

**T
R
A
C
C
E
S**



N° 7, 1995

Travaux du Centre d'Études Georges Simenon

Université de Liège

TRACES

7

Les lieux de l'écrit

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

En couverture :

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

TRACES

7

Les lieux de l'écrit

Actes du 4^e colloque international
qui s'est tenu à Liège les 20, 21 et 22 octobre 1994

Université de Liège
Centre d'Études Georges Simenon

1995

Comité de gestion du Centre d'Études Georges Simenon

Paul DELBOUILLE, Président du Centre
Danielle BAJOMÉE, Directeur du Centre
Christine SWINGS, Conservateur du Fonds
Jacques DUBOIS
Pierre GOTHOT

Comité de rédaction de *TRACES*

Danielle BAJOMÉE
Paul DELBOUILLE
Jacques DUBOIS
Christine SWINGS
Directeur de publication : Michel LEMOINE

TRACES

Prix : 1 000 francs belges. Les numéros annuels précédents sont encore disponibles au prix de 600 francs belges.

Diffusion, renseignements, suggestions, envois de manuscrits :

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

Téléphone : + 32 41 66 30 22
66 52 71
Télécopie : + 32 41 88 15 55

Table des matières

Jean-Louis DUMORTIER, <i>Le lecteur simenonien et la construction de l'espace</i>	7
Hendrik VELDMAN, <i>Georges Simenon, auteur impressionniste et dialectique</i>	45
Gaston MARINX, <i>Georges Simenon de Liège à Paris</i>	55
Pierre DELIGNY, <i>« Les bottes de sept lieux »</i>	89
Michel LEMOINE, <i>Traces romanesques du tour de France de 1928</i>	137
Claude MENGUY, <i>Ostrogoth-sur-Seine ou À la recherche de la « guinguette à deux sous »</i>	191
Jules BEDNER, <i>Les romans hollandais de Georges Simenon</i>	225
Marie-Paule BOUTRY, <i>Les lieux sans nom</i>	237
Benoît DENIS, <i>Les lieux de la médiocrité</i>	253
Bernard ALAVOINE, <i>Le Nègre ou l'espace reconstruit : de la réalité à la figure géométrique</i>	265
Paul MERCIER, <i>La poétique de l'espace de La Porte</i>	289
Anne MATHONET, <i>Chambre close et voyeurisme</i>	329
Noël SIMSOLO, <i>L'encadrement du désir en tous lieux chez Georges Simenon</i>	341
Salvatore CESARIO, <i>De La Prisonnière à La Femme endormie</i>	357

Alain BERTRAND, <i>Georges Simenon ou la parole humanisante</i>	371
Louis NUCÉRA, « <i>Il ne sortait jamais de son arrondissement, mais il y mettait l'univers</i> » (<i>Paul Arène</i>)	381

Jean-Louis DUMORTIER

Le lecteur simenonien et la construction de l'espace

Matériaux pour une ébauche

Introduction

DANS le courant des années soixante-cinq/soixante-quinze, époque à laquelle maintes vedettes de la « nouvelle critique » littéraire dénonçaient, d'une manière ou d'une autre, « l'idéologie de l'expression-représentation », se sont multipliées les recherches inspirées par le souci de mettre en évidence le travail artistique, le système de contraintes dont procède « l'effet de réel », « l'illusion référentielle » que provoque le texte réaliste¹. Toutes ces recherches étaient marquées au coin de l'immanentisme, qui fondait les méthodes d'investigation structuralistes, et, quoique centrées sur ce qui conditionnait la vertu pragmatique du texte réaliste — son pouvoir d'illusionner le lecteur —, elles éludaient la question de l'actualisation de cette vertu, la question de la *lecture* selon le protocole réaliste. Ce qui se trouvait également écarté du champ de la recherche, de manière radicale chez certains auteurs comme Jean Ricardou, c'était cette composante du travail de l'écrivain consistant, d'abord, à s'informer, par l'expérience personnelle ou via des écrits à caractère utilitaire, sur la réalité dont le discours

¹ J. RICARDOU, *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Le Seuil, 1967; *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris, Le Seuil, 1971; *Nouveaux Problèmes du roman*, Paris, Le Seuil, 1978.

R. BARTHES, « L'effet de réel », dans *Communications*, n° 11, 1968.

P. HAMON, « Pour un statut sémiologique du personnage », dans *Littérature*, n° 6, 1972; « Qu'est-ce qu'une description? », dans *Poétique*, n° 12, 1972; « Un discours contraint », dans *Poétique*, n° 16, 1973.

J. DUBOIS, « Surcodage et protocole de lecture dans le roman naturaliste », dans *Poétique*, n° 16, 1973.

Etc.

littéraire proposait une représentation, ensuite, à transformer ce matériau, à le plier à un ordre artistique².

Au fil de la décennie suivante, les principes du structuralisme faisant l'objet d'une virulente remise en question, maints chercheurs se sont intéressés aux rapports entre le réel et ses représentations, littéraires ou non, ainsi qu'à la spécificité du texte de fiction³, et la problématique de la *lecture* de cette variété d'écrit a été mise en évidence, par différents auteurs, dans des cadres théoriques fort divers : celui de la sociologie des pratiques culturelles⁴, celui de l'esthétique de la réception⁵, celui d'une sémiotique influencée par les sciences cognitives⁶, celui de la psychanalyse⁷, ceux, recoupés, de la philosophie analytique et de la poétique narrative⁸, entre autres.

Nous essayerons, dans ces pages consacrées à l'espace dans le roman simenonien, de tirer parti et de l'apport des travaux d'inspiration structuraliste sur les moyens artistiques mis en œuvre pour donner au lecteur l'illusion de la réalité, et de l'apport des recherches post-structuralistes sur la réception du discours fictionnel. Partant de l'idée, aujourd'hui avalisée par tous les spécialistes⁹, que la lecture est un processus interactif qui se

² H. MITTERAND, *Le Discours du roman*, Paris, P.U.F., 1980; *Le Regard et le signe. Poétique du roman réaliste et naturaliste*, Paris, P.U.F., 1987; *Zola. L'histoire et la fiction*, Paris, P.U.F., 1990.

³ K. WALTON, «How Remote Are Fictional Worlds from the Real World?», in *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XXXVII, 1978; «Appreciating Fiction: Suspending Disbelief or Pretending Belief?», in *Dispositio*, V, 1980.

M.-L. RYAN, «Fiction. Non-Factuals and the Principle of Minimal Departure», in *Poetics*, VIII, 1980.

J. R. SEARLE, «Le statut logique du discours de fiction», dans *Sens et expression*, Paris, Éditions de Minuit, 1982, ch. III.

T. PAVEL, *Univers de la fiction*, Paris, Le Seuil, 1988.

C. JACQUENOD, *Contribution à une étude du concept de fiction*, Berne, Peter Lang, 1988.

M. CALLE-GRUBER, *L'Effet-fiction. De l'illusion romanesque*, Paris, Nizet, 1989.

⁴ A.-M. THIESSE, *Le Roman du Quotidien*, Paris, Le Chemin vert, 1984.

⁵ W. ISER, *L'Acte de lecture*, Bruxelles-Liège, Mardaga, 1985.

⁶ U. ECO, *Lector in fabula*, Paris, Grasset, 1985; *Les Limites de l'interprétation*, Paris, Grasset, 1990.

⁷ M. PICARD, *La Lecture comme jeu*, Paris, Éditions de Minuit, 1986; *Lire le temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1989.

