimier et le romancier belge entre janvier et mars 1962. Ces lettres montrent que le chargé de mission de Gaston Gallimard a su obtenir l'accord de Simenon sur des propositions destinées à rajeunir la présentation des titres cédés à la vénérable maison d'édition. Mais ce qui nous paraît plus important est ce climat d'entente et de complicité qui s'est établi entre les deux hommes. Roger Nimier a manifestement été très bien reçu à Échandens et a tenu à remercier vivement le couple Simenon de son accueil. Une lettre manuscrite de Roger Nimier en témoigne²⁵. Faute de temps cependant, les deux hommes ne se reverront pas, d'autant que depuis 1961 les ennuis s'accroissent pour Nimier. Difficulté d'abord avec la revue *Arts* dans laquelle il avait publié les deux articles étudiés plus haut : son départ du comité de rédaction l'oblige à restreindre son activité de

²⁵ Correspondance Roger Nimier / Georges Simenon, archives de G. Simenon à Lausanne.

critique²⁶. Sa collaboration au *Nouveau Candide* prendra le relais, mais il assure dans cette publication la rubrique dramatique... Difficile d'évoquer Simenon dans ses colonnes!

En outre les problèmes de santé, réels ou imaginaires, le perturbent autant que son extrême solitude intérieure : affrontant une demande de divorce, Roger Nimier vivra une dernière année marquée par l'ambiguïté du désordre²⁷. Enfin, le climat politique des années 1961-1962 et les attentats de l'O.A.S. ne sont pas étrangers au malaise du « hussard ». Dans cette atmosphère de déroute, Roger Nimier se solidarise avec les officiers déserteurs de l'organisation secrète et cherche avec difficulté sa propre voie, même si sa prise de position pour cette cause perdue n'est en réalité que fidélité à des valeurs de liberté et d'amitié²⁸.

Le mal de vivre persistant de Roger Nimier est donc probablement la cause de ce silence à propos de Simenon après les articles prometteurs de 1960. Le conseiller littéraire de Gaston Gallimard aurait-il écrit d'autres textes sur le romancier belge s'il n'était pas disparu quelques mois après leur rencontre? Nul ne peut l'affirmer... Le dernier courrier qu'il adresse à Georges Simenon est daté du 6 mars 1962 et laisse supposer que cette entrevue a été importante, tant sur le plan professionnel qu'amical²⁹.

Aujourd'hui, les articles de Roger Nimier n'ont pas perdu de leur intérêt : la position privilégiée du « hussard » au sein de la sphère littéraire nous apporte un éclairage particulier sur la légitimation de Georges Simenon. Ses textes critiques, par la finesse de leur analyse et leur modernité, restent une référence pour tout lecteur de Simenon qui souhaite une approche originale sur le romancier le plus prolifique de ce siècle.

²⁶ Marc DAMBRE, *Roger Nimier, hussard du demi-siècle*, Paris, Flammarion, 1989, p. 537.

²⁷ *Ibid.*, p. 541.

²⁸ *Ibid.*, p. 544.

²⁹ Correspondance Roger Nimier/Georges Simenon, archives de G. Simenon à Lausanne.

Annexe 1

« Georges Simenon : un réaliste qui garde les yeux mi-clos »

En inventant le personnage de Maigret, Simenon mettait très peu de chances dans son jeu. Son héros, déjà dépourvu du cerveau puissant d'un Hercule Poirot, n'en avait pas non plus le pittoresque. Il n'avait pas le sourire, les dents blanches, ou le charme qui retiennent les lectrices. Il n'était pas mystérieux, comme le Saint de Leslie Charteris, ni sentimental comme l'homme aux orchidées de Rex Stout. C'était un simple commissaire de police judiciaire, entouré d'une bonne odeur d'humanité, fumant la pipe, amateur de choucroute et de bière, mieux fait pour patauger dans la boue que pour éprouver les illuminations du génie.

La choucroute et la bière, voilà un univers très valable. L'appétit est une bonne façon d'aborder Simenon et la N.R.F. a eu raison de le réimprimer sous une couverture d'un vert vif, qui nous ramène au rang des ruminants.

Maigret patauge donc au cours de ses enquêtes. Il en profite pour recueillir des éléments indéfinissables, qui chantent dans son esprit : ce sont des souvenirs d'enfance, dont sa mémoire est gorgée ; c'est une impression vague dont il s'enivre. Le lecteur finit par croire que la solution est venue de ces rêveries ou encore de cette bonne psychologie à l'usage des familles, dont le commissaire est friand.

Il n'en est rien. Pour achever ses romans, Simenon manifeste autant de désinvolture que Molière quand il lui fallait un dénouement. Un simple interrogatoire, le renseignement d'un mouchard, une maladresse de l'assassin, suffisent. Certes, les auteurs de la série noire ne se donnent pas un plus grand mal, mais Simenon obtient un bien meilleur résultat avec des moyens plus modestes.

Maigret bouge peu

En effet, chez les Américains, une action effrénée occupe le lecteur. Il n'avance pas vers la solution pendant deux cents pages, mais il court d'un bar à l'autre, il sent la fumée des mitraillettes, et il flaire le rouge à lèvres des jeunes criminelles. Tout cela lui permet d'accepter un dénouement bâclé, car il a le sentiment de s'être donné beaucoup de mal. Avec Maigret, rien de pareil. Nous le suivons dans un appartement, dans un café, dans les locaux du quai des Orfèvres. À peine prend-il un taxi, à peine porte-t-il un revolver. Chez lui rien de forcé. Il prend les choses par leurs détails les plus simples, comme on prend un enfant par la main, pour les amener au lecteur.

S'il se montre réservé à l'égard des scènes à grand spectacle, Georges Simenon ne déteste pas de commencer ses livres par des événements déconcertants. Ainsi, dans *Maigret, Lognon et les gangsters*, c'est un coup de téléphone de M^{me} Lognon qui alerte le commissaire. Son mari, surnommé l'inspecteur malchanceux parce qu'il ne découvre jamais rien et qu'il se plaint continuellement, a disparu depuis deux jours. Elle est seule dans son appartement, malade, et elle reçoit la visite d'individus (« suspects », a-t-elle deviné) qui fouillent des tiroirs sans s'occuper de ses plaintes. Maigret retrouve Lognon et entre en lutte avec des gangsters étrangers, débarqués en

France sans savoir un mot de notre langue. L'enquête piétine, puis l'univers familier du quai des Orfèvres se met en chasse : Janvier, Lucas, Torrence et Lognon lui-même, interrogent les dames, ceinturent les bandits quand il faut.

Que souhaiter au commissaire Maigret ? Il a des lecteurs dans tous les pays. Il finira préfet de police, ministre de l'Intérieur, rien ne s'y oppose. Et pourtant, on aimerait à le voir un jour en difficulté. Dans la série monotone des Maigret, on attend encore ce point culminant, cette crise, où le commissaire rencontrera un adversaire plus intelligent. Maurice Leblanc avait écrit *Arsène Lupin contre Sherlock Holmes* ; un *Maigret contre Jean Genêt* plairait dans les milieux intellectuels.

Les grands romans

À côté de ses romans policiers, voilà longtemps que Simenon écrit des livres où le crime joue son rôle, mais en nous plaçant du côté de l'assassin, de la victime ou des témoins — et non du policier. C'est ainsi qu'il écrivit ses chefs-d'œuvre : *L'Homme qui regardait passer les trains*, *L'Aîné des Ferchaux*, *Lettre à mon juge*.

Prenons *Long Cours*, roman caractéristique et moyen, qui permet de parcourir les principaux thèmes de son œuvre.

C'est une histoire sans intrigue. Les trois personnages, Joseph, Charlotte et le capitaine Mopps, errent le long de leur vie, plutôt qu'ils ne la gouvernent : croisière sans gouvernail.

Les lieux de l'action : un quartier sale de Paris, un port du Nord, le canal de Panama, Tahiti, reviennent fréquemment chez Simenon. Les personnages nous sont également connus. Mopps est le bourru bienfaisant, Charlotte représente la veulerie des femmes à la peau blanche et Joseph Mittel la bonne volonté. Ces figures conventionnelles et véritables sont prenantes parce qu'elles sont plongées dans les gestes, les conversations, les espoirs de tout le monde.

C'est que la banalité est une des armes de Simenon. Il utilise les plus vieilles rengaines, le hasard le plus simple, pour nous séduire. C'est un naturaliste patient et mélancolique, plus soucieux de bien sentir les événements ou les êtres que de les décrire exactement. Un roman comme *Long Cours* appelle des critiques : c'est n'importe quoi, arrivant à n'importe qui (tandis que tant de romans américains sont « des histoires pleines de bruits et de fureur racontées par un idiot »).

Tendresse et pitié

Le sentiment le plus positif de cet univers en grisaille, c'est la tendresse ou encore la pitié. Par là, autant que par son goût des détails familiers, des détails « réchauffants », Simenon est un romancier russe, tel qu'on les voyait au XIX^e siècle. Les âmes mortes suivent le monde à la dérive, leur héroïsme est d'un instant, leur passion s'essouffle. En fait, Simenon est beaucoup plus désespéré que les existentialistes qui sont gonflés de bonnes résolutions et d'idées morales.

Chacun de ses romans pose une sorte de question et s'achève par le suicide de la question. *L'Aîné des Ferchaux* va-t-il s'enrichir ? *L'Homme qui regardait passer les trains* échappera-t-il au scandale d'un geste involontaire ? *La Fenêtre des Rouet*

apportera-t-elle un espoir neuf à celle qui la contemple? Ce sera toujours autre chose qu'un oui ou un non à la fin du livre. Et on se demandera même si la solution n'était pas là depuis la première page.

Dans *La Vérité sur Bébé Donge*, s'agit-il de haine, de cruauté? Sûrement pas. Le silence entoure la décision de Bébé Donge. Les rancunes, les raisons se sont battues autour d'elle. Maintenant c'est fini. Elle a trouvé. Plus que la mort de son mari, c'est le geste de le tuer qui lui est nécessaire; et si elle ne meurt pas, si elle est condamnée, tant mieux, car il éclatera au grand jour.

Antoine et Julie est encore l'histoire d'un couple malheureux. Ils s'aiment profondément, mais leur amour est impuissant à combler le fossé qui les sépare. D'où vient ce fossé? Il semble d'abord que ce soit la boisson.

Antoine est prestidigitateur de son métier. Il a rencontré Julie tard dans sa vie, il ne l'a pas aimée tout de suite. Et maintenant, bien qu'il tienne à elle, il ne cesse de boire. Quand il rentre ivre, Julie ne lui fait pas de scène: son silence est pire qu'une scène. Entre les époux, cette torpeur s'installe.

À la fin, Julie tombera malade d'une angine de poitrine. Antoine la laissera mourir, sans secours, un soir d'ivresse. Devant le corps de sa femme, une résolution s'empare de lui: «L'homme qu'il vit alors dans le miroir était un homme calme et froid, au teint pâle, aux yeux luisant d'un feu intérieur, qui ne boirait plus et qui ne se poserait pas de questions».

L'amour, l'Amérique, le puritanisme

L'amour a sa place, mais nocturne et comme honteuse. L'Amérique, où Simenon réside désormais, n'a fait qu'accentuer cette tendance. Il a pu connaître un autre continent, il a retrouvé ses provinces. Le Connecticut, c'est la Charente et les villages se ressemblent partout.

Son puritanisme est devenu conscient dans une œuvre comme *La Mort de Belle*. Nous sommes aux U.S.A., à la campagne et sous la neige. Spencer Ashby est professeur dans une école voisine. C'est un homme calme et solitaire qui a des relations de bonne camaraderie avec sa femme, Christine. Celle-ci a décidé depuis un mois d'héberger la fille d'une amie, Belle.

Spencer Ashby n'avait jamais bien regardé cette jeune fille, mais il est obligé d'y prêter attention le matin où on la découvre étranglée et même déshabillée, dans sa chambre. La nuit du meurtre, il était seul avec elle dans la maison. La porte était fermée. Il est donc immédiatement soupçonné.

Un soir, après un interrogatoire, il rencontre la secrétaire du coroner, miss Moeller. C'est une fille grasse et délurée. Ils boivent quelques whiskies ensemble, ils vont danser. Alors elle l'emmène dans sa voiture avec une intention bien nette. Mais elle a tort: Spencer Ashby se met soudain dans le peau de celui qu'il n'est pas. Il l'étrangle. Ainsi peut-être la rend-il désirable à ses yeux. La police, satisfaite, peut l'arrêter.

À l'arrière-plan du livre, il y a le corps de Belle et ses sorties secrètes, l'étrange atmosphère de plaisir à laquelle la mort a donné toutes ses dimensions. Ce sont des

mystères avec lesquels Simenon joue parfaitement. Son érotisme dilué, son érotisme pour homme seul et timide, est une des raisons de son succès. De la même façon, la *Lettre à mon juge* et *Le Temps d'Anais* fondent les amours du passé comme un absolu. Ce passé est un avenir renversé. Il dévore le présent, tue lentement tout ce qui veut vivre.

L'environnement comme étude de mœurs

On voit que Georges Simenon mérite d'être considéré comme l'inventeur du roman policier bergsonien. Il sait sentir les événements par le dedans, les pénétrer par la sympathie, se mettre dans la peau des autres. Il communique avec eux par le souvenir d'une pèlerine mouillée d'écolier, le goût d'un verre de bière, l'intelligence d'une haine de famille. Plus que par l'intérieur, c'est par l'environnement qu'il comprend les êtres. Il a deviné qu'en en disant moins, on en ferait plus imaginer. L'événement, tel qu'il le présente, nous arrive par morceaux, charrié par une vague de détails, de phrases, de remarques banales. On dirait qu'il a noyé cet événement par quoi ses récits commencent généralement : il nous laisse les épaves, il reconstitue le bateau avec nous et, par cette démarche inverse, nous devenons contemporain du vrai prodige : Pierre a tué Jean, Lucienne a quitté Paul — ce ne sont plus des évidences mortes, mais des actes auxquels nous avons participé.

Ce réaliste qui a compris qu'il fallait garder les yeux mi-clos, cet auteur de romans policiers qui fouille dans les souvenirs des autres avec des doigts patauds, ce Balzac veule, cet Eugène Sue désespéré, est à la mesure de l'époque. Il a pris ses lecteurs pour personnages.

Annexe 2

« Simenon 1960 »

Dans *Le Veuf*, il ne se passe rien. Le héros perd sa femme dès les premières pages, s'affole, puis s'accoutume à cette idée : il a compris. Jeantet est dessinateur de lettres et maquettiste. Il habite, rue Saint-Denis, un petit appartement où il menait une vie solitaire et rangée. Il a rencontré Jeanne blessée sur un trottoir à quelques pas de chez lui. Il l'a hébergée. Elle l'a consolé.

Il découvre que sa femme avait repris son ancien métier dans la clandestinité, tout en l'admirant plus que personne au monde. Il lui reste donc à réfléchir, à revivre par la pensée des journées qui lui paraissaient simples et qui recelaient un secret. Pourquoi Jeanne s'est-elle tuée ? Probablement pour ne pas ennuyer son mari. C'est plein de tact.

« Le grand monde »

La Vieille nous montre le Tout-Paris. Simenon a généralement une façon simpliste de décrire le grand monde : cigarettes à bouts dorés, tapis de haute laine, tableaux modernes, puissantes voitures, journalistes qui vous reconnaissent dans les brasseries, champagne dont on ne nous dit pas la marque : c'est la grande vie. Cette fois-ci le milieu est beaucoup mieux indiqué. Sophie est une personne aventureuse, une parachutiste célèbre, qui habite l'île Saint-Louis où elle boit du whisky, tôt le matin. Elle héberge, pour l'instant, une jeune chanteuse, Lélia, qui remplace avantageusement un teckel. Une troisième personne fait son entrée dans la maison : la grand-mère de Sophie, Juliette, âgée de 80 ans, qui avait disparu depuis quelque temps. Juliette possède un secret : elle a découvert, au temps de son mariage, que les êtres demeurent étrangers les uns aux autres. Elle boit sérieusement du vin rouge en donnant à sa petite-fille des leçons de morale appliquée. Et puis elle se jettera par la fenêtre, par la faute de Sophie — devenue l'égal de sa grand-mère. Pensons aux dernières lignes d'*Eugénie Grandet* où Eugénie retrouve tout d'un coup le ton du père Grandet. Autour de Sophie et de Lélia, un milieu parisien, qui semble copié sur le vif, se remue, apporte de la lumière, mais peu de chaleur.

Si différents par leurs personnages et par leurs circonstances, ces romans correspondent à une évolution nouvelle chez Simenon. Tous deux vont dans le sens du dépouillement, tous deux sont construits avec très peu de chose, matériaux suspendus dans l'air ou plutôt dans cet air particulier à la littérature qui s'appelle le temps. La morale n'en est pas nouvelle. Elle revient à dire que les êtres ont un secret, qu'ils marmonnent jusqu'à leur mort. Ils « savent » et cela leur suffit. Jeantet par exemple saura désormais qui était Jeanne. Sophie n'ignorera plus qu'elle appartient à une race conquérante et cruelle. C'en est assez pour les isoler, les murer en eux-mêmes, donner à leur vie sa résonance.

Qui s'étonnerait de la banalité des romans de Simenon aurait tort. Simenon pose des problèmes sérieux. Il est possible qu'il ne donne pas toujours la solution la plus élégante de l'équation, mais il la résout. Il est dans le vrai du xx^e siècle,

sans excès même de réalisme. Ses personnages peuvent rester face à face, ils ont une philosophie réelle à échanger. Tout cela au milieu d'une œuvre qui, d'année en année, devient perverse. À la bière innocente de Maigret a succédé le champagne; à l'amour hasardeux des petites bonnes, celui du vice le plus tiède et le plus proche. Nul poison à l'état pur, nul art, nul cri. Mais entre le magnétophone, le cinéma, le roman, les journaux du soir et les confidences de la nuit, Simenon en dit beaucoup.

Il est plus intéressant, il faut le dire, que les plus mauvais romanciers et que les meilleurs romanciers. Il est le seul, parmi ses contemporains, qui sache écrire comme le cinéma — quand le cinéma sait écrire.

Un regard, un souvenir

Simenon ne songe plus aux belles intrigues, fondées sur le temps et la société, qui faisaient la trame du *Testament Donadieu* ou de *L'Ainé des Ferchaux*. À présent, suivant une tentation qui lui vint dès sa jeunesse, l'action ne compte plus. Elle sera. C'est évident. Mais elle ne réclame pas un grand déploiement de forces pour aboutir. Et l'étonnante réussite des romans de Simenon tient aussi à ce qu'il ne s'attarde pas à les écrire. Vite un regard, vite un souvenir, vite à la ligne.

Cet auteur pressé, encore très mal découvert par la Littérature, aimé par cent mille lecteurs secrets, s'applique pourtant depuis trente ans aux choses lentes de la vie. Ce sont là les détails qui permettent de tirer à soi la couverture du monde. Ce sont les pensées des après-midi, l'âme de la bière fraîche ou la mémoire des appartements. Il a été constaté que Simenon, romancier de l'âge du cinéma, dressait rapidement un décor, un passé. Mais, avec les années et les obsessions, Simenon a voulu entendre ses personnages. Il leur a donc donné la parole. Et ce dialogue de roman s'est trouvé, d'emblée, admirable; les mots vraisemblables sont venus à leur place dans les situations nécessaires. Les fautes de français, les facilités sont parties. Simenon est resté.

Annexe 3

« Simenon aux Assises »

C'était une de ces journées qui semblent faites pour qu'il ne s'y passe rien. À six heures, le marchand d'esturgeons était passé comme d'habitude. À dix heures, le bijoutier de la Cinquième Avenue, celui qui se plaignait toujours de ne pas supporter le soleil, avait baissé son store. M^{me} Simenon avait même remarqué :

— Il est en avance.

Il n'était pas en avance, mais M^{me} Simenon s'obstinait à regarder l'heure sur une pendulette que le shah d'Iran, qu'elle s'obstinait à appeler de Perse, lui avait donnée en 1958. Toutes les semaines, comme un rite elle prenait l'heure à l'horloge parlante. Et, entre-temps, lorsque la pendulette avançait, elle ne voulait pas en démordre : « Puisque c'est l'heure de l'horloge parlante ».

Ce jour-là, Simenon s'était levé soucieux. Il avait à peine dit bonjour au premier chambellan, grommelé devant le deuxième secrétaire, M. Bernard (le premier secrétaire, M. André, chassait les fauves avec des grossiums en Afrique) et repoussé le petit déjeuner. Exceptionnellement, le caviar, le Bollinger 43 et les blancs de baleine ne lui disaient rien.

Il fut d'une humeur exécrationnelle toute la matinée et refusa trois contrats de cinéma, dont une *Vie de Jésus*, qu'on venait lui offrir des Bermudes.

Il se contenta de fumer cigarettes à bouts dorés sur cigarettes à bouts dorés, marchant de long en large sur l'épaisse moquette mauve qui recouvrait le sol de son hôtel particulier de Paris.

À deux heures, il franchissait, guère plus commode, le seuil du Palais de Justice. La convocation était pour trois heures, mais le magistrat, M. Bernerie, avait fait installer un sofa, quelques vases de Sèvres et des gardénias dans la salle des Pas-Perdus. Des gardes municipaux à cheval et un détachement de Horse-Guards envoyés par la reine Élisabeth montaient la garde autour du sofa.

On voyait que tout ça avait coûté un prix fou.

À trois heures moins dix, le Garde des Sceaux vint lui présenter ses hommages, et le pria de pénétrer dans la salle. Le président du Conseil, retenu par un deuil de famille en Algérie, s'était fait excuser.

La salle était archicomble. On avait même installé du monde sur les genoux des magistrats, et le pape, qui était arrivé huit jours plus tôt, se plaignait que sa tiare fût trop lourde. Discrètement deux inspecteurs de la mondaine surveillaient les bijoux de la couronne.

L'homme était tassé dans le banc des accusés. Rien de particulier ne le signalait aux regards. Les cheveux tiraient sur le roux, l'amorce d'une calvitie se devinait sur son crâne et une mouche, qu'il ne songeait même pas à chasser, voletait au-dessus. Cependant, quelque chose de paternel et de vicieux se dégageait du personnage. Il frisait la cinquantaine. Simenon se carra, en bougonnant, sur son trône. Gaston

Gallimard et le général de Gaulle, qui portaient le dais, subirent le contrecoup de cette mauvaise humeur. Il y eut un instant d'effolement et le dais faillit tomber.

Un chroniqueur judiciaire, le petit Blondin, en fit, le lendemain, un écho qu'il intitula : « Mais le Dey est tombé depuis longtemps... »

M. Bernerie était un magistrat de la vieille école. Il tint à résumer lui-même l'instruction. Et comme aux questions qu'il lui posait l'homme ne répondait que par des grognements sourds, il faisait lui-même les questions et les réponses.

— Vous vous nommez Maigret Joseph, vous êtes né à La Roche-sur-Yon le 8 octobre 189...

Simenon eut un geste.

— Peu importe la date exacte. De votre métier vous êtes commissaire divisionnaire et bien que l'heure de la retraite ait sonné pour vous depuis longtemps, bien qu'une maison vous attende impatiemment sur les bords de la Loire, encore que le presbytère n'ait rien perdu de son mystère ni le jardin de son éclat, quoique le petit vin du pays soit récolté tous les ans et qu'il ait même, comme vous l'avez souligné en maintes occasions, un petit goût de terroir, vous vous obstinez à effectuer des enquêtes judiciaires.

L'homme tira sa pipe de sa poche pour répondre. Avant de s'interposer les gardes observèrent Simenon. Il fit oui de la paupière.

— Rappelons brièvement l'affaire. Un honnête autodidacte, roux comme vous l'êtes vous-même, mais plus franchement, a perdu sa bonne tantine. Tante Léontine, putain en son temps, avait amassé un magot qui disparut à sa suite. On accusa cet excellent artisan nommé Meurant, parce que tout l'accablait : sa veste tachée de sang, sa femme. Or, vous, Maigret, l'habitué des poêles, des familles et des atmosphères, le lecteur assidu des *Deux Sources de la Morale et de la Religion*, l'existentialiste, je ne vous le fais pas dire, vous gardez sous les verrous pendant six mois ce père de famille, d'ailleurs frustré de ses enfants parce que sa femme ne peut en avoir ?

Il y eut un mouvement dans la salle où beaucoup de pères et de mères avaient eu des enfants.

— Mieux encore : vous attendez le jour des assises pour songer enfin que le criminel ne serait peut-être pas cet homme, que nulle preuve accablante n'accablait justement, et qu'il serait curieux de tendre un piège à un coupable dont vous escomptez la présence. Dès lors, vous disposez tous vos complices, les inspecteurs Folenfant, Jolibois, Bridault, Tutti-Quanti, qui font quoi ? Chou-blanc.

Cependant, vous avez le front de déposer. Devant un homme qui encadrerait le jour et lisait le soir *L'Histoire du Consulat et de l'Empire*, vous avez l'audace de révéler en public la seule chose qui risquait de lui faire de la peine. Je veux dire que sa femme fréquentait les bals du quartier et les hôtels et les hommes. Et puis après ?

Parce que cette femme est laide et vulgaire, elle exprime sa nature comme elle peut, vous m'entendez, Maigret ? Parce que son mari est autodidacte, il ne sait pas ces choses-là. Il ne demande pas à être heureux, ni à voir des étincelles sur les plafonds blanchis à la chaux. Il veut être bon, il réclame un peu d'apaisement, voilà tout.

Mais vous, Maigret, vous, vous êtes un criminel et surtout un incapable. En effet, en quarante ans de carrière, qu'avez-vous inventé ? Faire monter de la bière dans votre bureau ou promener un lourd regard de voyeur dans les familles. En avez-vous reniflé des marmites et des adultères ? Vous êtes tout guilleret quand vous avez diagnostiqué le genièvre dans la choucroute et le petit cousin dans le ménage. Maigret, vous avez la narine épaisse et le contentement facile. Certes, vous êtes à l'image de la police française, la meilleure du monde, disaient les Allemands qui sont entrés en France, les yeux exorbités en songeant au parti qu'ils allaient en tirer — cette police dont la force est la patience et qui tend son réseau partout, y posant fausses et véritables mouches.

— Mais, dites-moi, Maigret, vous ne pensez pas que la philosophie a bougé, non, depuis le temps où vous faisiez vos premières planques et où vous buviez vos premiers vins blancs qui avaient déjà leur goût de terroir, si ce n'était de pierre à fusil ?

Bergson, et Sartre, son héritier direct, c'était bon pour attraper l'assassin courant, celui qui se dégageait d'un fumet familial, l'appétit vient en mangeant, pas vrai, Maigret ?

Simenon fronça un sourcil, qu'une maquilleuse venue de Hollywood remit en place immédiatement. Il n'aimait pas ce ton bon enfant du président Bernerie, qui ne présageait rien de franc.

— Enfin, mon pauvre Maigret, on ne peut pas vivre éternellement sur un fond acquis. L'heure de la retraite a sonné. Il y aura encore du bonheur pour vous, dès qu'une barque se détachera ou qu'un chien aboiera dans la nuit.

Simenon ne voulut pas en entendre davantage. Il monta sur son porte-avions et atteignit son château de Chambord.

Là, tandis que la prince de Broglie essayait ses plumes, que Montherlant lui préparait ses *eggs and bacon* (tout ça avait coûté un prix fou) et que Marcel Aymé l'époussetait délicatement, il écrivit quelques chefs-d'œuvre dont Charlie Chaplin, Boileau, les frères Schlegel, ceux-là qu'on voyait toujours à Pigalle, et Mingway, furent contents.

Gaston MARINX

Georges Simenon et sa « liégitude »

Étude sociologique sur le sentiment d'appartenance à la ville de Liège Aspects éthologiques

«Je suis né dans une rue tout à fait
banale du centre de Liège. Je suis
né dans un milieu de petites gens.»

Georges Simenon

Georges Simenon et le sentiment d'appartenance à Liège

APEU PRÈS tous les sociologues préoccupés de sociologie urbaine se sont penchés sur le contenu du sentiment d'appartenance à un lieu défini, qu'il s'agisse d'un quartier ou d'une ville.

Ce sentiment d'appartenance, indice d'un certain niveau d'intégration au lieu vécu, apparaît dès la naissance pour se développer et se poursuivre jusqu'à l'âge adulte. Cet âge est significatif d'une sorte de rupture par ouverture d'horizons nouveaux, résultats de la mobilité géographique. Il s'agit là d'une règle générale.

Il est évident que ce sentiment est différemment ressenti selon les époques et les individus.

En soi, le cas de Georges Simenon, Liégeois depuis sa naissance jusqu'à l'âge adulte, mérite une étude particulière. En effet, ses qualités mnémoniques tendraient à une sorte d'hypermnésie¹ : sa hantise de Liège à travers son œuvre. Ses qualités d'observation précise, son hypercréativité littéraire l'ont rendu célèbre au point qu'il en est devenu, à son corps défendant, une sorte de curiosité sur le plan socio-psychologique.

Prenons l'hypothèse des souvenirs jusqu'à l'âge adulte. « De quoi se souvient-on de son quartier ou de sa ville natale, après les avoir quittés à cet âge-là ? Quelles traces en sont laissées notamment sur le plan littéraire ? » En d'autres mots : « Que fait-on ou que peut-on faire de son passé, de souvenirs d'enfance liés à une certaine morphologie urbaine, lorsqu'on est écrivain ? »

Pol Vandromme écrit : « Liège a trop de talent pour que l'idée vienne aux Liégeois qu'elle pourrait en manquer. Simenon doit beaucoup à cette ville : à peu près tout ce qu'il sait lui est venu d'elle, et c'est à elle qu'il reviendra. [...] Liège est le grand roman de Simenon : celui de son éducation sentimentale, des apprentissages qui ne s'oublieront jamais. [...] Toutes les autres villes qu'il a aperçues ou fréquentées au cours de son existence, il les a regardées par rapport à Liège, et à travers les propres souvenirs de son enfance liégeoise. »

Ces propos sont confirmés par Simenon lui-même déclarant : « Je pense que l'homme n'absorbe de la matière, si je puis dire, ne s'accroît que jusqu'à l'âge de dix-huit ans environ. Ce que vous n'avez pas absorbé à dix-huit ans, vous ne l'absorberez plus. C'est fini. Vous allez pouvoir développer ce que vous avez absorbé. Vous allez pouvoir en faire quelque chose ou ne rien en faire du tout. Vous avez fini le temps de l'absorption et, le reste de votre vie, vous resterez par conséquent esclave de votre enfance et de votre première adolescence. »

Que faut-il penser de telles assertions ? N'y a-t-il pas exagération dans le propos ? Le sentiment d'appartenance à un quartier, à une ville, peut-il réellement imprégner toute une vie ? Le cas Simenon est un cas assez troublant et mérite l'analyse.

¹ Hypermnésie : exaltation de la mémoire pouvant survenir en état de surexcitation de l'imagination ou de somnambulisme. État dans lequel Simenon se met, selon lui, lorsqu'il écrit. Ce symptôme se trouve, dans le cas Simenon, associé à des aptitudes artistiques particulièrement développées (cf. *Éthologie humaine*, PUF, 1987, p. 95).

Le Carré de Liège en 1920-1921

SIMENON va témoigner sur Liège, littérairement, quelque mois avant d'avoir 17 ans, dans un tout premier roman assez symboliquement intitulé : *Au Pont des Arches, roman humoristique de mœurs liégeoises*. Ce roman paraît en 1921, à frais d'auteur, et Simenon ne lui accordera pas d'importance. Il va, en quelque sorte, l'oublier. En 1958 cependant, il citera ce premier roman en faisant référence à Adler à propos du besoin de s'édifier une structure idéale fictive.

Ce qui nous intéresse est 1^o) de savoir au travers de quel quartier Simenon va, à cette époque cruciale de sa vie, percevoir Liège qui se trouve être son unique expérience vécue, et 2^o) de savoir si cette expérience est affective. Sur le plan littéraire, nous laisserons aux spécialistes le soin d'analyser les qualités du très jeune écrivain. Notons tout d'abord que ce roman relate une première aventure amoureuse. Celle-ci se trouve liée, en ses débuts, à un cadre urbain précis.