⁸ T. PAVEL, *op. cit.*

⁹ T.A. VAN DIJK. et W. KINTSCH, *Strategies of Discourse Comprehension*, New York, Academic Press, 1983.

M. PAGE, «Lecture et interaction lecteur/texte. Contribution à l'élaboration d'un modèle

déroule dans un contexte dont les particularités conditionnent la production de sens, nous centrerons notre propos sur la représentation de l'espace que peut se faire, à partir du texte romanesque simenonien, non pas le lecteur spécialiste de la chose littéraire et pratiquant une « lecture littéraire »¹⁰ ordonnée au projet d'écrire quelque commentaire savant sur la topographie chez Simenon, mais le lecteur-amateur, abordant la fiction dans l'intention de se donner le plaisir du jeu qu'elle lui propose.

Faut-il dire que notre chemin est semé d'embûches? Nous ne sommes pas et ne pouvons pas être, engagé dans notre entreprise, ce lecteur-amateur qui se représente les lieux de l'action tout en subissant, à son insu dans la plupart des cas, le pouvoir fantasmagique de certaines scènes, tout en s'impliquant, comme l'y invite le romancier par ses options narratives, dans la situation du protagoniste. Inévitablement nous prenons une certaine distance et courons constamment le risque d'une excessive distanciation. Reprenant à Michel Picard¹¹ et à Vincent Jouve¹² la conception d'un lecteur « clivé » et substituant aux termes qu'ils utilisent pour désigner les figures du lecteur ceux, plus accessibles à notre avis, de lecteur piégé (dont le désir — au sens psychanalytique du terme — trouve issue dans l'histoire racontée), de lecteur complice (qui pratique cette « *willing suspension of disbelief* » dont parlait Coleridge, qui participe émotionnellement à l'action des personnages), et de lecteur critique (qui déjoue les manœuvres

interactionniste de la lecture », dans M. THÉRIEN et G. FORTIER (dir.), *Didactique de la lecture au secondaire*, Montréal, Ville-Marie, 1985.

J. IRWIN, *Teaching Reading Comprehension Processes*, Engelwood, New Jersey, Prentice-Hall, 1986.

A.-J. DESCHÊNES, *La Compréhension, la production de textes et le développement de la pensée opératoire*, Thèse de doctorat présentée à l'École de Psychologie de l'Université Laval, Québec, 1985.

J. LANGER, « Computer Technology and Reading Instruction: Perspectives and Directions », in J. ORASANU (Ed.), *Reading Comprehension: From Research to Practice*, Hillsdale, New Jersey, Lawrence Erlbaum, 1986.

J. GIASSON, *La Compréhension en lecture*, Boucherville, Québec, Gaëtan Morin, 1990.

E. KINTSCH et W. KINTSCH, « La compréhension de textes et l'apprentissage à partir de textes : la théorie peut-elle aider l'enseignement? », dans Collectif, *Les Entretiens Nathan*, Paris, Nathan, 1991.

G. DENHIÈRE et S. BAUDET, *Lecture, compréhension de texte et science cognitive*, Paris, P.U.F., 1992.

¹⁰ M. PICARD, « Pour la lecture littéraire », dans *Littérature*, n° 26, 1977; *La Lecture comme jeu*, Paris, Éditions de Minuit, 1986; (dir.), *La Lecture littéraire*, Paris, Clancier-Guénaud, 1987.

¹¹ M. PICARD, *La Lecture comme jeu*, Paris, Éditions de Minuit, 1986.

¹² V. JOUVE, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, P.U.F., 1992; *La Lecture*, Paris, Hachette, 1993.

narratives, s'interroge sur le «vouloir-dire» du récit, juge de sa valeur artistique), nous essayons, vaille que vaille, de rendre raison de la vision de l'espace que peuvent avoir le lecteur piégé et le lecteur complice, convoqués par le récit simenonien, en adoptant nous-même — comment faire autrement? — la perspective du lecteur critique.

Quelque intérêt que nous accordons au sujet, nous ne tentons donc pas de baliser l'imaginaire géographique de Simenon : nous nous hasardons à traiter la question de la *production* de l'espace par le lecteur-amateur, au fil de sa lecture. Faute de pouvoir être nous-même le sujet de cette production, faute de pouvoir refléter ce qui se passe dans notre esprit lorsque nous choisissons comme activité de loisir la lecture d'un roman de Simenon, faute de pouvoir enquêter sur cette production en interrogeant, à chaud, « *on line* », quelques lecteurs qui, bénévolement, se prêteraient à l'expérience, nous en sommes réduit à nous figurer certaines caractéristiques d'un lecteur-type et à considérer comment le discours romanesque sollicite ce dernier.

Pourquoi cette option? Parce que, si l'on a, depuis une quinzaine d'années, écrit beaucoup de choses intéressantes sur Simenon, si l'on a, plus particulièrement, bien exploré les différentes facettes de son talent d'écrivain, on a relativement peu traité, en tirant parti des théories les plus pertinentes, nous semble-t-il, pour ce faire : les théories de la *lecture*, ces questions, qui nous paraissent cruciales : pourquoi un tel succès (aussi massif, aussi durable)? Qu'est-ce qui peut expliquer l'assiduité du public? Qu'est-ce qui, dans le roman simenonien, donne ce goût de revenez-y, qu'est-ce qui provoque cette incitation à en lire un autre, puis un autre encore? Sans dénier à quiconque le droit d'envisager, en l'occurrence, la topographie simenonienne comme on envisagerait, par exemple, celle d'un Proust, d'un Faulkner ou d'un Gracq, nous pensons qu'il n'est pas dépourvu de pertinence de considérer le rapport entre l'écriture de l'espace, telle que la pratique Simenon, et le *destinataire* de son œuvre romanesque. Car s'il est entendu que l'écrivain règle des comptes très intimes par le truchement de la fiction, il ne convient pas, pensons-nous, de perdre de vue sa stratégie dans le champ littéraire des années trente/soixante-dix. Georges Simenon, selon nous, a une conscience très aiguë du public auquel il s'adresse et dont il attend la consécration.

Disons-le sans attendre : ce n'est certainement pas, à notre avis, le traitement romanesque de l'espace qui constitue un facteur déterminant de l'intérêt des lecteurs que vise le romancier. Toutefois, sa manière de donner à connaître les lieux de l'action ainsi que les configurations de ceux-ci nous paraissent bien de nature à ménager cet intérêt. La première est, si l'on peut dire, « en phase » avec l'esthétique du lectorat moyen, c'est-à-dire avec

sa sensibilité aux procédés artistiques. Quant aux secondes — les figures générales de l'espace, celles qui s'imposent au fil ou au terme de la lecture d'un ou de plusieurs romans —, elles correspondent, nous semble-t-il, aux représentations *a priori* de ce lectorat, tout en entretenant son désir qu'existent des lieux accessibles qui fussent havres de quiétude, thébaïdes pour l'individu prisonnier du réseau social.

En sous-titrant notre communication «*Matériaux pour une ébauche*», nous ne sacrifions pas à la coutume des formules de modestie. Pour traiter sérieusement le sujet, il aurait fallu, au mieux, relire toute l'œuvre romanesque de Simenon en centrant (mais de manière non exclusive, sans crispation aucune) notre attention sur la question de l'espace, au moins, relire un échantillon de romans que l'on puisse tenir pour représentatif de l'œuvre tout entière. C'est ce que nous n'avons pas fait, faute de temps. Au mépris de toute méthode sérieuse, nous avons sorti, misant sur le hasard, une demi-douzaine de volumes de notre bibliothèque¹³ et les avons lus ou relus, sans hypothèse de travail, nous bornant à pointer, au fil d'un parcours opéré à allure « normale » (c'est-à-dire à vive allure, car, lecteur-amateur, nous lisons Simenon rapidement, dans une espèce de transe, apparentable peut-être à celle qui s'emparait de l'écrivain en mal de raconter) — nous bornant à pointer les passages relatifs à l'espace qui nous paraissaient dignes d'intérêt. Les idées que nous ont inspirées ce premier repérage, nous les avons mises à l'épreuve de la lecture de dix autres romans¹⁴, et il nous est apparu qu'elles n'étaient pas dépourvues de tout fondement. L'on comprendra que nous présentions toutefois les conclusions d'une telle expérience avec les réserves qui s'imposent et que nous laissions à d'autres, qui procéderaient avec plus de rigueur que nous, le soin d'explorer les pistes que nous avons frayées, ou d'en emprunter de tout autres, estimant que les nôtres ne mènent à rien qui vaille.

¹³ *Trois Chambres à Manhattan, Le Blanc à lunettes, Quartier nègre, Les Frères Rico, Un Nouveau dans la ville, Le passage de la ligne.*

¹⁴ *Le Déménagement, Marie qui louche, La Boule noire, La Chambre bleue, Le Cercle des Mabé, La Fuite de Monsieur Monde, Les Volets verts, Les Inconnus dans la maison, L'Homme qui regardait passer les trains, Le Bourgmestre de Furnes.*

Première partie

Pour un profil de l'auteur et du lecteur destinataire

DURANT les années vingt, à l'époque où Simenon, sous pseudonymes divers, alimente les pianos mécaniques du récit populaire¹⁵, d'importants changements d'ordre socio-culturel affectent la vie littéraire française¹⁶. Nous en retiendrons quatre, lourds de conséquences pour l'itinéraire artistique de Simenon. Sur cet itinéraire, plus particulièrement sur les rapports entre la position de classe de l'auteur, le statut littéraire qu'il « choisit » et les aspects du réel dont il privilégie la représentation, Jacques Dubois¹⁷ a, croyons-nous, dit l'essentiel. Nous nous bornons ici à mettre en évidence, très succinctement, ce qui a favorisé la connivence entre un auteur et son public.

D'abord, au lendemain de la Grande guerre, la demande des lecteurs, en matière de roman, dépasse l'offre qu'assuraient naguère les hommes de lettres en vue. Les maisons d'édition parisiennes qui donnent le ton (Flammarion, Grasset, Gallimard) se mettent en quête de nouveaux talents et, bon gré mal gré, cèdent à une logique commerciale, orchestrant des campagnes publicitaires autour de livres susceptibles de conquérir un large public (*La Garçonne* de Victor Margueritte, 1922; *Maria Chapdelaine* de Louis Hémon, 1923; *Le Diable au corps* de Raymond Radiguet, 1923; *Le Blé en herbe* de Colette, 1923). Les tirages augmentent dans des proportions considérables, mais également les risques de mévente que prennent les éditeurs. Ces derniers se soucient donc, bien plus que par le passé, de donner et d'entretenir une image publicitaire de leurs auteurs-vedettes, et de veiller à ce que ces derniers publient régulièrement de quoi relancer l'intérêt du public. La stratégie d'émergence de Simenon, médiatique avant la lettre, n'a donc rien d'original : il a pu constater qu'une fraction importante du lectorat est sensible au battage et que ce dernier est désormais entré dans les mœurs des éditeurs ayant pignon sur rue. Il a pu également se rendre compte que le vedettariat littéraire, le surgissement individuel dans un

¹⁵ J.-C. CAMUS, *Les Années parisiennes. 1923-1931. Simenon avant Simenon*, Bruxelles, Didier-Hatier, 1990.

M. LEMOINE, « Les romans de jeunesse », dans Collectif, *Simenon. L'Homme, l'univers, la création*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1993.

¹⁶ G. BRÉE, *Le XX^e siècle, 2- 1920-1970*, Paris, Arthaud, 1978.

¹⁷ J. DUBOIS, « Statut littéraire et position de classe », dans Collectif, *Lire Simenon. Réalité/Fiction/Écriture*, Bruxelles, Labor, 1980.

secteur artistique dont la structuration traditionnelle est contestée,— que le vedettariat est un moyen rapide de s'imposer socialement et de s'assurer une situation économique confortable.

La demande émanant de lecteurs issus de la classe moyenne, en expansion constante, entraîne la prolifération de récits de fiction qui profitent de la promotion du genre romanesque à laquelle ont œuvré, dans le dernier tiers du XIX^e siècle, les écrivains naturalistes, et qu'ont assurée les prix littéraires : le Goncourt, en 1903, le Fémina, l'année suivante, le Grand prix du roman de l'Académie française, en 1914, le Renaudot en 1926, l'Interallié en 1930. Il est bien connu aujourd'hui qu'en règle générale, ces prix ne couronnent pas des œuvres réellement novatrices sur le plan artistique, mais il n'empêche qu'ils contribuent alors à établir et à consacrer institutionnellement non seulement un genre naguère encore peu propice à l'accumulation de capital symbolique, mais des canons narratifs. Grâce à eux, le courant romanesque dominant, le *main stream* comme disent les critiques littéraires d'Outre-Atlantique, celui qui comble les besoins de lecture distrayante, mais néanmoins enrichissante, du grand public et lui garantit le confort de textes hautement « lisibles », a pu jouir d'un statut littéraire. Se constitue ainsi une culture livresque qui n'est plus l'apanage d'une élite sociale et se trouvent légitimées, dans une mesure toute relative, des pratiques de lecture et d'écriture totalement décrochées de celles des avant-gardes.

Par ailleurs, le cinéma, parlant dès la fin des années vingt, altère les facultés esthétiques des lecteurs de romans, nourrissant leur mémoire d'images susceptibles de constituer, plus ou moins rapidement, un fonds de références communes, portant atteinte, en contrepartie, au pouvoir individuel d'imaginer, accoutumant le public à un mode de narration différent de celui du récit traditionnel et, surtout, à un amalgame d'action et de description qui ne se rencontrait guère dans les modèles romanesques hérités du dix-neuvième siècle. Ajoutons que le cinéma, avec le music-hall, la chanson, une certaine paralittérature valorisée par les avant-gardes (*Fantomas*), la mode vestimentaire féminine lancée par Coco Chanel, contribue à créer une culture de masse assez différente de la culture bourgeoise traditionnelle, fondée notamment sur les chefs-d'œuvre du patrimoine littéraire.

Le quatrième et dernier changement que nous évoquerons est le développement de ce que l'on pourrait appeler, pour faire vite, la nébuleuse des textes d'information à la portée du grand public, tout particulièrement celui de la presse photo-illustrée. À titre d'exemple, le quotidien *Paris-Soir*, racheté en 1930 par Jean Prouvost, dirigé par Pierre Lazareff, détiendra, à la fin de la décennie, avec ses trois millions d'exemplaires, le record

mondial des ventes. Il est notoire que la multiplication et l'accessibilité des sources de connaissances a entraîné, au début du vingtième siècle, une remise en question du rôle de la littérature dans l'épistémè et une quête de modalités du savoir spécifiques aux genres littéraires. Cette remise en question et cette quête ont vraisemblablement été influencées, dans certains cercles institutionnels tout au moins, par le fait que le public appréciait de moins en moins l'encyclopédisme et le didactisme romanesques dont le siècle précédent avait donné tant de puissants exemples. En outre, comme le cinéma, la presse a exercé elle aussi une influence sur la réceptivité du public aux formes narratives. « Pas de phrases, coco, les faits précis ! » : c'est ainsi que Lazareff donnait le « la » à *Paris-Soir*, et son équipe jouait dans le ton, même les reporters-vedettes comme Mac Orlan, Cendrars ou ... Simenon. À entendre cette musique-là, les lecteurs forcément... Faut-il enfin rappeler la place éminente qu'occupent dans cette presse populaire les faits divers dont nul n'ignore le pouvoir d'accoutumer les sensibilités à une thématique narrative où le crime et les autres formes de « déviance »¹⁸ génératrices de peur¹⁹ constituent les principaux facteurs d'intérêt, thématique qu'exploitera Simenon non seulement dans la série des *Maigret*, mais aussi dans bon nombre de romans psychologiques, en l'infléchissant bien sûr selon ses obsessions personnelles.