L'aventure naît au centre de Liège.

Le centre de Liège est perçu à travers le Carré. Voici ce qu'en écrit le jeune Simenon.

Au «Carré», il lorgnait les femmes qui passaient, se retournait pour regarder les jambes en connaisseur. Il entra au music-hall, fit lentement le tour des rangées de tables. Dans un coin, une dame suçait la paille d'un sirop de groseille. À tout hasard, Paul s'installa à côté, après avoir demandé en rougissant si la place était libre. Ayant commandé un bock, il commença à détailler sa voisine. Elle était assez jolie, vêtue d'un costume tailleur brun pas tapageur, d'un petit chapeau rouge et d'une fourrure négligemment jetée sur les épaules. Il s'ingénia à deviner à quel genre de femme appartenait sa voisine.

Pas de doute, le héros, c'est Simenon lui-même. Il se met en scène dans son propre décor urbain : le centre ville, symbole de l'âge adulte. Il va promener fièrement sa nouvelle conquête, au Carré. Il va la loger ensuite en Outre-Meuse, après une brève incursion jusqu'aux abords de la place Saint-Lambert, «au Charlemagne». En ce lieu, les moyens de Simenon se trouvent dépassés. Le coût des chambres est en effet trop élevé. Outre-Meuse sera mieux dans ses cordes.

Toute la morphologie urbaine et sociale de Liège est ici évoquée. Les mœurs de l'époque sont fidèlement notées. Prenons les boissons : un sirop pour les Dames, un bock pour les Messieurs. La sociologie du goût nous apprend que le bock n'est pas d'origine bavaroise mais provient d'Einbeck,

en Basse-Saxe. Son succès fut considérable à l'époque en Bavière et à Liège où l'on disait, au lieu de Einbeck : un bock. Quant au physique de la femme et à la toilette, fort heureusement, un ami de Simenon, à la demande de celui-ci, nous la croque dans un espace de forme carrée.

Il y a beaucoup à dire, à partir de ce bout de texte, sur l'atmosphère du Carré et sur sa symbolique « féminine ». Les qualités d'observation du jeune Simenon nous semblent parfaites.



Ernest Forgeur

Dans les perspectives que nous en traçons, ce premier roman de Simenon est tout à fait significatif. L'auteur s'y trouve déjà résumé. Simenon va s'ingénier, dit-il, à deviner à quel genre de femme appartient sa voisine. Une sorte de Maigret s'éveille en lui.

Si nous avons souligné le mot « appartient », c'est que l'appartenance à un lieu déterminé comme à une classe sociale nous intéressent. D'emblée, Simenon est présent dans son contexte urbain natal, en ce tout premier roman de jeunesse. Et cela, selon Pol Vandromme et surtout selon Simenon lui-même, va le marquer à vie. Il faut signaler ici que le centre historique de Liège, avec son annexe Outre-Meuse, sont immédiatement concernés. Un bref rappel de sociologie urbaine, à ce propos, n'est pas inutile. Nous verrons par la suite comment se perpétuent ces images fondamentales dans l'œuvre de Simenon, parfois de façon consciente (dans la description, par exemple, d'actions nommément situées à Liège), parfois, et cela est pour nous plus significatif, de façon inconsciente quand il situe nommément l'action en une ville imaginaire, complètement inventée ! Mais s'agira-t-il vraiment d'une ville imaginaire et le phénomène est-il vraiment inconscient ? Là est la question.

Rappel de morphologie urbaine liégeoise

IL S'AGIT ICI de la morphologie centrale urbaine [5] d'une ancienne capitale principautaire. Simenon ayant travaillé pour la famille Demarteau et la *Gazette de Liège* était parfaitement au courant à 17 ans de l'importance historique et millénaire de sa ville². En fait, il pouvait «profiter» de cette richesse historique, comme du côté populiste, particulièrement perceptible en Outre-Meuse, quartier auquel il s'est rapidement intégré.

Simenon n'est pas né en Outre-Meuse mais au point d'articulation de ce quartier central avec le centre proprement dit de Liège, rue Léopold.

Dans un travail effectué pour l'Université de Liège, nous avons mis en évidence, dès 1974, le fait que le centre de Liège et Outre-Meuse se circonscrivent de façon quasi parfaite, chacun dans une aire circulaire de 500 m de rayon. Ce sont des quartiers communicants, socialement distincts, voire opposés, formant le tissu initial d'une très vieille ville et accentuant son caractère humain. Seule une zone est aujourd'hui réservée, celle du Parc d'Avroy.

Aux XVI^e et XVII^e siècles, la ville n'était pas perçue autrement. La description qu'en donne Brouerius que nous reprenons dans *Témoignages sur Liège* (p. 53) en fait foi. Né au pont des Arches (intitulé de son premier roman), Simenon se trouve, ni plus ni moins, au centre géographique du centre historique et millénaire de sa ville, et aussi au lieu même de scission entre la population séditeuse d'Outre-Meuse et le centre bourgeois et administratif (le Vinâve d'île et la Cité) : entre peuple et aristocratie. Il optera résolument pour le peuple.

Comment ne pas être, à vie, prisonnier d'une telle situation urbaine? Il faudrait n'avoir aucune mémoire! Or Simenon est «hypermnésique». Comment ne pas prendre parti? Comment ne pas se révolter quand on se trouve dans le clan de défavorisés sociaux, au sein même d'un coude à coude collectif si longuement et durement hérité du passé? Ce serait n'avoir pas de sensibilité! Or Simenon est «hypersensible».

C'est peut-être donc quand Simenon situe volontairement son action en un lieu totalement inventé, complètement imaginaire, qu'inconsciemment Liège resurgit. C'est le cas dans son roman intitulé *Les Autres*. Au moment où il l'écrit, il est âgé d'une soixantaine d'années.

² «J'appartiens à la principauté de Liège, "Noss' Pèron" comme on dit», a-t-il déclaré.

Sociogramme

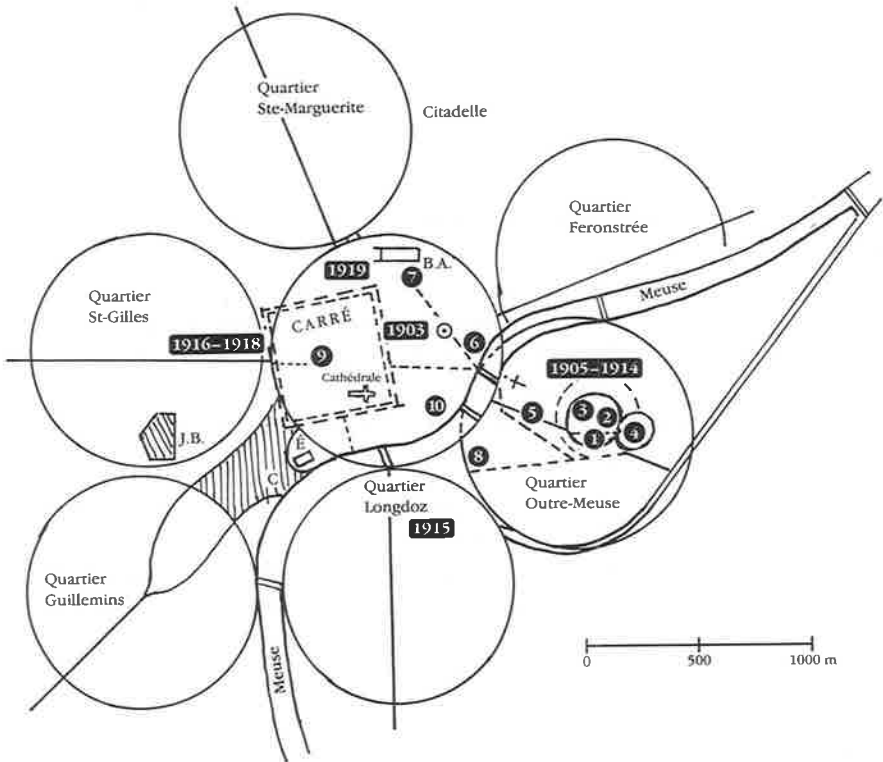
(application de la technique du sociogramme à la sociologie urbaine : les espaces vécus)

Au début du xx^e siècle, les quartiers — qui sont des unités vécues de voisinage — se définissent spatialement, le plus souvent, au sein de circonférences de 1 km de diamètre (en fonction des modes de déplacements).

L'espace quartier répond aux nécessités de la vie quotidienne de l'époque. C'est cet espace que connut Simenon.

La partie hachurée du parc d'Avroy est une zone *bourgeoise* où l'on trouve le *Jardin botanique* (J.B.), le boulevard Piercot avec le *Conservatoire* (C), le quai Van Hoegaerden assez triste et l'*Évêché* (É) avec ses longs murs entourant un jardin.

Le lieu de naissance de Simenon est situé au signe ⊙.



Les chiffres ①, ②, ③, ④, ⑤ correspondent à l'espace d'enfance, vécue par Georges Simenon en Outre-Meuse de 1905 à 1914 (de 2 à 11 ans). 1915, 1916-1918 et 1919 correspondent à l'exploration d'autres lieux. Il s'agit là de la toute première adolescence (de 12 à 15 ans). Dès l'âge de 15 ans, l'espace vécu se déroule dans le centre. Les chiffres ⑥, ⑦, ⑨ et ⑩ correspondent à l'espace vécu au cœur même de Liège de 1918 à 1921 (de 15 à 18 ans) avec retours au ⑧. Cela représente un espace total de quelque 2 km², dont le Carré.

Pour l'ordre des chiffres, voir l'histogramme des fréquences d'évocations (p. 176).

Ce schéma montre clairement le centre de Liège et les six quartiers péricentraux groupés autour de six voies axiales convergentes. Seuls deux quartiers touchent profondément le souvenir de Georges Simenon : Outre-Meuse et le centre urbain.

Le Centre urbain s'inscrit, à Liège, en un espace identique à celui des quartiers péricentraux. La fonction du centre est évidemment différente de celle des quartiers, elle se définit au niveau des besoins de l'agglomération.

N.B. Le centre actuel de Liège se circonscrit très exactement dans un rayon de 500 m à partir du point de convergence des rues de la Régence et de l'Université. C'est le centre historique, encore que ce dernier soit un peu plus large et déborde sur Outre-Meuse, quartier jugé jadis « populaire et séditieux ». Cette caractéristique sociale fait d'Outre-Meuse un quartier-type de Liège.

Simenon et sa «liégitude» dans son roman *Les Autres*

DANS LA PRÉFACE du roman intitulé *Les Anneaux de Bicêtre*, en 1962, quand Simenon se met en cause (à Noland, Vaud, 25 octobre 1962), il va bientôt avoir 60 ans. Il nous annonce que le roman intitulé *Les Autres*, écrit peu auparavant, a pour cadre une ville anonyme. Belle occasion de contrôler d'éventuelles résurgences subconscientes de son passé liégeois.

Quelle est cette «ville totalement inventée» au dire de l'auteur? Le mieux est sans doute de la citer dans le texte, au fur et à mesure du déroulement de l'action romanesque dont le thème est un exposé des réactions d'une famille bourgeoise face à la situation d'un membre de cette famille, le frère aîné, accusé d'incivisme. S'agit-il de Liège? La ville principautaire et épiscopale va-t-elle resurgir? Sous quelle espèce de travesti? Citons les textes.

«Ce soir, dimanche, il pleut à nouveau [...]. Dans le jardin public entouré de grilles qu'on appelle **Jardin Botanique**, les arbres se courbent et des branches cassées, dans les allées, se mêlent aux feuilles mortes.» Ceci se trouve tout au début du roman; plus loin, il y a : «Nous avons fini par entrer au Rialto, qui existait déjà quand j'étais un tout jeune homme et qui a été modernisé depuis. En sortant, nous avons parcouru la **rue Cathédrale** de bout en bout, puis la rue des Chartreux (N.D.A. : qui à Liège serait la rue Pont d'Avroy). "On prend un verre?" ai-je proposé. Nous étions devant le **Café Moderne**, tout chaud, bruisant de conversations et j'y ai revu quelques smokings, quelques robes du soir (N.D.A. : l'Hôtel Moderne au Pont d'Avroy

répond exactement à cette description). C'est un hasard qu'en revenant nous ne soyons pas passés par le quai Notre-Dame (N.D.A. : la Cathédrale), comme cela nous arrive fréquemment. Bien que le quai soit près du centre de la ville, qu'il en fasse pratiquement partie, il constitue une zone d'obscurité et de silence. La masse sombre de l'Évêché, où on ne voit jamais que deux ou trois fenêtres éclairées, est suivie d'un jardin entouré de hauts murs, puis d'hôtels particuliers à portes cochères qui datent du début du siècle dernier. » Nous n'en sommes ici qu'à la quatrième page du roman.

Quelque dix pages plus loin, on trouve : « J'ai obtenu une place de professeur de dessin à l'École des **Beaux-Arts**, dont les locaux vastes et froids, aux immenses baies sans rideaux qui donnent sur des cours et sur des toits, font corps avec le musée de peinture. » Viennent alors ces précisions historiques : « L'édifice a été construit en même temps que le **Conservatoire** et le **Grand Théâtre**, vers le milieu du siècle dernier, à l'époque où la ville a pris son essor industriel. [...] Je suppose que les Beaux-Arts appartiennent à la ville. »

Les éléments historiques sont les dates de construction. Les Beaux-Arts à Liège, 1842. Le Conservatoire, 1849. Le Grand Théâtre (c'était son nom populaire), en 1834 avec réouverture en 1861 [7]. À notre sens, il n'y a pas de doute, c'est bien Liège qui resurgit en tant, cette fois, que ville historique provinciale et épiscopale. Le décor est planté pour une action visant sa bourgeoisie. Cette action se déroulera entre le Jardin Botanique et l'Évêché.

Un retour au Carré, symbole du centre urbain (1961–1962)

QUELQUE VINGT PAGES plus loin, nous trouvons dans *Les Autres* : « Il y a bien longtemps que cela ne nous était pas arrivé de marcher ainsi côte à côte dans les rues. Cela m'a rappelé le temps où, jeune homme, avec un ou deux amis, surtout Denèvre, j'arpentais des heures durant les trottoirs de la rue Cathédrale et de la rue des Chartreux (N.D.A. : comprendre "Pont d'Avroy"). Je n'ai fait que de courts séjours à Paris et dans une ou deux autres capitales. Je n'y ai jamais vraiment vécu. Je crois que ce qu'il y a de plus typique, de plus lancinant, surtout **pour un jeune homme**, dans la vie d'une grande ville de province, ce sont ces promenades sans fin, sans but, dans les mêmes rues, avec les mêmes étalages qui défilent pendant des années, les mêmes visages que l'on croise. » Il s'agit de la même description que celle donnée pour Liège par Thérèse Henrot-Brouhon et reproduite dans *Témoignages sur Liège*, p. 38.

Ici, la «grande ville de province» est réellement typée et cette description se rapporte très exactement au Carré de Liège repris dans ses connotations sociopsychologiques liées à l'âge, à l'âge du premier roman de Simenon édité à compte d'auteur en 1921. Simenon se souvient de ses 16 ans en 1961 dans le roman *Les Autres*. Il ne s'agit pas ici de «circonstances troublantes» mais de réalités sociologiques. Simenon précise qu'il s'agit de «la ville dans laquelle, dès mon enfance, je m'étais **senti prisonnier**.»

Or, cette ville dans laquelle Simenon s'est senti, dès son enfance, prisonnier et dont il s'évadera pour Paris, c'est toujours Liège, Liège finalement symbolisée par le Carré. Symbole qualifié de «lancinant». Et Simenon, comme pour nous prouver l'attraction de ce symbole malgré le sentiment d'emprisonnement ressenti, termine son roman *Les Autres* par ces mots : «Les lampes venaient de s'allumer. J'ai marché le long de la rue de la Cathédrale, puis de la rue des Chartreux, en regardant les mêmes vitrines que quand j'avais seize ans.»