L'itinéraire de Simenon sur le réseau littéraire français, tel qu'il existait au lendemain de la première guerre mondiale, tel qu'il s'est progressivement transformé au cours du demi-siècle suivant, est celui d'un *outsider*.

D'un *outsider* au sens étymologique du terme, d'abord : un étranger, un profane, un intrus. Bien décidé à le rester, d'ailleurs, jouant sans cesse, comme l'a bien montré Jacques Dubois²⁰, la partie engagée dès l'origine, celle du petit-bourgeois, mal à l'aise dans les structures socio-culturelles existantes et aspirant à une marginalité « habitable », si l'on peut dire.

D'un *outsider* aussi, au sens que donnent au mot les turfistes : un cheval mal coté, mais qui prend part à la course, avec lequel il faut compter car il est capable de coiffer au poteau bien des favoris. Pratiquant une « stratégie du dégagement »²¹, Simenon n'abdique pas pour autant son désir de réussir aux yeux du monde. Le *cursus honorum*, pas question : on est

¹⁸ J. DUBOIS, « Simenon et la déviance », dans *Littérature*, n° 1, 1971.

¹⁹ M. LITS, « Faits divers : la rubrique de tous les dangers », dans *Enjeux*, n° 25, 1992; (dir.), *La Peur, la mort et les médias*, Bruxelles, Vie ouvrière, 1993.

²⁰ J. DUBOIS, « Statut littéraire et position de classe », *art. cit.*

²¹ *Id.*, p. 28.

parti de si bas, ou plus exactement, d'un lieu si mal déterminé! Atteindre les sommets pourtant. Donc frayer sa propre voie, choisir sa propre cime. Non pour ainsi devancer quiconque dans la course au succès et se hisser sur quelque inaccessible surplomb : pour n'avoir pas à se plier aux exigences d'une progression réglée par l'*establishment*.

On le sait : très jeune, à cause de la position de classe de sa mère en particulier, Simenon est sensibilisé à l'existence des castes sociales, des groupes repliés sur eux-mêmes, des cercles fermés, des coteries, d'une hiérarchie en place soucieuse de préserver ses privilèges, *a priori* hostile à l'*outsider*. On sait aussi son aversion, partiellement déterminée par la frustration affective que lui inflige cette mère, pour un tel ordre, laissant si peu de possibilités de manœuvre à l'individu petit-bourgeois. On sait enfin son audace mâtinée d'inconscience — autant dire : son désir — qui lui fait pousser et claquer des portes que d'autres hésiteraient à franchir ou n'oseraient jamais repasser, par souci du lendemain. Il faut, pensons-nous, tenir compte à la fois de déterminations d'ordre sociologique²² et de déterminations d'ordre psychanalytique²³ pour tenter de rendre raison des décisions prises par un écrivain s'agissant de la conduite de sa carrière, de l'élection d'un public, du choix d'un mode et de formes d'expression. Et se dire, bien sûr, qu'on ne fait ainsi guère mieux qu'argumenter des hypothèses...

Simenon, à notre connaissance, s'est toujours montré avare de confidences sur ce que l'on dirait aujourd'hui son plan de carrière (qui peut être, ne l'oublions pas, une construction *a posteriori*) et l'on ne saurait se fonder sur des témoignages recoupés pour assurer que, au moment où il signe de son patronyme les premiers *Maigret* (1929), il escompte déjà le succès de la publication prochaine de romans n'appartenant pas à la littérature de série ... ou, si l'on préfère, le succès d'une série dont il serait l'unique fournisseur.

²² J. DUBOIS, *art. cit.* ; J. FABRE, *Enquête sur un enquêteur : Maigret. Essai de sociocritique*, Montpellier, Éditions du C.E.R.S., 1981.

²³ D. RACELLE-LATIN, « De *Pedigree* aux romans psychologiques. Approche d'une signification », dans Collectif, *Lire Simenon. Réalité/Fiction/Écriture*, Bruxelles, Labor, 1980.

H.-C. TAUXE, *Georges Simenon. De l'humain au vide*, Paris, Buchet-Chastel, 1983.

J.-L. DUMORTIER, *Georges Simenon*, Bruxelles, Labor, 1985.

A. BERTRAND, *Georges Simenon*, Lyon, La Manufacture, 1988, rééd. Liège, Éditions du C.É.F.A.L., 1994.

D. BAJOMÉE, « Le style et l'esthétique », dans Collectif, *Simenon. L'Homme, l'univers, la création*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1993.

On a quelque raison de croire qu'il a pris de ses facultés créatrices une mesure qui lui permette d'envisager une production suivie et susceptible de s'adapter, en cas de nécessité, aux goûts du public. On peut supposer qu'il perçoit, fût-ce de manière tout intuitive, que le roman, même celui dont on n'a pas à rougir, le roman qui trône aux vitrines des libraires de bon renom, est devenu un produit commercial, que le succès populaire peut, du jour au lendemain ou presque, faire d'un romancier une vedette, et que le statut de vedette vaut bien, en cette fin des années vingt où les valeurs traditionnelles sont violemment ébranlées, une position acquise en suivant des filières académiques. Il est vraisemblable qu'il devine le profil esthétique du lecteur moyen, profil façonné, ou en voie de l'être, par le récit de presse et le récit filmique.

Il est en tout cas sûr qu'il adopte, compte tenu de la situation, la stratégie de l'*outsider*. En marge de la littérature alors susceptible de consécration, des romans policiers. En marge de la tradition générique française (incarnée par des auteurs comme Gaston Leroux ou Maurice Leblanc), contre l'avis de son éditeur, un héros, une action tout à fait atypiques. Mais représentatif, ce héros, de la mentalité petite-bourgeoise. Mais située, cette action, dans des milieux que le lecteur peut se représenter sans effort, et se développant à partir de mobiles psychologiques dont l'élucidation est tardive autant qu'est aisée la compréhension : enfance malheureuse (*M. Gallet, décédé*), besoin d'expiation (*Le Pendu de Saint-Pholien*), désir de protéger l'univers rassurant que l'on s'est créé (*Le Charretier de la « Providence »*), passion amoureuse (*La Nuit du carrefour*), etc. Avec de raisonnables chances de gagner, Simenon parie sur le grand public. Un peu de tapage pour lancer les *Maigret*; beaucoup de talent pour détourner le lecteur de ses attentes, pour le séduire en lui permettant d'exploiter son bagage de connaissances, pour lui donner l'envie de retrouver bientôt le commissaire à la pipe et de comprendre avec lui « le facteur humain » dont procède un crime.

Lorsque quelques années plus tard (1933), avec ce même culot qui, à l'âge de seize ans, lui permettait de se proposer comme journaliste au directeur de la *Gazette de Liège*, Simenon impose à Gaston Gallimard (qui, il est vrai, a pris lui-même l'initiative de le solliciter) ses conditions à la signature du contrat qui vont les lier pendant une douzaine d'années, le romancier renonce-t-il à jouer les *outsiders*? Faisant désormais partie de la plus prestigieuse « écurie » littéraire parisienne, va-t-il trotter comme ses confrères, se muer en homme de lettres, adopter un style plus marqué par la recherche artistique? Certes il renonce momentanément au roman policier, mais, que nous sachions, aucun des spécialistes de Simenon n'a fait état

d'une différence notable entre la manière des neuf « romans durs » publiés chez Fayard, de 1931 à 1934, et celle de de la quarantaine de romans de la même veine publiés chez Gallimard entre 1934 et 1948. L'écrivain vise le même public, l'attire en exploitant, de manière inlassable, la même veine d'invention, en recourant aux mêmes techniques narratives, en adoptant la même écriture dépouillée, et il ne cesse de miser ses chances de succès sur les faveurs, régulièrement sollicitées, de ce public-là, très large, recruté essentiellement dans la moyenne et la petite bourgeoisie, aux antipodes parfois de la sphère des spécialistes de la chose littéraire, mais où figurent aussi quelques écrivains et critiques littéraires de renom.

Certains ont suggéré que les romans « durs » de la période américaine (1945–1955) et ceux qui ont suivi, jusqu'en 1972, tous publiés aux Presses de la Cité, témoignaient d'un sens de l'élaboration artistique supérieur à celui que manifestent les livres parus alors que Simenon était sous contrat chez Gallimard. Nous ne nous hasarderons pas à émettre un tel jugement comparatif portant sur des ensembles romanesques comptant plusieurs dizaines de volumes. Étant donné ce que nous connaissons de ces ensembles, il nous paraît bien difficile, pour ne pas dire tout à fait impossible, de préciser en quoi les romans postérieurs à 1945 diffèrent fondamentalement de ceux écrits avant cette date. À notre avis, la thématique ne change pas, ni l'art de raconter, ni la manière de mettre en texte. Durant son séjour aux États-Unis, l'auteur situe assez volontiers l'action dans des décors américains qui lui sont désormais familiers ou qu'il a eu l'occasion de découvrir rapidement : à cela tient, à notre avis, toute la nouveauté. Si l'on peut parler de nouveauté : dans *Le Coup de lune*, dans *Le Blanc à lunettes*, Simenon avait pareillement tiré parti de son expérience de l'Afrique; dans *Ceux de la soif*, dans *Touriste de bananes*, c'est de son voyage à Tahiti que l'écrivain s'était inspiré. Et ces romans, exemples parmi d'autres, datent de l'époque Gallimard, voire de l'époque Fayard pour le premier de ceux que nous avons cités.

Pour nous, qui sommes loin d'avoir lu tous les livres de Simenon, il est vrai, mais qui ne pensons pas avoir négligé l'un ou l'autre moment de sa production, nulle ligne de faille donc, dans le massif romanesque dont l'auteur assume la paternité, sinon celle, généralement reconnue mais pas très profonde, entre les *Maigret* et les récits où n'apparaît pas le commissaire-fétiche. Du début à la fin de sa carrière de romancier, l'écrivain reste fidèle à sa matière, à sa manière, au public qu'il s'est choisi et dont il veut, puisque, comme le disait Barthes, c'est pour ça qu'on écrit — dont il veut être aimé.

Pour susciter, pour entretenir l'amour de ce public nombreux, affection anonyme et lointaine qui, vraisemblablement, n'a jamais compensé le défaut d'amour maternel, Simenon a tablé sur la connivence culturelle ainsi que sur le désir de sécurité et de participation largement répandu dans le lectorat moyen. Ne jamais décontenancer le lecteur. Veiller constamment à ce qu'il se sente, d'emblée, dans une situation de communication et dans un univers fictionnel familiers : une situation et un univers où il puisse mobiliser le plus possible de ces connaissances que les psychologues cognitivistes distinguent en utilisant les qualificatifs de « déclaratives » (connaissances relatives à l'existence des choses), de « procédurales » (connaissances ayant trait au comment faire) et de « conditionnelles » (connaissances concernant le quand et le pourquoi agir de telle ou telle façon). Sans avoir sans doute à beaucoup se forcer pour ce faire, Simenon ne joue jamais au plus malin avec son public : que l'on considère les histoires qu'il raconte, la diégèse, l'univers fictionnel, ou que l'on envisage sa façon de raconter, sa technique narrative, ses choix formels, on peut dire, nous semble-t-il, que tout concourt à permettre au lecteur d'exploiter les savoirs et le savoir-lire dont il dispose déjà, dont il est particulièrement bien nanti s'il a déjà lu d'autres romans de l'écrivain. Simenon ne surprend pas : sa thématique est homogène, ses procédés récurrents. Simenon n'en remonte jamais par le truchement d'un narrateur doté d'une clairvoyance supérieure ou détenteur d'un code éthique transcendant : ce qu'il y a à comprendre (car il ne faut juger de rien) est ce que comprend le protagoniste, sans toujours pouvoir l'exprimer, est ce que peut comprendre le lecteur qui « se met à la place », qui « entre dans sa peau », comme le lui permet, comme l'y invite la stratégie narrative du romancier.

Parlant de « stratégie narrative » et précédemment d'élection d'un lecteur, nous ne voudrions pas suggérer que Simenon opte, en toute conscience et en sujet parfaitement libre de ses choix, pour un destinataire dont il a une conception précise et pour un style romanesque élaboré, compte tenu de ce destinataire à partir d'une panoplie de thèmes et de formes dont il aurait une parfaite maîtrise. Simenon, quoique rompu aux différentes formules du récit populaire, ne nous apparaît pas comme un romancier-protée. À partir du moment où il signe de son patronyme, se manifestent chez lui des tropismes thématiques et formels en harmonie avec l'idéologie et l'habitus esthétique du public moyen qui fera son succès. Ce n'est pas un hasard, mais nous ne saurions concevoir, étant donné ce que nous ont appris les travaux d'inspiration sociologique et psychanalytique portant sur l'œuvre, que l'écrivain décide de privilégier certains sujets et certaines techniques narratives.

Deuxième partie

L'espace donné à construire

Tous les exégètes de Simenon que nous avons lus l'ont fait remarquer, avec plus ou moins d'insistance : on ne trouve pas, dans son œuvre romanesque, ces « pauses »²⁴ descriptives si courantes chez les romanciers du XIX^e siècle et susceptibles soit de donner au lecteur un « plaisir différent »²⁵ de celui de la narration : plaisir d'enrichir sa connaissance du monde (et du vocabulaire), plaisir de retrouver des figures indicielles de la littérature ou d'en découvrir de nouvelles ; soit de provoquer, à l'inverse, un « ennui spécifique »²⁶, lié à l'arrêt de l'action ou au brouillage du référent, le texte — le tissu des mots — s'imposant à l'attention du lecteur d'une manière qu'il estime excessive compte tenu de la variété de plaisir qu'il recherche.

Les stimuli textuels permettant au lecteur de construire une représentation de l'espace ne se présentent donc pas, chez le créateur de Maigret, sous la forme de longues plages descriptives aux prétentions artistiques et/ou didactiques, mais sous celle de brèves notations, allant de quelques mots à quelques lignes. Tout au moins en va-t-il de la sorte la plupart du temps, car, exceptionnellement, on peut trouver des descriptions beaucoup plus longues soit d'un seul tenant et relativement structurées²⁷, soit inorganisées et entrecoupées tantôt de réflexions attribuables au narrateur ou au personnage-focalisateur, tantôt de fragments de dialogue, tantôt encore d'actions sans conséquence²⁸.