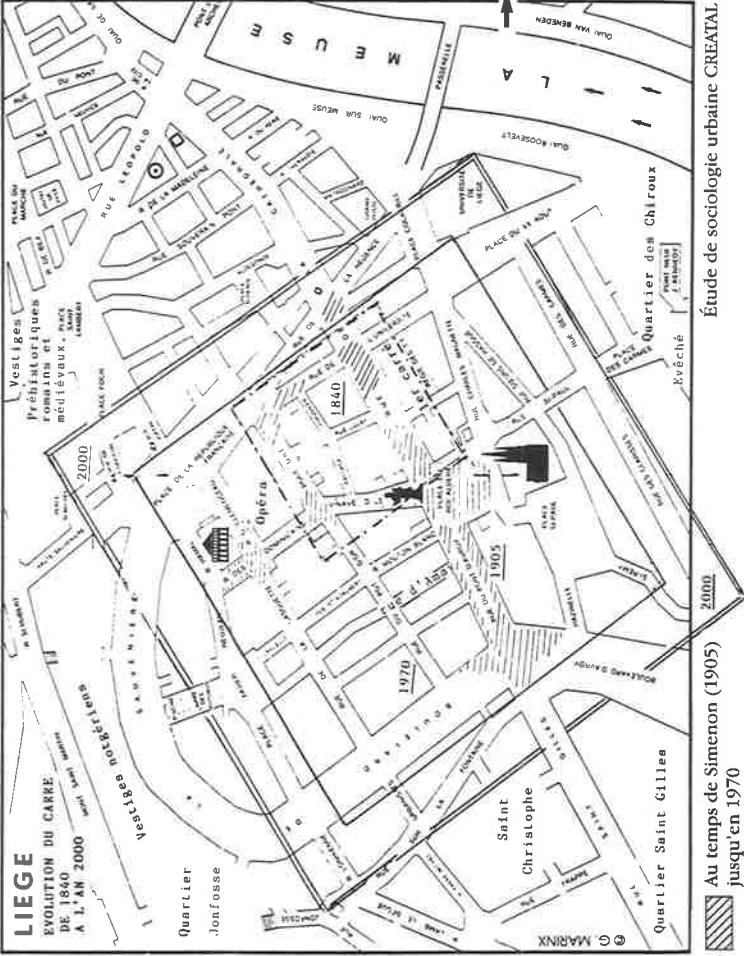
Dans la symbolique urbaine étudiée par Kevin Lynch (et par Créatal pour Liège dans *Témoignages sur Liège*), des formes géométriques s'appliquant à un espace assez mouvant peuvent s'inscrire dans l'inconscient collectif et finalement marquer à vie les habitants dès leur plus jeune âge. Il arrive peu fréquemment qu'un témoignage littéraire le fasse apparaître aussi clairement, dans une œuvre importante et de longue haleine. Il arrive plus rarement encore que le symbole central urbain soit aussi bien signifié. C'est pourquoi Simenon reste un témoin privilégié de Liège, même et peut-être surtout en rêve, après l'avoir quittée.

Pour ce qui concerne la mémoire conservée du quartier d'Outre-Meuse, l'une des meilleures études est celle nous remise par Madame Swings, conservateur du Fonds Simenon. Il s'agit, in *Aspects de la littérature française de Belgique*, 1986, *La Licorne*, n° 12, de l'article de Michel Décaudin (Sorbonne Nouvelle) intitulé «Topographie et imaginaire chez Simenon, notes pour une enquête». C'est un peu cette enquête que nous avons poursuivie sur place avec l'aide des collaborateurs de notre étude sur Liège, tous universitaires liégeois, amoureux de leur ville.

Le Carré, symbole évolutif

Comment se dessine le carré de Liège

En double trait, perception de l'an 2000



Étude de sociologie urbaine CREATAL.

La perception du Carré par Simonon est linéaire : rue de la Cathédrale, rue du Pont d'Avroy. C'est la perception collective postérieure à 1905, différente du premier Carré.

Les premiers contacts avec le Carré sont ceux relatés dans *Pédigree*, début du chapitre VI. Ils ont lieu « avec le père ».

Le Carré du père Simonon est celui qui est antérieur à 1905.

- ⊙ Lieu de naissance de Simonon, rue Léopold, en 1903.
- lieu où il vécut, rue de Gueldre, jusqu'en 1905. Il se souvient de ce dernier lieu (sans toutefois le citer) alors qu'il n'a pas deux ans et demi quand ses parents déménagent en Outre-Meuse.

Rive droite
OUTRE-MEUSE

Simenon et la conscience de son appartenance au centre de Liège

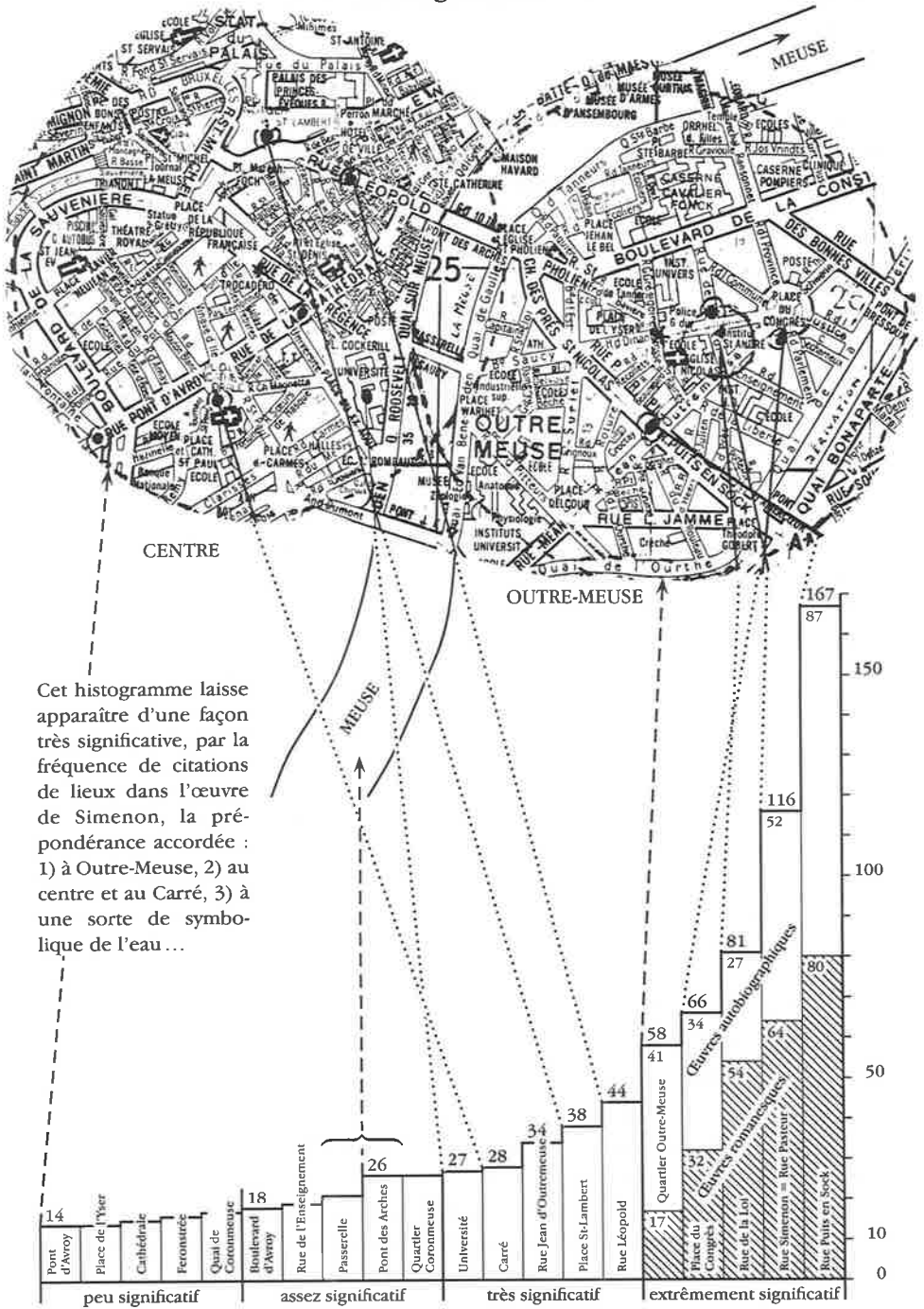
NOUS AVONS SUIVI jusqu'à présent l'évolution d'une perception du Carré de Liège et plus largement du Centre historique liégeois au travers de deux œuvres de Simenon. Son premier roman qui évoque le Carré dans ce que nous pourrions appeler une symbolique féminine, ensuite dans une symbolique plutôt bourgeoise et commerciale. Cette seconde évocation survient quarante ans après la première. Elle semble être subconsciente puisque Simenon nous annonce clairement que la ville décrite est purement imaginaire. Nous n'en croyons rien. Il s'agit ici pour l'auteur d'éviter un procès, car c'est bien de cela qu'il s'agit dans la préface des *Anneaux de Bicêtre*. Selon Michel Lemoine, l'un des parents de Simenon était juge et demeurait près du Jardin Botanique et le propre frère de Georges Simenon a été accusé d'incivisme.

Pour obtenir une vision plus précise de la hantise de Liège au travers de l'œuvre complète, il serait utile de se référer au travail très intéressant de Michel Lemoine à propos de Liège et de Simenon. C'est là que nous pourrions saisir sa «liégitude». Dans *Liège dans l'œuvre de Simenon*, nous avons pu repérer 29 références de Simenon au quartier d'Outre-Meuse, ce qui nous paraît bien naturel puisqu'il y a vécu toute son enfance et sa première adolescence (expression de Simenon lui-même). On y trouve 21 allusions à la rue de la Loi, une vingtaine également aux rues Pasteur et Puits-en-Sock et une quinzaine à la place du Congrès. Il n'y a qu'une dizaine d'allusions à la rue de l'Enseignement.

En nombre de citations repérées dans l'ouvrage de Michel Lemoine, nous nous situons en dessous de 10 pour la rue Cathédrale et à 12 pour le Pont et le Boulevard d'Avroy. Les allusions à la rue Saint-Gilles sont plutôt rares (4 seulement). Mais il s'agit là des plus hautes fréquences d'évocation dans toute l'œuvre et nous sommes ramenés au quartier d'Outre-Meuse dans un rayon de seulement 250 m qui est celui du Liège historique. Les rapports de Simenon avec Théodore Gobert ont sans doute contribué à l'attachement de Simenon au passé de sa ville.

Selon Michel Lemoine qui a réalisé un index des lieux simenoniens encore inédit, la rue liégeoise la plus citée dans l'œuvre romanesque et autobiographique de Simenon est la rue Puits-en-Sock avec 167 citations, puis la rue Pasteur avec 116. Avec la place du Congrès on tombe à 66 citations, la rue Léopold 44 citations, le Carré : 28. Nous avons construit sur ces données un histogramme. On note de la sorte que si le centre urbain liégeois possède un impact certain, il est bien moins considérable que celui du lieu de

Histogramme



l'enfance. Ce que retient Simenon, c'est surtout le Carré dans sa conception de 1905. Une conception assez limitée et linéaire qui comporte seulement deux rues, ainsi que le souligne Michel Lemoine. Cependant, dans *Le Pendu de Saint-Pholien*, Simenon parle, à propos du Carré, de quadrilatère. C'est ainsi que le concevait Théodore Gobert, dans une perspective remontant au milieu du XIX^e siècle.

Quelle conclusion tirer de cette première approche ? Sans doute, une prépondérance pour le quartier, non de naissance, mais de l'enfance³. Une sorte d'absence du centre administratif mais une bonne présence du centre commercial et de loisirs avec une très bonne définition du coude à coude humain dans le Carré lui-même à connotation bourgeoise⁴. Le reste de Liège n'est guère présent (à part peut-être Coronmeuse...). Ainsi, Liège, pour Simenon, c'est avant tout, notoirement, Outre-Meuse. En bref, non le lieu précis, *sensu stricto*, de sa naissance, mais bien celui de son enfance et de sa « première adolescence ». Lieu fraternel d'un coude à coude populaire très souvent évoqué dans ses romans. Et après la rue Léopold et la place Saint-Lambert : le Carré. Lieu éducatif pour l'adolescent : lieu « imprégnant ».

Relativité sociologique du sentiment d'appartenance

LA « LIÉGITUDE » pourrait se définir comme une marginalisation du fait d'être liégeois. Beaucoup de Liégeois en souffrent, soit qu'ils se sentent « principautaires frustrés », soit qu'ils aient la réputation de l'être. Cette « liégitude » a dû être ressentie par Simenon durant son adolescence... tandis qu'à Paris il aurait pu souffrir de « belgitude ». L'image de Liège semble l'avoir poursuivi dans certains de ses romans. Si l'action se situe à Liège, cela ne pose pas problème. Ce sera le cas dans *Le Pendu de Saint-Pholien* ou dans *La Danseuse du Gai-Moulin*. L'identité de Liège ne poserait pas problème non plus dans *Pedigree*, *Les Trois Crimes de mes amis*, *Crime impuni*, *Le Témoignage de l'enfant de cœur*, *Le Matin des trois absoutes*, *L'Épingle en fer à cheval*, *La Rue aux trois poussins*. Cela fait neuf romans et nouvelles sans problème quant à la localisation. Mais si l'on découvre Liège dans la description d'autres villes, on peut s'interroger sur les raisons qui

³ Moyenne de citations : 100; variations de 58 à 167 pour Outre-Meuse.

⁴ Moyenne de citations : 35; variations de 27 à 44 pour le centre urbain... Peut-on dire qu'Outre-Meuse pèse trois fois plus lourd que le centre de Liège dans le souvenir de Georges Simenon?

motivent l'auteur. Quatre romans nous sont signalés par Michel Lemoine où Liège présente n'est pas citée. Dans *L'Âne-Rouge*, la ville décrite est indubitablement Liège, mais Simenon dit qu'il s'agit de Nantes. Il y a aussi *Faubourg*, *Le Locataire* et *Chez Krull*. L'on trouve, toujours selon Michel Lemoine, des traces évidentes de Liège dans *Bergelon*, *Oncle Charles s'est enfermé*, et dans *Il pleut, bergère*... Cela fait sept romans ayant pour cadre Liège sans que Liège soit citée. Par ailleurs, l'on trouverait peut-être des références topographiques dans *La Vérité sur Bébé Donge*, *Le Destin des Malou*, *Les Témoin*s, *Les Complices* et l'un ou l'autre écrit... Nous nous sommes plu à citer *Les Autres* que nous considérons comme assez exemplaire. Nous en serions à 20 romans au total⁵ !

Est-ce à dire que Liège hante toute l'œuvre de Simenon ? Cela paraît sans doute exagéré. Simenon se procure des plans de villes pour y décrire des actions romanesques. Il en fait de même avec Paris. À moins qu'il ne fasse alors simplement appel à ses souvenirs parisiens.

Transposition du sentiment d'appartenance

QUE SIMENON transpose parfois Liège dans Paris, la chose lui est aisée. Plus d'un historien liégeois a pu relever des identités toponymiques, de mode de vie et même d'esprit frondeur entre les deux villes. Voilà sans doute qui aura grandement facilité chez Simenon un certain sentiment d'appartenance à Paris et donc favorisé son intégration à cette ville qui ne l'a jamais rejeté, mais l'aurait plutôt bien accueilli.

Quoi de plus naturel, dès lors, qu'après l'exposition remarquable intitulée « Tout Simenon » qui s'est déroulée à Liège en 1993, l'on projette une exposition semblable à Paris pour 1994 ou 1995 ? Cela prolonge dûment la vie de l'homme après sa première adolescence. Simenon, enfant de Liège, se révélera être aussi enfant de Paris tant certains aspects de culture populaire des deux villes sont proches. Le sentiment d'appartenance de Simenon à Paris est tout d'abord celui de son appartenance au quai des Orfèvres et puis à certains quartiers dont ceux, nombreux, où il vécut, en parisien. Car finalement Simenon appartient aussi à Paris, et Paris à Simenon, en un

⁵ Le nombre total d'œuvres considéré pour établir l'histogramme est de 374 (192 romans, 157 nouvelles, 25 œuvres autobiographiques).

sentiment d'appartenance dialectique et réciproque, commutatif et transposable. Le sentiment d'appartenance est sans doute tel. Éthologiquement, il correspond à l'attachement à un site «nourricier», c'est-à-dire éducatif pour l'homme, terrain de chasse, d'expériences qui surviennent en «périodes sensibles», à certains âges : expériences qui, de ce fait, ne sont pas sujettes à oubli et exercent des influences à long terme, notamment «littéraires». Comme le constate R. Ledrut [17] : «La ville marquante est celle des années d'enfance et de jeunesse [...] On est attaché, en général, à ce qui nous a formé.» La ville, soit, mais plus significativement encore, le quartier... pourvu qu'il ait une âme.