La critique a fait remarquer également, à plusieurs reprises, quoique sans toujours utiliser le terme pour lequel nous optons, à la suite de Jean-Louis Dufays²⁹, l'abondance des stéréotypes dans le récit simenonien : personnages stéréotypés, actions stéréotypées, intrigues (histoires, configurations d'actions) stéréotypées, formulations stéréotypées, idées stéréotypées,

²⁴ G. GENETTE, *Figures III*, Paris, Le Seuil, 1972.

²⁵ P. HAMON, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981, p. 72.

²⁶ *Id.*, p. 73.

²⁷ G. SIMENON, *Le Cercle des Mabé*, Paris, Gallimard, « Folio », 1981, pp. 150-151.

²⁸ G. SIMENON, *Les Trois Crimes de mes amis*, Paris, Gallimard, « Folio », 1979, pp. 13-15 ; G. SIMENON, *Le Fils Cardinaud*, Paris, Gallimard, « Folio », 1978, pp. 13-14.

²⁹ J.-L. DUFAYS, *Stéréotype et lecture. Propositions pour une théorie et une didactique de la réception littéraire*, Thèse de doctorat présentée en Philologie romane à l'Université de Louvain, 1991.

décors stéréotypés, etc. Nous ne considérerons ici que les effets des stéréotypes relevant du domaine de l'espace, mais nous tenons à insister sur deux points à nos yeux capitaux. Le premier est que ces effets sont d'autant plus puissants que le lecteur-amateur est sensible aux autres variétés de stéréotypie que nous venons d'énumérer. Le second est qu'ils se renforcent encore proportionnellement au nombre de romans de Simenon qu'a déjà lus le lecteur en question, l'œuvre étant, si l'on peut dire, grosse de stéréotypes *sui generis*.

J.-L. Dufays³⁰ distingue trois modes d'énonciation et de réception des stéréotypes, trois modes susceptibles de se correspondre ou de se contrarier. Une énonciation et une réception participatives, « au premier degré », que caractérise la croyance en la valeur symbolique du stéréotype, en son pouvoir de favoriser la communication, en sa faculté de réaliser un consensus sur ce qui est (vrai, beau, bien). Une énonciation et une réception distancées, « au deuxième degré », que caractérise la possibilité de jouer avec le stéréotype. Une énonciation et une réception mixtes, « au troisième degré », que caractérise l'alternance ou la coïncidence (l'indécidabilité) des deux modes précédents. À notre connaissance, rien dans les déclarations de Simenon sur son propre travail de créateur ne porte à penser qu'il ait fait usage de stéréotypes au deuxième ou au troisième degrés, ni qu'il ait souhaité qu'on le lût sans intention « participative », sans prendre au sérieux les stéréotypes que ses romans véhiculaient, sans que, selon toute vraisemblance, il en eût lui-même toujours conscience : beaucoup de stéréotypes relèvent de l'idéologie, or cette dernière, c'est bien connu, « opère dans notre dos »³¹. Par ailleurs, à notre connaissance toujours, aucun des exégètes en vue de Simenon n'a jamais suggéré, si distancié fût-il lui-même par rapport à la stéréotypie de l'œuvre, qu'il convînt de l'envisager comme un montage de stéréotypes relevant du pastiche ou de la parodie. Tenons donc qu'ici les stéréotypes de l'espace (comme tous les autres ou à peu près) sont énoncés, se donnent à lire au premier degré, et, toujours nous appuyant sur Dufays³², évoquons leurs effets.

Le premier est, bien sûr, de faciliter la lecture, d'augmenter la cadence de la prise d'informations. Ce n'est pas sans importance si l'on tient compte

³⁰ *Id.*, pp. 295–299.

³¹ P. RICŒUR, « Science et idéologie », dans *Revue philosophique de Louvain*, n° 72, 1974, p. 333.

³² J.-L. DUFAYS, *op. cit.*, vol. 2, pp. 300–309.

du projet du lecteur-amateur et des circonstances dans lesquelles il réalise ce projet. Nous ne pensons pas nous tromper en estimant que, de manière générale, ce lecteur recherche la variété de plaisir que procure la compréhension, « en profondeur », d'un fait divers, l'empathie pour un de ces cas de « déviance » qui font régulièrement la manchette des journaux. Nous ne pensons pas nous tromper non plus en pensant qu'il escompte se satisfaire dans un laps de temps relativement court : deux ou trois heures au maximum. Il apprécie donc le fait de pouvoir imaginer rapidement les lieux de l'action, il apprécie que les fragments descriptifs contiennent juste ce qu'il faut de mots, et juste les mots qu'il faut pour susciter les images déjà contenues dans sa mémoire, qu'elles soient issues de son propre vécu :

On se trouvait dans un hall dallé de marbre. Il n'y avait pas de concierge. Trois rangs de boîtes à lettres garnissaient un des murs, avec le nom des locataires et le numéro des appartements. Au-dessus de chaque boîte, un bouton de sonnerie, près d'un trou de trois ou quatre centimètres recouvert d'un grillage nickelé. [...] Un ascenseur doux et rapide, qui ne tremblotait pas comme dans la plupart des immeubles de Paris. Rue des Francs-Bourgeois, où ils habitaient le troisième étage, il n'y avait pas d'ascenseur et l'escalier était sombre, toujours sale, avec des odeurs différentes à chaque palier.³³

ou qu'elles proviennent soit de récits livresques, soit de récits filmiques dont il a pris connaissance :

Miami ne l'éblouissait pas. C'était grand, d'un luxe agressif. Il y avait une réelle somptuosité dans les longues avenues bordées de palmiers, où les plus grandes maisons de la Cinquième avenue avaient leur succursale. Les vastes demeures blanches ou roses dont le jardin donnait sur le lagon avaient presque toutes leur yacht ancré près d'une jetée privée, et les canots automobiles ne se comptaient pas, ni les hydravions.³⁴

Étant donné que notre mémoire est, comme le rappelle Thomas Pavel³⁵, « anthropocentrique », prédisposée surtout à « enregistrer des personnages et des faits », la dissémination dans le roman simenonien de furtifs stéréotypes relatifs à l'espace peut très bien avoir pour effet la relégation, voire l'abolition de ce dernier dans l'esprit du lecteur. Sa mémoire à moyen terme, dans le tri des données romanesques qu'elle opère au fil de la lecture,

³³ G. SIMENON, *Le Déménagement*, Paris, Presses de la Cité, 1989, pp. 56-57.

³⁴ G. SIMENON, *Les Frères Rico*, Paris, Presses de la Cité, 1989, p. 59.

³⁵ T. PAVEL, *op. cit.*, p. 96.

écarte les informations relatives aux lieux pour raison de non pertinence à la production du sens.

C'est que le lecteur ordinaire d'un récit de fiction, le lecteur-amateur, ne se sent nullement retenu de respecter un principe de critique littéraire comme « tout le texte, rien que le texte ». On peut même dire qu'il procède à l'inverse : par élimination et contamination, ne retenant qu'une partie du texte et faisant constamment appel à son propre bagage de connaissances. Étant donné le sujet qui nous concerne, il suffit que certains stimuli éveillent dans son esprit des images de l'espace familières pour que, selon le « principe de l'écart minimal » mis en évidence par Marie-Laure Ryan³⁶, il se représente le monde de la fiction comme son propre univers empirique, et les rapports entre les lieux et l'action romanesques comme les rapports purement circonstanciels qu'on peut trouver dans la réalité : tout événement se situe dans l'espace comme dans le temps, mais, l'on en conviendra, il est fréquent que le fait d'avoir lieu ici ou là n'ait pas la moindre importance.

À ce lecteur qui, lisant tel roman de Simenon (*Marie qui louche* ou *Les Scrupules de Maigret*, par exemple), fait bon marché de l'espace, n'y prête guère plus d'attention qu'il n'en accorde, regardant un film policier ou psychologique, à un décor conventionnel, peut-on d'ailleurs reprocher de ne pas tenir compte des potentialités sémiotiques inhérentes à la structuration des lieux? Ne joue-t-il pas convenablement le jeu, compte tenu de ce roman-là? Enseignant, il nous est arrivé de comparer la lecture d'un récit à une partie de cartes où les trois instances constitutives du lecteur jouent avec un mort — l'auteur — dont la donne est étalée sur la table — le texte évidemment. Ne se peut-il que, dans cette donne, la carte de l'espace soit, relativement à d'autres, d'une valeur négligeable? Il arrive, certes, au contraire, qu'il s'agisse d'une carte maîtresse, mais, dans ce cas, chez Simenon, nous croyons pouvoir dire qu'elle apparaît évidemment comme telle. Nous détaillerons cela un peu plus loin; pour l'instant, voyons les autres effets potentiels des stéréotypes spatiaux.

De manière générale, les stéréotypes jouent le rôle d'« indicateurs génériques »³⁷, permettant au lecteur de trouver un « *topic* »³⁸, de procéder en s'appuyant sur des hypothèses relatives au déroulement de l'action, de faire appel à des « *scripts* », à des « plans » d'action³⁹ disponibles dans sa

³⁶ M.-L. RYAN, *op. cit.*

³⁷ J.-L. DUFAYS, *op. cit.*, vol. 2, p. 301.

³⁸ U. ECO, *Lector in fabula*, *op. cit.*

³⁹ B. GERVAIS, *Récits et actions. Pour une théorie de la lecture*, Québec, Le Préambule, 1990.

mémoire à long terme. Les stéréotypes de l'espace assument partiellement ce rôle-là, chez Simenon comme chez tous les romanciers qui y recourent. Ainsi cette description d'un cabaret de la rue de Ponthieu permet-elle au lecteur d'anticiper la suite des événements :

Une personne en jupe très courte tenait le vestiaire dans un coin protégé par une balustrade. À gauche, il vit un bar d'acajou, des tabourets qui étaient presque tous occupés. Les lumières couleur tango, comme on disait jadis, était si tamisées qu'il fallait s'habituer au clair-obscur. [...] Le maître d'hôtel essayait de l'entraîner vers le centre de la pièce où des tables, chacune avec un seau à champagne et une bouteille à gros bouchon doré, entouraient une piste minuscule.⁴⁰

Par son ampleur et son homogénéité surtout, mais aussi par sa présentation matérielle dans certains lieux de vente, l'œuvre romanesque de Simenon tend à constituer un genre à elle seule et les stéréotypes « internes » qu'elle véhicule placent le lecteur dans un réseau de significations virtuelles *sui generis*. Les stéréotypes concernant l'espace concourent avec tous les autres à guider le lecteur dans ce réseau, l'amenant à actualiser, à titre d'hypothèses de lecture, certains sens latents. Ainsi en va-t-il, par exemple, du stéréotype du figement d'un décor familier :

[...] tout cela avait soudain cessé de vivre sa vie normale. Et le plus troublant, c'est que le docteur se voyait lui-même, assis sur son banc, un peu en travers, un bras sur le dossier de celui-ci, les jambes croisées, avec ses culottes de drap kaki et ses bottes à lacer. Il se voyait, il se sentait incrusté dans le décor, et ce décor ressemblait à une carte postale. [...] La maison était grise, avec un toit plus sombre, en ardoises, une grille noire autour du jardin ; et les persiennes blanches, d'un blanc un peu sale, faisaient ressortir toute cette grisaille. Il y avait du soleil. On était à la fin juin. L'air était calme et chaud. Il n'y avait personne sur la route, aussi loin qu'on la voyait, sinon deux cyclistes qui s'étaient arrêtés pour bavarder au croisement des chemins. Ce qui était étrange, gênant, angoissant même, c'était l'immuabilité du décor [...] ⁴¹

à partir duquel le lecteur-amateur de Simenon prévoira une rupture, une initiative du protagoniste pour échapper à la sclérose ambiante.

⁴⁰ G. SIMENON, *Le Déménagement*, op. cit., p. 176.

⁴¹ G. SIMENON, *Le Cercle des Mabé*, op. cit., pp. 55-56.

Les stéréotypes, remarque encore Dufays⁴², ont un effet vraisemblabilisant. En effet, l'image partielle du monde qu'ils concourent à proposer au lecteur s'intègre à une représentation plus globale que ce dernier a déjà adoptée. Fragments du discours sur le réel auquel le public-destinataire donne son adhésion et qu'il fait circuler, ils ont la vertu de provoquer, de prolonger, au fil de la lecture, et même bien au-delà, l'inhibition de ces facultés critiques qui pourraient entraîner la distanciation du récepteur, conscient d'avoir affaire à un écrit fictionnel, de ces facultés critiques qui lui permettent d'aborder le récit en tant qu'artefact verbal.

Nous disons « au fil de la lecture, *et même bien au-delà* » : c'est que la lecture de tout texte est susceptible de susciter diverses variétés de commentaire, du plus naïf au plus savant, qui engagent le lecteur à adopter, envers les textes du même genre, une certaine attitude de réception. Les stéréotypes simenoniens donnent naissance, entre autres, à des commentaires triviaux qui font persister l'illusion réaliste, qui (re)mettent le lecteur dans une disposition d'esprit telle qu'il aborde le roman suivant en baissant sa garde, et entre de plain-pied dans l'univers de l'histoire, l'assimilant à son univers empirique.

Les stéréotypes spatiaux peuvent jouer dans ce cas un rôle prépondérant, d'autant plus que Simenon situe presque toujours l'action dans des lieux dont l'existence est attestée. Un rapide coup d'œil sur le guide intitulé *L'Univers de Simenon*⁴³ nous révèle que, dans l'ensemble des « romans durs » et des *Maigret*, rarissimes sont les histoires (*Faubourg*, *Chez Krull*, *Le Destin des Malou*, *La Neige était sale*) qui ne sont pas géographiquement situées. Puisque les événements fictifs se déroulent en des lieux bien réels, puisque, par ailleurs (et cela aussi a été souvent remarqué), Simenon ne joue guère la carte du rattachement de ces événements à des faits historiques (il y a des exceptions : *Les Trois Crimes de mes amis*, *Le Clan des Ostendais*, *Le Train*), on comprend les scrupules que le romancier a souvent manifestés dans son emploi de la toponymie et de la topographie, et l'on devine l'importance que peuvent avoir les stéréotypes de l'espace.

Terence Parsons⁴⁴, s'intéressant aux êtres et aux objets qui peuplent les fictions, opère une distinction entre « autochtones » (créatures inventées, tels, pour prendre un roman au hasard, Joseph Dupuche, le protagoniste de *Quartier nègre*, l'hôtel de la Cathédrale où il logera quelque temps,

⁴² J.-L. DUFAYS, *op. cit.*, vol. 2, pp. 302-304.

⁴³ M. PIRON (dir.), *L'Univers de Simenon*, Paris, Presses de la Cité, 1983.