Bibliographie sommaire

- [1] Sentiment d'appartenance. Voir Jean REMY in *Synthèse* 263/264 et *Résultats des travaux de Royaumont*, Mai 1968, Fondation Royaumont, 17 sociologues et chercheurs spécialisés en sociologie urbaine.
- [2] Témoins privilégiés. Voir Paul MINON et Kevin LYNCH, *Méthodologie exposée in Témoignages sur Liège*, Créatal-Polyprint, 1991.
- [3] Morphologie urbaine. Voir Pierre CHEVALIER in *Sociologie Gurvitch*.
- [4] Pol VANDROMME, *Revue Générale Belge*, 4, 1962.
- [5] Morphologie sociale. Voir M. HALBWACHS (A. Colin).
- [6] BROUERUS. Voir Léon HALKIN, *Une description inédite de Liège en 1705*, Faculté de Philosophie et Lettres, 1948.
- [7] Historique de Liège. Voir *Les Rues de Liège* de GOBERT.
- [8] Le Carré de Liège. Voir *Témoignages sur Liège*, Créatal-Polyprint.
- [9] Outre-Meuse. Voir Michel DÉCAUDIN in *La Licorne*, n° 12 (1986).
- [10] Michel LEMOINE, *Liège dans l'œuvre de Simenon*.
- [11] Maurice PIRON, «Simenon et son milieu natal».
- [12] Créatal : G. MARINX, *Témoignages sur Liège*.
- [13] Pierre ASSOULINE, *Simenon*.
- [14] Abraham MOLES, *Psychologie de l'espace*.
- [15] *L'Éthologie humaine*, PUF, «Que sais-je?», 1987.
- [16] *Lire Simenon*, F. Nathan.
- [17] Raymond LEDRUT, *Les images de la ville*, Anthropos, 1973, p. 167.

Christian JANSSENS

Maigret à la télévision ou Le spectateur et le commissaire

«*Maigret* : Vous avez tué Vandermeulen!

Le prévenu : Non!

Maigret : Qui a tué Vandermeulen?

Le prévenu : Je l'ignore.»

La Nuit du Carrefour,
Extrait de la bande son.

À LA TÉLÉVISION, le genre policier ne faiblit pas. Navarro, Nestor Burma et autres Commissaire Moulin se disputent les grilles de programme¹. Faut-il le rappeler? Le «savoir» est une caractéristique du genre. Non seulement le «savoir» du protagoniste (qu'il soit «privé» ou «flic») par rapport aux autres personnages, mais encore celui du spectateur par rapport à ces derniers...

Selon quelles stratégies narratives le spectateur est-il mené du «non-savoir» au «savoir»? Pour répondre à la question, la présente recherche prendra pour objet la nouvelle Collection Maigret, produite par DUNE et plusieurs chaînes de télévision publique². Ce texte filmique a particulièrement retenu notre attention car il est l'adaptation d'un auteur belge³. Par ailleurs,

¹ Le 19 juillet 1993, Navarro est remplacé inopinément par le Commissaire Moulin, sur TF1, à 20 h 50.

² DUNE, société de production et de distribution créée en 1980, s'est associée à A2, la Cinq, Télévision Suisse Romande (TSR), Radio Télévision de la Communauté française de Belgique (RTBF). Voir interview (non publiée) d'Anne Leduc, productrice RTBF, le 20/1/1993 et *Maigret, nouvelle série* dans *Feuilletons et téléfilms français d'aujourd'hui*, Cinéma'action TV3, novembre 1992, p. 72.

³ En choisissant Simenon, nous poursuivons une recherche entamée dans notre article *L'adaptation des auteurs belges à la télévision*, dans *Textyles, Revue de littérature belge d'expression française*, n° 8, novembre 1991.

la présence même de l'œuvre de Simenon incite à des allers et retours entre film et roman.

En narratologie, la problématique du « savoir » n'est pas une nouveauté. Au long des vingt-cinq dernières années, Todorov, puis Genette, enfin Jost et Gardies, pour ne citer qu'eux, ont posé une série de concepts intéressant notre propos. Ainsi Jost distingue-t-il ce qui est « vu/entendu » (ocularisation/auricularisation) de ce qui est « su » (focalisation). Pour une même ocularisation, Jost établit trois figures de focalisation.

La focalisation externe est identifiée « soit lorsque le fait d'ignorer les pensées du personnage entraîne un manque de connaissance sur celui-ci ou sur l'action qu'il exécute, soit lorsque la disparité perceptive du spectateur et du personnage manifestée par l'image, le son ou la mise en scène, implique une disproportion cognitive quant à l'histoire et/ou aux fonctions narratives, en défaveur du spectateur ».

La focalisation spectatorielle est la figure inverse : elle implique une disproportion cognitive quant à l'histoire et/ou les fonctions narratives, en faveur du spectateur.

La focalisation interne « suppose d'une part qu'on vive les événements comme le personnage le vit, d'autre part que nous soyons admis à pénétrer dans sa tête »⁴.

Ces concepts de narratologie, nous y souscrivons tout en souhaitant les tirer davantage vers la problématique du savoir spectatorielle. En ce sens, soulignons la différence entre Genette et Jost : le premier envisage la focalisation en fonction du narrateur ou d'un personnage⁵, Jost déplace la question en fonction du spectateur. C'est dans cette dernière direction que nous souhaitons nous engager et, si possible, progresser.

Poser un tel choix n'est pas sans difficultés et avec Gardies⁶, nous reprenons trois questions essentielles : savoir de qui? par rapport à qui? et par rapport à quoi?

En rapport avec les deux premières questions, il nous semble stimulant de réactiver la distinction histoire/diégèse. À la suite de Simon, nous

⁴ F. JOST, *L'œil-caméra. Entre film et roman*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1987, pp. 61-73.

⁵ G. GENETTE, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, pp. 206-210.

⁶ A. GARDIES, *Le su et le vu*, dans *Hors cadre* n° 2, Presses et Publications de l'Université de Paris VIII - Vincennes à St Denis, 1984, p. 57.

définirons l'«histoire comme le contenu narratif» et la «diégèse comme sa reconstruction par le spectateur⁷».

Au niveau de la seule histoire, le protagoniste (Jules Maigret, dans le cas précis) en sait plus, moins ou autant que les autres personnages (et singulièrement le coupable). La situation cognitive peut être représentée :

Protagoniste > < = Personnage

ou encore

Prot > < = Pers.

Au niveau de la diégèse, les situations cognitives forment une chaîne; le spectateur en sait plus, moins ou autant que le protagoniste et les personnages :

Spectateur > < = Protagoniste > < = Personnages

ou encore

Spe > < = Prot > < = Pers.

En principe, «histoire» et «diégèse» communiquent entre elles et les différences sont négligeables. Ainsi prenons le segment initial de *La Nuit du carrefour*⁸ :

Bureau de la P.J. Maigret lit un rapport. Un agent amène un prévenu, un homme avec un œil de verre. *Fondu au noir*.

Maigret récapitule les déclarations du prévenu : dans son garage, il a trouvé la Delahaye de son voisin Michonnet à la place de sa 4 CV; dans la Delahaye, il a découvert le cadavre d'un homme, un certain Vandermeulen; pris de peur, le prévenu a fui avec sa sœur. Maigret cherche à savoir s'il a tué Vandermeulen. Le prévenu nie. Maigret cherche à savoir qui a tué la victime. Le prévenu dit l'ignorer.

Maigret est relayé par son adjoint Duprez. L'homme s'appelle Carl von Ritter, Allemand vivant en France. *Cut*.

Carl von Ritter est épuisé. Maigret lit sa déposition. Michonnet, propriétaire de la Delahaye, entre de manière impromptue et réclame sa voiture. Maigret fait reconduire Michonnet. *Fondu au noir*.

Carl von Ritter est seul dans le bureau avec un agent. Maigret entre et signifie la mise en liberté conditionnelle du prévenu. *Fondu au noir*⁹.

⁷ J.P. SIMON, *Énonciation et narration. Gnarus, auctor et Protée*, dans *Communications*, n° 38, 1983, p. 184.

⁸ Voir en annexe le synopsis et la fiche technique des films analysés.

⁹ Retransposer dans tel système de signes ce qui est élaboré dans tel autre système de signes n'est pas une sinécure. La meilleure solution serait de visionner le segment de récit.

Au niveau du récit, nous retenons l'absence de narrateur¹⁰ et la division en quatre scènes successives, coupées par des ellipses (via le fondu au noir ou le cut). Un tel dispositif joue sur l'étirement temporel¹¹.

L'interrogatoire du prévenu Carl von Ritter par le commissaire Maigret constitue l'histoire/diégèse du segment. Néanmoins, au niveau de l'histoire, Maigret n'entame pas l'interrogatoire sans connaissance puisqu'il a lu le dossier de l'affaire. L'évolution de son savoir peut être représentée de la façon suivante :

$$\text{Prot} \ll \text{Pers} \longrightarrow \text{Prot} < \text{Pers}.$$

Par contre, au niveau de la diégèse, le spectateur part avec une longueur de retard vis-à-vis de Maigret et de tout autre personnage. Ceux-ci savent qui ils sont, ce qu'ils font, où ils sont, etc.; le spectateur, lui, doit entamer une reconstitution contextuelle. À la fin du segment, le savoir spectatorial rejoint le savoir de Maigret.

$$\text{Spe} \lll \text{Prot} \ll \text{Pers} \longrightarrow \text{Spe} = \text{Prot} < \text{Pers}.$$

Dans l'exemple cité, la vitesse cognitive n'est pas identique. Toutefois, « histoire » et « diégèse » sont convergentes.

Passons maintenant au cas où se creuse l'écart entre « histoire » et « diégèse ». Soit le segment initial des *Caves du Majestic*, lequel est divisé en deux parties :

1. Dans une rue de Paris, tard le soir, un couple d'amoureux se promène. Ils s'arrêtent devant *une foire illuminée*. Un carrousel tourne. Le couple regarde.

2. La nuit, une femme sort d'un night club et monte dans un taxi. Le taxi passe devant *la foire, dont les lumières sont éteintes*.

Le taxi dépose la femme devant un pavillon de banlieue. Dans le pavillon, la femme, en chemise de nuit, se couche près d'un homme et lui dit « À toi, Prosper, c'est l'heure ». Prosper se lève.

Prosper sort du pavillon et part à vélo. En chemin, son pneu crève. Un agent le regarde pousser son vélo. Prosper entre par la

¹⁰ La question du narrateur n'est pas développée ici. Nous relevons seulement qu'aucune « voix off », ni aucun des personnages ne se présente comme instance narrative.

¹¹ Le même segment dans le texte scriptural (le roman de Simenon) est narré de manière fort différente : le récit commence à la fin de l'interrogatoire et c'est le narrateur qui, au cours d'une analepse, produit l'effet d'étirement du temps en commentant (longueant) les « dix-sept heures d'interrogatoire! ».

porte de service du Majestic. Il pointe, pénètre dans les cuisines, passe devant le bureau du comptable, se rend dans les vestiaires. Il voit une étoffe dépasser d'une armoire métallique. Il ouvre la porte. Le cadavre d'une femme gît dans l'armoire.

Le contenu narratif est identifiable : pour la partie 1, il s'agit de la soirée d'un couple; pour la partie 2, de la nuit (et du matin) d'un autre couple. Par contre, le spectateur éprouve des difficultés à reconstruire une diégèse : qui sont les personnages? Quel est le sens de leurs actes? Quel est le lien entre les deux parties? Sur ce point précis, un élément, la foire, est à remarquer. Il semble établir une liaison diégétique entre les deux scènes et peut-être même entre différents personnages (par exemple, le spectateur pourrait en déduire qu'ils fréquentent le même quartier et considérer cette information comme importante)¹². La suite du récit le montrera : il n'en est rien. Nous pouvons en conclure que l'«histoire» conduit le spectateur à un «faux» enchaînement diégétique. Un jeu de «fausses pistes» se crée entre histoire et diégèse : l'une et l'autre ne fonctionnent donc pas forcément de concert.

Ceci posé, reste la troisième question : quel savoir? Le savoir par rapport à quoi? Pour le spectateur, le «savoir» est la reconstitution de la diégèse à travers toutes les informations transmises par les différentes formes de l'expression (images, paroles, écrit, bruit et musique).

Encore faudrait-il dresser une typologie des informations reçues par le spectateur... Cette tâche complexe, nous ne l'entamerons pas ici. Nous nous contenterons d'observer : une chose est de recevoir l'information (quelle que soit cette information); lui donner un sens, l'interpréter en est une autre. En particulier dans un texte filmique, la stratégie narrative peut jouer sur l'ambiguïté de l'information : c'est le cas où l'information iconique, polysémique en elle-même, n'est pas «ancrée» par une information verbale. L'exemple de la foire, déjà cité, peut être repris en ce sens. En voici un second, tiré lui aussi du texte filmique *Les Caves du Majestic* : toujours au début du récit, un segment montre, sans commentaire aucun, le champ de vision du comptable Ramuel (de son bureau, il voit la petite table où Prosper Donge écrit ses lettres). En fin de récit, le spectateur comprendra : Ramuel a observé Donge, s'est emparé des missives, a contrefait l'écriture et en a tiré profit. Cette information initiale établit la culpabilité de Ramuel; mais

¹² Un long mouvement de caméra accentue le crédit accordé à cet élément. Par ailleurs, il a une autre utilité : le fait que les lumières de la foire soient allumées puis éteintes est le signe de l'écoulement du temps.

sur le moment même, le spectateur n'a pas les moyens de l'interpréter. Au «Majestic», l'attention du spectateur est attirée tantôt sur une information sans importance diégétique, tantôt sur une information capitale mais tout à fait ambiguë.

Une autre question est celle de la validité des informations reçues, validité par rapport à la «vérité» reconstituée par le spectateur en fin de parcours. D'entrée de jeu, dans le genre policier, un ou plusieurs personnages ne disent pas (toute) la «vérité». L'instance narrative peut faire de même. En quoi le spectateur est-il fondé à croire leurs informations?

Dans *Maigret chez les Flamands*, nous repérons un jeu sur la validité des informations dès le segment initial. Ne possédant aucune information, le spectateur assiste à la rencontre entre une jeune fille (Germaine) et deux autres femmes (la mère Peeters et sa fille Anna), dans le café-épicerie tenu par ces dernières. Germaine réclame de l'argent «pour son enfant». À contre-cœur, Madame Peeters finit par lui en donner et la jeune fille sort. Le segment suivant montre Maigret dans le train relisant une lettre : les Peeters sont accusés du meurtre de Germaine, disparue depuis un mois. Anna Peeters a fait appel au commissaire pour défendre la famille et prouver son innocence. Dans la suite, le spectateur l'apprendra : Germaine a eu un enfant du fils Peeters. Chaque mois, elle vient exiger une pension. Nul ne l'a plus revue après son ultime visite chez les Flamands.

Nous analysons la stratégie narrative comme suit :

- 1° L'instance narrative a soin de montrer la visite de Germaine, y compris sa sortie sans incident¹³.
- 2° Le segment se termine par une ellipse, un déséquilibre cognitif se crée en défaveur du spectateur.
- 3° Les images initiales vont toutefois renforcer le crédit des paroles ultérieures : les «dires» de la famille Peeters concordent avec les images déjà «vues» par le spectateur.
- 4° Par entraînement, le spectateur sera amené à «croire» toutes les autres déclarations des Peeters, y compris les informations verbales non étayées par l'image (par exemple, quand les Peeters affirment ne plus avoir revu Germaine).

Grâce à un contrepoint d'informations iconiques et d'informations verbales, l'instance narrative construit un système de crédibilité en faveur de

¹³ Le segment initial, «ajouté» dans le texte filmique, n'a pas de correspondant dans le texte scriptural.

la famille flamande. Le système persistera jusqu'au moment où une photo (encore une information iconique) permettra à Maigret de découvrir la brève liaison entre Anna et Gérard, le frère de Germaine. Questionnée à ce sujet par le commissaire, Anna répondra : « Je ne me souviens pas ». Le système de validité posé par le segment initial vacille : la parole d'Anna est contredite par un fait établi. Par contrecoup, sa version de la visite de Germaine perd sa crédibilité. Le dénouement est proche...

Définir le savoir spectatorial, en tel point du récit, est une tâche ardue. Ce savoir fluctue entre deux segments ou à l'intérieur du même segment. Il passe d'un niveau à l'autre : recevoir une information n'est pas à coup sûr la déchiffrer, encore moins y croire. Toutefois, malgré les difficultés de la démarche, l'économie du récit devient plus compréhensible si nous comparons le savoir du spectateur, celui du protagoniste (en l'occurrence le commissaire Maigret) et celui des autres personnages. Nous proposons trois figures¹⁴ :

1° la cognition spectatorielle est inférieure à celle du protagoniste et/ou des autres personnages (cette figure suscite le « mystère »)

Spe <

2° la cognition spectatorielle est supérieure à celle du protagoniste et/ou des autres personnages (cette figure suscite le « suspense » à visée dramatique ou comique)

Spe >

3° la cognition spectatorielle est égale aux autres savoirs

Spe =

S'il fallait caractériser la Collection Maigret en fonction du savoir spectatorial, disons-le d'emblée : elle est placée sous le signe du « mystère », bien plus que sous celui du « suspense ». Dès le segment initial, le spectateur est mis en situation Spe <. Dans chaque épisode, soit le texte filmique reprend le segment initial du texte scriptural, déjà construit en forme de Spe < (voir *La Nuit du carrefour*) ; soit il modifie le segment en renforçant le « mystère » (voir *Les Caves du Majestic* où la scène de la foire est ajoutée par rapport au texte scriptural), soit il crée de toutes pièces un segment « mystérieux », lequel ne se trouvait aucunement dans le texte scriptural (*Maigret chez les Flamands*, *Maigret se défend*, *La Patience de Maigret*...).

¹⁴ La proposition s'inspire de la triade jostienne.

Cette stratégie est liée à des contraintes extratextuelles : à savoir la nécessité d'attirer l'attention du spectateur dès les premières minutes d'émission.

La figure *Spe <* est récurrente dans les segments initiaux et à travers tout le corpus choisi. Nous la détaillerons donc, en analysant les quatre variantes possibles¹⁵ :

Spe < Prot < Pers,

Spe < Prot > Pers,

Spe = Prot < Pers,

Spe < Prot = Pers.

La variante *Spe < Prot < Pers*, nous l'avons déjà retrouvée dans le segment initial de *La Nuit du carrefour*. Dans une telle figure, deux mystères sont superposés l'un sur l'autre : le premier au niveau de l'« histoire » — le commissaire en sait moins que le(s) personnage(s) —, le second au niveau de la « diégèse » (le spectateur en sait encore moins que tous les autres). Cette figure — qualifions-la de « mystère renforcé » — se retrouve souvent dans les tout débuts du récit.

Passons à la figure *Spe < Prot > Pers*. Bien que le commissaire n'y soit pas présent, nous retiendrons le segment initial de *La Patience de Maigret* : en pleine soirée, des cambrioleurs masqués s'en prennent à la devanture d'une bijouterie ; un agent de la paix veut s'interposer ; il est abattu par un complice, déguisé en « faux » aveugle. Le dispositif narratif est affiché : on montre au préalable le « faux » aveugle, le montage alterné passe des cambrioleurs à l'agent puis du faux aveugle à l'agent. Le spectateur en sait toujours plus que l'agent (par exemple, celui-ci ne se rend pas compte de la menace constituée par le faux aveugle) et moins que les cambrioleurs (qui sont-ils ? par qui sont-ils commandités ?). La figure est donc celle recherchée : *Spe < Cambrioleurs > Agent*. Elle mêle le suspense (de l'« histoire ») au mystère (de la « diégèse »), avec une prédominance pour le mystère (dans l'exemple choisi, les tenants et aboutissants du cambriolage restent inexplicables).

¹⁵ Le suspense présente les variantes

Spe > Prot > Pers,

Spe > Prot < Pers,

Spe = Prot > Pers

et

Spe > Prot = Pers.

La figure $Spe = Prot < Pers$ place le mystère au niveau de la seule « histoire ». Le spectateur assiste à l'ignorance du commissaire, le mystère se situant entre ce dernier et les autres personnages. Une telle figure se retrouve couramment dans *La Nuit du carrefour*. Nombre de segments débutent par une information sonore « mystérieuse » (coup de feu, sonnerie, bruits divers...) et provoquent aussitôt un déséquilibre cognitif en défaveur du spectateur et de Maigret. La suite du segment permet un rééquilibrage plus ou moins complet. Dans la connaissance et dans l'ignorance, le spectateur et le commissaire restent à égalité.

Quant à la dernière variante ($Spe < Prot = Pers$), elle caractérise le mystère au niveau de la seule « diégèse ». À la fin de la *Nuit*, le commissaire pose une série d'actes dont le sens échappe au spectateur : il crève le pneu de sa propre voiture, tire sans crier gare sur l'ombre chinoise de la fenêtre, etc. La vérité de l'« histoire », le commissaire l'a déjà devinée, mais il ne partage plus son savoir avec le spectateur, lequel patauge en plein mystère diégétique.

Dans les lignes précédentes, nous avons tenté de fonder le concept de cognition spectatorielle. Afin de tester le concept, il nous reste à le confronter à des textes filmiques dans leur totalité. Par exemple, *Maigret chez les Flamands* et *Les Caves du Majestic*.

Dans *Maigret chez les Flamands*, le segment initial suivi d'une ellipse (voir analyse plus haut) est le type $Spe <$. La résolution de ce « mystère » est le fil conducteur du récit. Rappelons-le, le dispositif, même mystérieux, conforte aussi la validité des déclarations des Peeters.

Le mystère principal sera rapidement suivi d'un second : Maigret trouve une photo d'un inconnu dans la chambre d'Anna. Le spectateur n'est pas en mesure de connaître les traits du personnage car la photo est montrée de loin ($Spe < Maigret < Pers$). La stratégie est celle du « mystère renforcé ».

Dans les segments suivants, le mystère se situe au niveau de l'histoire et le savoir spectatorial égale celui du protagoniste Maigret : c'est le cours normal de la phase d'enquête ($Spe = Prot < Pers$). En cours de récit, un glissement caractéristique se produit : de $Spe = Prot < Pers$, on passe à $Spe < Prot = Pers$. Si le spectateur est tenu au courant de ce que Maigret voit et entend, il n'est plus informé des pensées du commissaire. Particulièrement après la visite à Maria, la dernière fille des Peeters, le commissaire se comporte comme s'il « savait », sans en faire part au spectateur (tout à coup, il se débarrasse de la pièce à conviction, le marteau). En fin de texte, le spectateur est cependant gratifié d'une information importante : le jeune homme de la photo est Gérard, frère de

Germaine. Nous avons dit combien cette information entame le système de crédibilité posé dans le segment initial. Le savoir spectaculaire augmente, mais il reste inférieur à celui du commissaire. Celui-ci s'invite chez les Peeters, annonce son départ, demande à la cousine de jouer au piano la chanson de Solveig : le commissaire a déjà tout deviné et pratique la sous-information vis-à-vis du spectateur¹⁶. Ce dernier devra attendre la rencontre finale entre Maigret et Anna pour être informé de la culpabilité de la fille Peeters. Les savoirs sont alors à égalité (Spe = Prot = Pers).

La caractéristique de *Maigret chez les Flamands* est le glissement du « mystère », du niveau de l'histoire (Maigret en sait moins que les personnages) au niveau de la diégèse (le spectateur en sait moins que le commissaire, lequel en sait autant que les autres personnages).

Les Caves du Majestic présentent globalement une économie semblable. Après un segment initial particulièrement « mystérieux » au niveau diégétique (voir plus haut, l'analyse de la scène de la foire), nous retrouvons la figure Spe = Prot < Pers.

Il reste néanmoins des segments particuliers : la filature de l'institutrice Dorroman par un inspecteur est montrée sous forme d'un montage parallèle (poursuivant/poursuivi). Le segment se présente comme un suspense : le spectateur sait que l'institutrice est filée, celle-ci ne le sait pas (Spe > Dorroman < Inspecteur). Le spectateur s'attend légitimement au développement de la figure Spe >. Mais le processus s'interrompt, le segment est suivi d'un autre : l'inspecteur raconte à Maigret l'emploi du temps de l'institutrice (Spe = Maigret = Inspecteur). Le segment de la filature n'est donc que la visualisation de paroles de l'inspecteur et ne donne aucun avantage cognitif au spectateur. Nous qualifions cette stratégie de « faux » suspense.

La fin du texte filmique présente également un intérêt. D'une part, le spectateur accumule avec le commissaire les informations accablant de plus en plus le comptable Ramuel ; d'autre part, revoyant la petite table de Donge (telle que Ramuel la voit chaque jour), Maigret en tire une conclusion qu'il tient pour lui seul. Il se contente de se rendre à la table, d'ouvrir un tiroir et d'en sortir un papier illisible pour le spectateur. Un nouveau « mystère » est posé (Spe < Prot = Pers). Au même moment, le nom du coupable

¹⁶ Même stratégie dans le texte scriptural. Dès la fin du chapitre 8, le narrateur dit : « Pour lui (Maigret), il n'y avait plus de mystère ». Le lecteur attendra encore deux chapitres.

ne fait plus de doute ni pour le commissaire ni pour le spectateur. Sur ce point se développe donc une situation de suspense. L'arrestation de Ramuel dans le restaurant est d'ailleurs traitée en Spe = Prot > Pers. Mais là aussi nous repérons un « faux » suspense : le segment se révèle pauvre en informations. Le spectateur devra attendre l'ultime confrontation dans le bureau de Maigret pour apprendre le fin mot de l'histoire/diégèse, lequel est donné par Maigret lui-même. Le commissaire avait donc acquis un savoir sans le partager avec le spectateur.

À propos des *Caves du Majestic*, nous avons déjà parlé de « jeu de fausses pistes ». Ce terme vise les relations entre « histoire » et « diégèse » (voir segment initial), ainsi que les « faux » suspenses. D'une part, l'instance narrative abonde dans le sens de l'attente du spectateur, d'autre part elle l'en détourne pour l'amener vers d'autres parcours. Le texte est remarquable, car il joue sur les dispositifs mêmes du « mystère » et du « suspense », tels qu'ils sont codifiés dans le genre « téléfilm policier ».

Annexe

La Collection Maigret est produite par DUNE, A2/F2, (la Cinq), la TSR et la RTBF.

Maigret chez les Flamands

84' / 1^{re} diffusion : RTBF — 9/11/1991 / D'après le roman de Georges SIMENON *Chez les Flamands* / Réalisation : Serge Leroy / Adaptation : Serge Leroy / Distribution : Bruno Cremer (Maigret), Alexandra Vandernoot (Anna Peeters), Olivier Darimont (Gérard Piedbœuf), Hilde Uitterlinden (M^{me} Peeters) ...

Maigret a accepté, à titre privé, d'aider la famille Peeters en situation difficile. Anna, la fille aînée, a fait appel à lui car tout le village les accuse d'avoir fait disparaître Germaine Piedbœuf dont le fils Peeters, Joseph, a été l'amant et dont il a eu un enfant. Maigret finira par découvrir que la coupable est bien Anna.

Maigret et la Nuit du carrefour

88' / 1^{re} diffusion : RTBF — 19/9/1992 / D'après le roman de Georges SIMENON *La Nuit du carrefour* / Réalisation : Alain Tasma / Adaptation : Gildas Bourdet et Alain Tasma / Distribution : Bruno Cremer (Maigret), Johan Leysen (Carl von Ritter), Sunnyi Melles (Else von Ritter), Henri Courseaux (Roger Michonnet), Roland Blanche (Victor Kowalsky) ...

En rase campagne, « le carrefour des veuves » regroupe le garage des Kowalsky, le pavillon du représentant Michonnet et la gentilhommière délabrée que louent Carl von Ritter et sa sœur, Else. Un matin, Carl a la surprise de trouver la Delahaye de Michonnet à la place de sa 4 CV. Seconde surprise : sur la banquette gît le cadavre d'un homme tué par balle, un certain Vandermeulen, diamantaire à Anvers. Pris de panique, il tente de s'enfuir avec sa sœur. Arrêté, il deviendra le premier suspect. Maigret découvrira un trafic d'objets précieux auquel tous les habitants du carrefour sont mêlés, à l'exception de Carl.

Maigret et les Caves du Majestic

96' / 1^{re} diffusion RTBF — 21/11/1992 / D'après le roman de Georges SIMENON : *Les Caves du Majestic* / Réalisation : Claude Goretta / Adaptation : Santiago Amigorena et Claude Goretta / Distribution : Bruno Cremer (Maigret), Jérôme Deschamps (Prosper Donge), Maryvonne Schlitz (Charlotte Donge), Michel Cascia (Ramuel), Marilu Marini (Gigi), Terence Ford (Clark), Veronike Tyke (Helen Tarrowman) ...

M^{me} Clark, l'épouse d'origine française d'un riche industriel américain, est retrouvée étranglée dans une cave du Majestic où le couple avait loué une suite. Prosper Donge, responsable de cafétéria de l'hôtel, est soupçonné. Maigret découvrira que M^{me} Clark a été la maîtresse de Donge et que celui-ci lui écrit encore. Mais le coupable est le comptable Ramuel qui, contrefaisant l'écriture de Donge, fait chanter M^{me} Clark. L'arrivée imprévue de celle-ci au Majestic a poussé le faussaire au meurtre.

Maigret se défend

81' / 1^{re} diffusion : RTBF — 24/4/1993 / D'après le roman de Georges SIMENON *Maigret se défend* / Réalisation : Andrzej Kostenko / Adaptation : Gildas Bourdet et Andrzej Kostenko / Distribution : Bruno Cremer (Maigret), Agnès Soral (Aline), Claude Faraldo (Palmari) ...

Une jeune fille de la haute bourgeoisie accuse Maigret d'atteinte à la pudeur. Le Préfet de police suggère à celui-ci de démissionner. Maigret refuse et cherche à savoir qui le vise personnellement. Ses soupçons se portent sur Palmari, ancien malfrat impliqué dans des cambriolages de bijouteries et qu'il fait surveiller depuis des mois. La ronde des inspecteurs devant la porte de Palmari est en fait à l'origine d'un quiproquo. Un voisin, le dentiste Mélan, a cru que Maigret était sur sa piste. Car Mélan pratique des avortements clandestins. Il a donc imaginé une mise en scène machiavélique pour se sauver.

La Patience de Maigret

80' / 1^{re} diffusion : RTBF — 12/6/1993 / D'après le roman de Georges SIMENON *La Patience de Maigret* / Réalisation : Andrzej Kostenko / Adaptation : Gildas Bourdet et Andrzej Kostenko / Distribution : Bruno Cremer (Maigret), Agnès Soral (Aline), Claude Faraldo (Palmari) ...

(Suite de l'épisode précédent).

Les vols à l'étalage des bijouteries se multiplient. Un agent de la paix est tué. Maigret soupçonne toujours Palmari d'être à la tête du gang mais ne peut le prouver. Surveillé, Palmari est néanmoins tué dans son appartement. Maigret découvrira la vérité. Palmari était le chef de la bande mais il a été doublé par sa jeune maîtresse Aline et par l'amant de celle-ci.

Michel LEMOINE et Christine SWINGS

Inventaire des ouvrages de Simenon parus en volumes sous pseudonymes et conservés au Fonds Simenon

LE PRÉSENT INVENTAIRE ne se veut pas une bibliographie exhaustive des œuvres de jeunesse de Simenon signées de pseudonymes, mais entend plus simplement établir la liste des ouvrages de ce type conservés par le Fonds Simenon de l'Université de Liège. Il prolonge ainsi les tentatives d'inventaires de manuscrits parus dans les numéros 2 et 4 de *Traces*. On trouvera donc essentiellement ici des romans, mais aussi des recueils de contes et un essai, tous ayant fait l'objet d'une publication en volume. On n'y trouvera ni les contes ni les reportages ni les articles signés de pseudonymes parus isolément dans la presse. De même, nous ne reprenons pas dans ce répertoire les romans publiés en feuilletons. Nous espérons pouvoir fournir dans des numéros ultérieurs de *Traces* la nomenclature de ces autres richesses du Fonds.

Pour livrer ce premier recensement, nous avons choisi l'option commode qui consiste à présenter les ouvrages selon un ordre chronologique éditorial et, à l'intérieur de ce cadre, collection par collection, en suivant à nouveau un ordre chronologique. Dans cet ensemble, chaque titre est suivi, colonne après colonne, par l'année de publication, par le numéro de la collection et par le pseudonyme utilisé. La dernière colonne précise si le Fonds Simenon conserve un ou plusieurs exemplaires de l'ouvrage, y compris les éventuelles rééditions en sa possession. Parfois, on le constatera, certaines œuvres ne figurent dans les rayons du Fonds Simenon qu'à l'état de photocopies : dons, le plus souvent, d'amis collectionneurs que nous remercions de bien vouloir alimenter le Fonds du fruit de leurs patientes recherches.

Hors collection

<p><i>Au Pont des Arches</i></p>	<p>Bénard, 1921</p>	<p>Georges Sim</p>	<p>F.S. : 2 ex. + Éd. d'Aujourd'hui, « Les Introuvables », 1975 + Libro-Sciences, 1989 + Presses de la Cité, 1991 (avec <i>Jehan Pinaguet</i> et <i>Les Ridicules</i>)</p>
<p><i>Jehan Pinaguet</i> (avec <i>Au Pont des Arches</i> et <i>Les Ridicules</i>)</p>	<p>Presses de la Cité, 1991</p>	<p>Georges Sim</p>	<p>F.S.</p>
<p><i>Les Ridicules !</i></p>	<p>s.d. (1921)</p>	<p>Georges Sim</p>	<p>F.S. + Presses de la Cité, 1991 (avec <i>Jehan Pinaguet</i> et <i>Au Pont des Arches</i>)</p>

907 MAHRI, Saint Bernard.

232-134

AOUT

MERC. Ste Jeanne de Chantai, 233-133

(90)

Porte Forcuzi:

Roman: Retour d'Exilè

Porte Humour:

Histoire américaine
brouillants, remuants, c'est
à l'invent oublié

Porte Humour:
Eofraes

Paris Truymon:

L'Ingenue
Casseils Vane Surmar I et II
Histoire d'une cheville
Libicaue folante

Paris Paris: Flirt
Deauville

Ferenczi, « Le Petit Livre ... »

<i>Le Roman d'une dactylo</i>	s.d. (1924), 623	Jean du Perry	{ collectionneur F.S. : photocopie
<i>Amour d'exilée</i>	s.d. (1924), 632	Jean du Perry	F.S.
<i>Les Larmes avant le bonheur ...</i> (couverture : <i>bonheur</i>)	s.d. (1924), 638	Georges Simm	F.S.
<i>L'Heureuse Fin</i> (couverture : <i>Fin...</i>)	s.d. (1925), 645	Jean du Perry	F.S.
<i>Pour le sauver</i>	s.d. (1925), 677	Jean du Perry	{ collectionneur F.S. : photocopie
<i>Pour qu'il soit heureux !</i> (couverture : <i>heureux...</i>)	1925, 685	Jean du Perry	F.S.
<i>Amour d'Afrique</i>	1925, 693	Jean du Perry	F.S. : 2 ex.
<i>L'Orgueil d'aimer</i>	1926, 704	Jean du Perry	F.S.
<i>Celle qui est aimée</i>	1926, 716	Jean du Perry	F.S.
<i>Lili Tristesse</i> (couverture : <i>Lili-Tristesse</i>)	1927, 747	Jean du Perry	F.S. : 2 ex.
<i>Défense d'aimer</i>	1927, 754	Georges Sim	F.S.
<i>Le Semeur de larmes</i> (couverture : <i>larmes.</i>)	1928, 810	Georges Sim	F.S. : 2 ex.
<i>Songes d'été</i>	1928, 828	Georges Sim	F.S.
<i>Le Sang des gitanes</i>	1928, 838	Georges Sim	F.S.
<i>La Fille de l'autre</i>	1929, 847	Jean du Perry	F.S.
<i>Celle qui revient</i>	1929, 857	Jean Dorsage	{ collectionneur F.S. : photocopie
<i>Cœur de poupée</i>	1929, 866	Jean du Perry	{ collectionneur F.S. : photocopie
<i>Une Ombre dans la nuit</i>	1929, 872	Georges-Martin Georges	F.S.
<i>Les Amants du malheur</i>	1930, 924	Jean du Perry	F.S. : 2 ex.
<i>Les Étapes du mensonge</i>	1930, 937	Jacques Dersonne	F.S.
<i>Le Bonheur de Lili</i>	1930, 947	George-Martin-George	F.S. : 2 ex.

Ferenczi, « Mon Livre Favori »

<i>L'Oiseau blessé</i>	1925, 211	Jean du Perry	F.S.
<i>La Fiancée fugitive</i>	1925, 221	Jean du Perry	F.S.
<i>Entre deux haines</i>	1925, 227	Jean du Perry	F.S.
<i>Ceux qu'on avait oubliés</i> (couverture : oubliés ...)	1925, 241	Jean du Perry	F.S.
<i>Les Yeux qui ordonnent</i>	1926, 272	Jean du Perry	F.S. : 2 ex.
<i>De la rue au bonheur</i>	1926, 280	Jean du Perry	F.S.
<i>Cœur exalté</i>	1928, 364	Jean du Perry (couverture : Berry)	F.S.
<i>Trois Cœurs dans la tempête</i>	1928, 373	Jean du Perry	F.S.
<i>Aimer d'amour</i>	1928, 382	Georges Sim	F.S.
<i>Deux Cœurs de femmes</i>	1929, 435	Jean du Perry	F.S.
<i>Le Mirage de Paris</i>	1929, 440	Jean du Perry	F.S.
<i>La Victime</i>	1929, 446	Georges-Martin Georges	{ collectionneur
<i>Celle qui passe</i>	1930, 470	Jean du Perry	{ F.S. : photocopie rééd. : 1939, 928
<i>Un Nid d'amour</i>	1930, 473	Georges Martin-Georges	{ F.S. : 2 ex.
		couverture : Georges-Martin-Georges)	F.S.

Ferenczi, « Le Livre Épatant ... »

<i>À l'assaut d'un cœur</i>	1925, 292	Jean du Perry	F.S.
<i>Que ma mère l'ignore! ...</i> (couverture : ignore)	1926, 306	Jean du Perry	F.S. : photocopie
<i>Un Pêché de jeunesse</i>	1926, 315	Jean du Perry	F.S. : 2 ex.
<i>Une Femme a tué</i> (couverture : tué...)	1929, 384	Jean du Perry	F.S.
<i>Les Deux Maîtresses</i>	1929, 395	Jean Dosage	F.S.
<i>La Femme ardente</i>	1930, 415	Jean du Perry	F.S. : rééd. : 1939, 670
<i>Pour venger son père</i>	1931, 430	Christian Brulls	F.S.

ENTRE LESSOUSSIGNES

MM. Maxime Férenczi, 9 rue Antoine Chantin à Paris;
et M. Georges Sim, 21 place des Vosges, Paris,

IL A ETE CONVENU CE QUI SUIT:

M. Férenczi ouvre à M. Sim le crédit nécessaire à l'édition d'ouvrages hebdomadaires dont M. Sim prend la pleine responsabilité.

Un contrat annulant la présente convention devra intervenir avant le ~~15~~ février 1928 entre les deux parties pour déterminer les conditions commerciales de cette opération.

Jusque là M. Sim dirigera avec plein pouvoir les éditions susdites.

Fait en double et de bonne foi à Paris le quinze janvier mil neuf cent vingt huit.

*argt. cinq
un mot rajouté
Sim*

(*) sous le titre "Les romans flâtes"

6 mots ajoutés

Sim

Lu et approuvé

Lu et approuvé

Sim

Ferenczi, « Les Romans Folâtres »

<i>Bobette et ses satyres</i>	1928, 1	Bobette	{ F.S. : photocopie dactyl. (sous le titre : <i>Histoire de trois satyres</i> ou <i>Bobette et ses satyres</i>) collectionneur { F.S. : photocopie collectionneur { F.S. : photocopie
<i>L'Amour à Montparnasse</i>	1928, 2	Gom Gut	
<i>Une Petite Dessalée</i>	1928, 3	Luc Dorsan	

Ferenczi, « Les Romans Drôles »

<i>Madame veut un amant</i> <i>Des Gens qui exagèrent</i> <i>Les Distractions d'Hélène</i>	s.d. (1928), 1 s.d. (1928), 2 s.d. (1928), 4	Gom Gut Poum et Zette Gom Gut	{ F.S. : photocopie dactyl. F.S. : photocopie dactyl. collectionneur { F.S. : photocopie dactyl. (sous le titre : <i>Le Fantalon d'Hélène</i>) et vol.
[<i>Un Petit Poison</i>] *	[s.d.(1928), 5]	[Kim]	

* Publication annoncée, mais inconnue même des collectionneurs

N.B. Il est vraisemblable que les huit romans suivants devaient alimenter eux aussi les collections « Les Romans Folâtres » et « Les Romans Drôles ». Rien n'indique qu'ils aient été publiés.

<i>Le Chéri de tantine</i> <i>Les Noces d'Arlette</i> <i>Un Homme ardent</i> <i>Julius et sa négresse</i> <i>Les Clients du Mme Marthe</i> <i>Emma la Gaillarde</i> <i>Garde Clémentine</i> <i>Le Monsieur du samedi</i>	(ou : <i>Le Trio en folie</i>) (ou : <i>Une Orgie à Pithiviers</i>) (ou : <i>Les Douze Baisers d'Arthur</i>) ou : <i>La Douzième Eirentie</i>) (ou : <i>La Négrresse déchainée</i>)	Plick et Plock Jean du Perry Gom Gut Jean Sandor Plick et Plock Sandor Luc Dorsan Luc Dorsan	F.S. : photocopie dactyl. F.S. : photocopie dactyl. F.S. : photocopie dactyl. F.S. : photocopie dactyl. F.S. : photocopie dactyl. F.S. : photocopie dactyl. F.S. : photocopie dactyl.
---	--	---	---

Ferenczi, « Le Roman Policier »

<i>Nox l'Insatissable</i>	1926, 2	Christian Brulls	F.S. : 2 ex.
---------------------------	---------	------------------	--------------

Ferenczi, « Les Romans d'Aventures »

<i>Le Cercle de la soif</i> <i>Le Désert du froid qui tue</i>	1927, 41 1928, 48	Georges Sim Christian Brulls	F.S. : haut couverture déchiré collectionneur F.S. : photocopie + rééd. : Georges Sim, <i>Le Yacht fantôme</i> , « Voyages et Aventures », 1933, 12 F.S.
<i>Le Monstre blanc de la Terre de Feu</i> <i>Le Lac d'angoisse</i>	1928, 51 1928, 57	Georges Sim Georges Sim	F.S. : 2 ex. + rééd. : Christian Brulls, <i>Le Lac des esclaves</i> , « Voyages et Aventures », 1933, 1

Ferenczi, « Le Petit Roman »

<i>Le Fou d'amour</i> <i>Un Seul Baiser</i> ... (couverture : <i>Baiser</i> !)	1928, 3 1928, 8	Jean du Perry Jacques Dersonne	F.S. + rééd. : 1936, 435 F.S. : 2 ex.
<i>Un Soir de vertige</i> ... (couverture : <i>vertige</i> ..)	1928, 10	Georges-Martin Georges	F.S.
<i>Un Petit Corps blessé</i> <i>Brin d'amour</i> (couverture : <i>amour</i> .)	1928, 13 1928, 16	Gaston Vialis Georges-Martin-Georges	F.S. + rééd. : 1936, 422 F.S. : 2 ex.
<i>Hair à force d'aimer</i> <i>Les Amants de la mansarde</i> <i>Annie, danseuse</i>	1928, 20 1928, 24 1928, 28	G. Vialis Jean du Perry Christian Brulls	F.S. : 2 ex. F.S. F.S. : 2 ex.

Ferenczi, « Le Petit Roman » (suite)

<p><i>Les Cœurs vides</i> <i>Cabotine</i> (couverture : <i>Cabotine</i> ...)</p>	<p>1928, 38 1928, 41</p>	<p>Georges Martin-Georges Georges-Martin Georges</p>	<p>F.S. : 2 ex. F.S. : 2 ex.</p>
<p><i>Un Jour de soleil</i> <i>L'Étreinte tragique</i></p>	<p>1928, 43 1928, 47</p>	<p>J. du Perry G. Vialio</p>	<p>F.S. : 2 ex. { B.N. F.S. : photocopie F.S.</p>
<p><i>L'Amour méconnu</i></p>	<p>1929, 51 (1928 sur dern. plat couverture)</p>	<p>Jean Dorsage</p>	<p>{ B.N. F.S. : photocopie F.S.</p>
<p><i>Rien que pour toi</i></p>	<p>1929, 52 (1928 sur dern. plat couverture)</p>	<p>G. Violis</p>	<p>F.S.</p>
<p><i>Aimer, mourir</i></p>	<p>1929, 55 (1928 sur dern. plat couverture)</p>	<p>Georges Martin-Georges</p>	<p>F.S.</p>
<p><i>Trop beau pour elle!</i> (couverture : elle)</p>	<p>1929, 58</p>	<p>G. Violis</p>	<p>F.S. : 2 ex.</p>
<p><i>Voleuse d'amour</i></p>	<p>1929, 62</p>	<p>Georges-Martin Georges</p>	<p>F.S. + rééd. : 1936, 434</p>
<p><i>L'Amour et l'argent</i></p>	<p>1929, 64</p>	<p>Jean du Perry</p>	<p>F.S.</p>
<p><i>Le Parfum du passé</i></p>	<p>1929, 68</p>	<p>Gaston Vialis</p>	<p>F.S.</p>
<p><i>Hélas ! Je t'aime</i></p>	<p>1929, 78</p>	<p>Germain d'Antibes</p>	<p>F.S.</p>
<p><i>L'Épave d'amour</i></p>	<p>1929, 84</p>	<p>Jean du Perry</p>	<p>F.S.</p>
<p><i>Nuit de Paris</i></p>	<p>1929, 90</p>	<p>Georges-Martin Georges</p>	<p>F.S.</p>
<p><i>La Merveilleuse Aventure</i></p>	<p>1929, 102</p>	<p>Jacques Dersonne</p>	<p>F.S. : 2 ex.</p>
<p><i>Cœur de jeune fille</i></p>	<p>1930, 115</p>	<p>Jean Dorsage</p>	<p>F.S. : 2 ex.</p>
<p><i>Petite Exilée</i> (couverture : <i>Exilée</i> ..)</p>	<p>1930, 127</p>	<p>Jean du Perry</p>	<p>F.S. : 2 ex.</p>
<p><i>Sœurlette</i></p>	<p>1930, 128</p>	<p>Jean Dorsage</p>	<p>F.S.</p>
<p><i>Bobette, mannequin</i></p>	<p>1930, 133</p>	<p>Georges-Martin-Georges</p>	<p>F.S.</p>
<p><i>Lili-Sourire</i></p>	<p>1930, 136</p>	<p>Gaston Vialis</p>	<p>F.S.</p>
<p><i>La Porte close</i></p>	<p>1930, 139</p>	<p>Jean du Perry</p>	<p>F.S.</p>
<p><i>La Puissance du souvenir</i></p>	<p>1930, 145</p>	<p>Georges Martin Georges</p>	<p>F.S.</p>
<p><i>La Poupée brisée</i></p>	<p>1930, 148</p>	<p>Jean du Perry</p>	<p>F.S. : photocopie rééd. : 1938, 686</p>

Ferenczi, « Le Petit Roman » (suite)

<i>Folie d'un soir</i> <i>Baisers mortels</i>	1930, 151 1931, 156 (1930 sur dern. plat couverture)	Gaston Viallis Jacques Personne	F.S. F.S.
<i>La Double Vie</i> (couverture : Vie.)	1931, 157 (1930 sur dern. plat couverture)	Georges-Martin-Georges	F.S.
<i>Les Chercheurs de bonheur</i>	1931, 158 (1930 sur dern. plat couverture)	Jean Dorsage	F.S. : 2 ex.
<i>Pauvre Amante !</i> (couverture : Amante)	1931, 163	Jean du Perry	F.S.
<i>Âme de jeune fille</i> <i>Victime de son fils</i>	1931, 165 1931, 173	Gaston Viallis Jacques Personne	F.S. F.S. : 2 ex.

Ferenczi, « Le Livre de l'Aventure »

<i>Le Roi du Pacifique</i>	1929, 6	Georges Sim	{ F.S. + rééd. : Presses de la Cité, « Les Introuvables de Georges Simenon », 1980, 7
<i>Les Pirates du Texas</i>	1929, 10	Christian Brulls	{ F.S. + rééd. : Presses de la Cité, « Les Introuvables de Georges Simenon », 1980, 10
<i>L'Île des maudits</i>	1929, 14	Georges Sim	{ F.S. + rééd. abrégée : <i>Le Naufrage du « Pelican »</i> , « Voyages et Aventures », 1935, 111 + rééd. : Presses de la Cité, « Les Introuvables de Georges Simenon », 1980, 8
<i>Jacques d'Antifer roi des îles du Vent</i> (couverture : « Jacques d'Antifer »)	1930, 18	Christian Brulls	F.S.
<i>Nez d'Argent</i>	1930, 21	Georges Sim	{ F.S. + rééd. : Presses de la Cité, « Les Introuvables de Georges Simenon », 1980, 9

Ferenczi, « Le Petit Roman d'Aventures »

<i>L'Île empoisonnée</i>	1937, 59	Christian Brulls	{ collectionneur F.S. : photocopie
<i>Seul parmi les gorilles</i>	1937, 93	Christian Brulls	{ collectionneur F.S. : photocopie

F. Rouff, « Mon Roman »

<i>Étoile de cinéma</i> <i>Le Rêve qui meurt</i>	(1925), 109 1931, 428	Georges d'Isly Jean du Perry	F.S. { collectionneur F.S. : photocopie
---	--------------------------	---------------------------------	---

F. Rouff, « Le Roman complet illustré »

<i>L'Envers d'une passion</i>	1932, 30	Jean du Perry	{ B.N. F.S. : photocopie
-------------------------------	----------	---------------	-----------------------------

Tallandier – Le Livre National, « Grandes Aventures »

<i>La Prêtresse des Vaudois</i>	1925, 68	Christian Brulls	F.S.
<i>Se Ma Tsien, le sacrificateur</i>	1926, 135	Christian Brulls	F.S.
<i>Les Voleurs de navires</i>	1927, 153	Georges Sim	{ F.S. + rééd. : « Les Romans d'Aventures de Georges Sim », 1954, 1
<i>Le Secret des lamas</i>	1928, 194	Georges Sim	{ F.S. + rééd. : « Les Romans d'Aventures de Georges Sim », 1954, 2
<i>Les Maudits du Pacifique</i>	1928, 201	Georges Sim	{ F.S. + rééd. : « Les Romans d'Aventures de Georges Sim », 1954, 3
<i>Le Roi des glaces</i>	1928, 215	Georges Sim	{ F.S. + rééd. : « Les Romans d'Aventures de Georges Sim », 1954, 4
<i>Le Sous-Marin dans la forêt</i>	1928, 222	Georges Sim	{ F.S. + rééd. : « Les Romans d'Aventures de Georges Sim », 1954, 5
<i>Les Nains des cataractes</i>	1928, 238	Georges Sim	{ F.S. : 2 ex. (un avec couverture abîmée) + rééd. : « Les Romans d'Aventures de Georges Sim », 1954, 6 + rééd. : Presses de la Cité, « Les Introuvables de Georges Simenon », 1980, 12
<i>La Panthère borgne</i>	1929, 259	Georges Sim	{ F.S. + rééd. : Presses de la Cité, « Les Introuvables de Georges Simenon », 1980, 11
<i>L'île des hommes roux</i>	1929, 267	Georges Sim	F.S.
<i>Le Gorille-Roi</i>	1929, 274	Georges Sim	F.S.
(couverture : <i>Gorille roi</i>)			
<i>L'Oeil de l'Utah</i>	1930, 298	Georges Sim	F.S.
<i>Le Pêcheur de bouées</i>	1930, 314	Georges Sim	F.S. : 2 ex. (un avec couverture abîmée)

Tallandier – Le Livre National, « Le Livre de poche » nouvelle série

<i>L'Orgueil qui meurt</i>	s.d. (1925), 85	Georges Martin-Georges	F.S.
<i>Un Tout Petit Cœur</i>	1927, 173	Jean du Perry	F.S.

OCTOBRE

304-62

Mardi. Saint Quentin.

Touche B. 200 pages

Page Dactylo 350 p.

achete pardonnez

Porte Tailleur
"L'orgueil qui meurt"

Touche Ferucci
150 pages mariage
en 2 parties

Paru Huccover
Histoire de Paul
Grand nettoyage

OCTOBRE

303-63

MERCREDI. Saint Lucain.

Touche S. 120 pages

Paru Les yeux Riant
Kilbert Sander
III et IV

Paru Paris Flirt
Eve

Paru Traufon
annonces internationales
Je vous avoue...
un monde haïssable.

Touche Keatin
125 pages

Tallandier – Le Livre National, « Romans populaires »

<i>Les Cœurs perdus</i>	1928, 621	Georges Sim	F.S.
<i>En robe de mariée</i>	1929, 683	Georges Sim	F.S.
<i>La Femme en deuil</i>	1929, 721	Georges Sim	F.S.

Tallandier – Le Livre National, « Romans célèbres de drame et d'amour »

<i>Le Cbinois de San-Francisco</i> (couverture : <i>San Francisco</i>)	1930, 157	Georges Sim	F.S. : 2 ex.
<i>L'Homme à la cigarette</i>	1931, 183	Georges Sim	{ F.S. + rééd. : Julliard, « La Seconde Chance », 1991

Tallandier – Le Livre National, « Criminels et policiers »

<i>La Maison de l'inquiétude</i>	1932, 46	Georges Sim	{ F.S. + rééd. : Julliard, « La Seconde Chance », 1991
<i>Matricule 12</i>	1932, 64	Georges Sim	F.S.
<i>La Femme rousse</i>	1933, nouvelle série, 7	Georges Sim	F.S.
<i>Le Château des sables rouges</i>	1933, nouvelle série, 14	Georges Sim	{ collectionneur F.S. : photocopie
<i>Deuxième Bureau</i>	1933, nouvelle série, 19	Georges Sim	{ + rééd. : Julliard, « La Seconde Chance », 1991 collectionneur F.S. : photocopie

Prima

<i>Au Grand 13</i>	1925	Gom Gut	F.S. : rééd. 1927
<i>Nini violée</i>	1926	Luc Dorsan	F.S.
<i>Un Monsieur libidineux</i>	1927	Georges Sim	F.S.
<i>Les Mémoires d'un prostitué par lui-même</i>	s.d. (1929)	Georges Sim	F.S. : ex. sans achevé d'imprimer

Prima, « Collection Gauloise »

<i>Un Viol aux Quat'z'Arts</i>	s.d. (1925), 21	Gom Gut	{ collectionneur F.S. : photocopie
<i>Voluptueuses Étreintes</i>	s.d. (1925), 23	Plick et Plock	{ F.S.
<i>Perversités frivoles</i>	s.d. (1925), 26	Gom Gut	{ collectionneur F.S. : photocopie
<i>Plaisirs charnels</i>	1925, 31	Gom Gut	{ collectionneur F.S. : photocopie
<i>Aux Vingt-Huit Négresses</i>	1925, 37	Gom Gut	{ collectionneur F.S. : photocopie
<i>La Noce à Montmartre</i>	1925, 42	Gom Gut	{ B.N. F.S. : photocopie
<i>Histoire d'un pantalon</i>	1926, 45	Luc Dorsan	{ F.S.
<i>Liquettes au vent</i>	1926, 47	Gom Gut	{ F.S.
<i>Mémoires d'un vieux suiveur</i>	1926, 53	Luc Dorsan	{ collectionneur F.S. : photocopie
<i>Une Petite très sensuelle</i>	1926, 56	Gom Gut	{ collectionneur F.S. : photocopie
<i>Nuit de noces</i>	1926, 58	Luc Dorsan	{ F.S.
<i>Orges bourgeoises</i>	1926, 65	Gom Gut	{ F.S.
<i>L'Homme aux douze étirements</i>	1926, 70	Gom Gut	{ F.S.
<i>La Pucelle de Bénouville</i>	1927, 72	Luc Dorsan	{ F.S.
<i>Étreintes passionnées</i>	1927, 74	Gom Gut	{ F.S.

Prima, « Collection Gauloise » (suite)

<i>L'Amant fantôme</i>	1928, 112	Gom Gut	{ collectionneur F.S. : photocopie collectionneur
<i>Un Drôle de Coco</i>	1929, 118	Luc Dorsan	{ F.S. : photocopie B.N.
<i>L'Amour à tous les étages</i>	1929, 124	Gom Gut	{ F.S. : photocopie + photocopie dactyl. (sous le titre : <i>Une Petite Femme sincère</i> , petit roman drôle, de Sandor)

Paris-Plaisirs

<i>Paris leste</i>	s.d. (1927)	Georges Sim	{ collectionneur F.S. : photocopie
--------------------	-------------	-------------	---------------------------------------

Fayard, « Les Maîtres du Roman Populaire »

<i>Le Feu s'éteint</i>	s.d. (1927), 308	Georges Sim	{ F.S. : 2 ex. (un sans couverture) + rééd. : « Les Romans d'Amour de Georges Sim », 1954, 5
<i>Mademoiselle X ...</i>	1928, 322	Christian Brulls	F.S.
<i>La Maison sans soleil</i>	1928, 340	Georges Sim	{ F.S. + rééd. : « Les Romans d'Amour de Georges Sim », 1954, 1
<i>Les Adolescents passionnés</i>	1928, 344	Christian Brulls	{ F.S. + 2 ex. rééd. : « Les Romans d'Amour de Georges Sim », 1954, 4
<i>La Fiancée aux mains de glace</i>	1928, 356	Georges Sim	F.S.

Fayard, « Les Maîtres du Roman Populaire » (suite)

<i>Destinées</i>	1929, 367	Georges Sim	{ F.S. + rééd. : « Les Romans d'Amour de Georges Sim », 1954, 3
<i>Mademoiselle Milliton</i>	1930, 378	Georges Sim	{ F.S. : 2 ex. + rééd. : <i>Les Russes de l'amour</i> , « Les Romans d'Amour de Georges Sim », 1954, 7
<i>Traîn de nuit</i>	1930, 392	Christian Brulls	{ F.S. : 2 ex. + rééd. : « Les Romans d'Amour de Georges Sim », 1955, 8 + rééd. : Julliard, « La Seconde Chance », 1991
<i>L'Homme de proie</i>	1931, 399	Georges Sim	{ F.S. : 2 ex. (un sans couverture)
<i>La Maison de la baine</i>	1931, 404	Christian Brulls	{ F.S.
<i>Les Errants</i>	1931, 411	Georges Sim	{ F.S. + rééd. : « Les Romans d'Amour de Georges Sim », 1954, 2
<i>La Figurante</i>	1932, 422	Christian Brulls	{ F.S. + rééd. : <i>La Jeune Fille aux perles (La Figurante)</i> , Julliard, « La Seconde Chance », 1991
<i>L'épave</i>	1932, 428	Georges Sim	{ F.S. : 2 ex.
<i>Fièvre</i>	1932, 433	Christian Brulls	{ F.S. + rééd. : « Les Romans d'Amour de Georges Sim », 1954, 6

Fayard, « Le Livre Populaire »

<i>Miss Baby</i>	1928, 218	Georges Sim	F.S.
<i>Dolorosa</i>	1928, 226	Christian Brulls	{ F.S. + rééd. : Presses de la Cité, « Les Introuvables de Georges Simenon », 1980, 5
<i>Chair de beauté</i>	1928, 232	Georges Sim	{ F.S. + rééd. : Presses de la Cité, « Les Introuvables de Georges Simenon », 1980, 2
<i>L'Amant sans nom</i>	1929, 238	Christian Brulls	{ F.S. + rééd. : Presses de la Cité, « Les Introuvables de Georges Simenon », 1980, 4
<i>La Femme qui tue</i>	1929, 251	Georges Sim	F.S.

Fayard, « Le Livre Populaire » (suite)

<i>La Femme 47</i> <i>L'Inconnue</i>	1930, 257 1930, 263	Georges Sim Christian Brulls	F.S. + ex. 1932 F.S. : 2 ex. (un avec couverture abîmée) + rééd. : Presses de la Cité, « Les Introuvables de Georges Simenon », 1980, 3 F.S. + rééd. : Presses de la Cité, « Les Introu- vables de Georges Simenon », 1980, 6 F.S. F.S. : 2 ex. (un avec couverture abîmée) F.S. : photocopie + rééd. : Presses de la Cité, « Les Introuvables de Georges Simenon », 1980, 1 F.S. : 2 ex.
<i>Marie-Mystère</i> (couverture : <i>Marie Mystère</i>)	1931, 268	Jean du Perry	
<i>Katia, acrobate</i>	1931, 271	Georges Sim	
<i>Les Forçats de Paris</i>	1931, 276	Christian Brulls	
<i>La Fiancée du diable</i>	1933, 288	Georges Sim	
<i>L'Évasion</i>	1934, 304	Christian Brulls	

Fayard, « L'Aventure »

<i>Les Bandits de Chicago</i>	s.d. (1929), 1	Georges Sim	F.S.
<i>Un Drame au pôle Sud</i>	s.d. (1929), 4	Christian Brulls	F.S.
<i>Les Contrebandiers de l'alcool</i>	s.d. (1929), 7	Georges Sim	F.S.
<i>Captain S.O.S.</i>	s.d. (1929), 11	Christian Brulls	F.S.
<i>L'Homme qui tremble</i>	1930, 19	Georges Sim	F.S. : 2 ex.

Le Fonds Simenon

D'abord installé dans une salle de la Bibliothèque Générale de l'Université, place Cockerill, le Fonds Simenon se trouve, depuis novembre 1981, au premier étage du château de Colonster, à l'orée du campus universitaire du Sart Tilman.

Il réunit des documents aussi nombreux que variés qui en font à la fois une bibliothèque, un fonds d'archives et un musée.

On y trouve 80 manuscrits correspondant à la production romanesque des années 1940 à 1972, les cassettes et dactyls des « dictées », l'exemplaire nominatif des 72 volumes des œuvres complètes publiées par les éditions Rencontre, les différentes éditions en français et dans 33 langues étrangères des romans signés Georges Simenon, les contributions à la *Gazette de Liège* entre 1919 et 1922, les romans populaires et les contes publiés sous 17 pseudonymes (dont le plus fréquent est G. Sim) entre 1921 et 1937, les reportages et interviews réalisés par Simenon entre 1931 et 1946.

Ajoutons à cela les ouvrages de la critique, les mémoires universitaires, les anthologies scolaires, les milliers d'articles écrits dans la presse au fur et à mesure des parutions, les cassettes et vidéo-cassettes d'interviews de Simenon, la correspondance d'écrivains et d'amis célèbres (Gide, Cocteau, Pagnol, Keyserling, Miller, Fellini, Renoir, ...).

Citons encore les quelque 2 000 photos permettant de suivre toutes les étapes de la vie et de la carrière de Georges Simenon, des vidéo-cassettes de films ou téléfilms, des photos de films, les originaux des portraits de Simenon par Vlamincq, Buffet et Cocteau, une reproduction miniature de la statue de Maigret à Delfzijl, des diplômes et médailles honorifiques, une collection de pipes, ...

Le Fonds Simenon s'accroît régulièrement tant par les envois que continue à assurer 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).
Télécopie : + 32 41 88 15 55

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.

Saisie des textes :
Georgette PINSAR et Lucy SAUVEUR

Composition :
Étienne RIGA, T_EX, P_STricks, L_AT_EX (*partim*)

Achévé d'imprimer le 23 septembre 1994
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/1994/0480/11