⁴⁴ T. PARSONS, *Nonexistent Objects*, New Haven, Yale University Press, 1980.

la maison en bois où il émigrera ensuite, la hutte au bord de la mer où il finira ses jours, etc.), «immigrants» (créatures issues de l'univers réel tels, dans le même roman, le canal de Panama, la ville de Colon) et «substituts» (réalités modifiées pour des raisons d'ordre artistique et qu'on ne peut repérer qu'à la condition d'avoir soit l'expérience directe des réalités en question, soit une connaissance indirecte que l'on estime fiable). Les stéréotypes de l'espace ont pour effet de brouiller ces distinctions, de rendre imperceptible la ligne de démarcation entre lieux «autochtones», «immigrants» et «substituts» : qu'il s'agisse d'endroits réels ou imaginaires, dans la plupart des cas, Simenon se borne à mentionner quelques détails qui sont déjà dans la mémoire du lecteur et il laisse à ce dernier le soin de combler les «blancs»⁴⁵ *ad libitum*, de construire une représentation mentale plus ou moins riche. Manhattan :

Une station de *subway*, toute noire, métallique, au milieu du carrefour. Un taxi jaune qui s'arrêtait enfin au bord du trottoir et que dix clients assaillaient en grappe. Le taxi, non sans peine, repartait à vide. Sans doute, les gens n'allaient-ils pas de son côté? Deux larges avenues à peu près vides, avec, le long des trottoirs, comme des guirlandes de boules lumineuses. Au coin, de longues vitrines à la lumière violente, agressive, d'une vulgarité criarde, une sorte de longue cage vitrée plutôt, où l'on voyait des humains faire des taches sombres et où il pénétra pour ne plus être seul.⁴⁶

Furnes :

Terlinck découvrait, entre les rideaux de velours sombre des fenêtres, la grand-place de Furnes, ses maisons à pignon dentelé, l'église Sainte-Walburge et les douze becs de gaz le long des trottoirs. Il en connaissait le nombre, car c'était lui qui les avait fait poser! Par contre, personne ne pouvait se vanter de connaître le nombre des pavés de la place, des milliers de petits pavés inégaux et ronds qui paraissaient avoir été dessinés consciencieusement, un à un, par un peintre primitif. Sur tout cela, une fine buée, blanchâtre autour des réverbères; par terre, bien qu'il n'eût pas plu, une sorte de vernis, de laque faite de boue bien noire qui gardait en relief des roues de charrettes.⁴⁷

Un quai de Cherbourg :

⁴⁵ W. ISER, *L'Acte de lecture*, op. cit.

⁴⁶ G. SIMENON, *Trois Chambres à Manhattan*, Paris, Presses de la Cité, 1968, p. 8.

⁴⁷ G. SIMENON, *Le Bourgmestre de Furnes*, Bruxelles, Labor, 1983, pp. 15-16.

Il crachinait. Le pavé était gras, couvert d'une fine boue noire qui gardait la trace des pas et des roues. On voyait les deux cheminées penchées d'un paquebot allemand à la gare maritime où on attendait le train transatlantique.⁴⁸

On remarquera, dans ces deux derniers extraits, la récurrence du détail de la boue noire où s'impriment des traces de roues : à maintes reprises le lecteur familier de Simenon pourrait se demander si les mots du roman qu'il est en train de lire éveillent en son esprit des images de lieux qu'il a parcourus lui-même ou dont il a vu des photos (dans les magazines, au cinéma), ou bien des images issues de l'œuvre simenonienne elle-même ; il ne le fait bien sûr pas, le caractère stéréotypé des descriptions, leur relative brièveté, le refus d'un « phrasé » qui retient l'attention, la préférence généralement donnée aux termes d'usage courant — tout cela l'incitant à adopter ce régime de lecture qui « va droit aux articulations de l'anecdote »⁴⁹.

La stéréotypie — reçue au premier degré toujours — est également un facteur d'identification et un catalyseur d'émotion⁵⁰ : faisant abondamment appel à ses propres souvenirs pour construire une représentation de l'univers fictionnel, assimilant ce dernier à celui dont il a l'expérience, le lecteur, répondant en outre aux sollicitations de la technique narrative (choix d'un narrateur généralement non distancié par rapport au protagoniste, focalisation dominante sur et par ce dernier), « participe » à l'action, « se met dans la peau » du personnage principal dont il partage la vision du monde, une vision caractérisée par la difficulté d'établir des relations affectives épanouissantes, une vision marquée aussi au coin de l'inquiétude, de l'instabilité, typiques d'un groupe social nouveau, en expansion, en voie de structuration.

Disons à ce propos, en passant, qu'il serait peut-être préférable de désigner le lecteur et le héros types de Simenon comme des représentants non de la « petite bourgeoisie de type traditionnel »⁵¹, mais comme des représentants de cette « classe moyenne » dont le développement et la réorganisation perpétuelle constituent, pensons-nous, un des phénomènes sociaux majeurs du siècle où nous sommes. La connotation « fixiste » de « petite bourgeoisie » ne rend pas compte, nous semble-t-il, du *dynamisme* d'un très grand nombre de protagonistes simenoniens et d'acteurs sociaux

⁴⁸ G. SIMENON, *La Marie du Port*, Paris, Gallimard, « Folio », 1981, p. 41.

⁴⁹ R. BARTHES, *Le Plaisir du texte*, Paris, Le Seuil, 1973, p. 22.

⁵⁰ J.-L. DUFAYS, *op. cit.*, vol. 2, p. 304.

⁵¹ J. DUBOIS, « Statut littéraire et position de classe », *art. cit.*, p. 41, s'agissant du héros.

réels. Dynamisme anxieux, certes, angoissé même, force fragile, si on nous passe l'oxymoron, mais incontestable puissance de changement, ce dernier consistât-il, à certain moment, en une régression. La vision du monde commune au héros et au lecteur contient, à titre de constituants essentiels, la mobilité des individus et la labilité des situations sociales. À force de mettre le doigt sur les réflexes d'autoprotection de la petite bourgeoisie, sur ses comportements timorés et crispés, on a peut-être un peu perdu de vue les trajectoires ascendantes accomplies par beaucoup de personnages simenoniens, soit avant le début du récit (*Quartier nègre*, *Le Bourgmestre de Furnes*, *Lettre à mon juge*, *La Boule noire*, *La Chambre bleue*, *Les Frères Rico*, *Le Déménagement*, *Les Volets verts*, etc.), soit, plus rarement, au fur et à mesure que celui-ci progresse (*Marie qui louche*, *Le Passage de la ligne*). Sans doute ces trajectoires sont-elles souvent infléchies ou interrompues, mais c'est pour des raisons où l'affectif prime généralement le social.

Posons alors une fois de plus la question : les stéréotypes de l'espace sont-ils pourvus d'une efficace particulière, s'agissant de l'implication du lecteur dans l'histoire, de sa participation émotive ? Nous croyons pouvoir répondre par l'affirmative : en bien des cas, les lieux que Simenon évoque, ces lieux dont, furtivement, sobrement, « sans rien qui pèse ni qui pose », il suscite les images latentes dans la mémoire du public-destinataire, — ces lieux sont chargés d'affectivité, liés à un vécu gros d'émotions : vécu des personnages et du lecteur lui-même. À ce dernier, le récit — les techniques narratives privilégiées par Simenon —, donne l'occasion de revivre son passé ou de vivre son présent sur le mode imaginaire, notamment d'habiter en esprit des demeures qu'il connaît de près ou de loin, de hanter un espace social qui lui est familier et, peut-être, de donner une issue fantasmatique à son désir de (re)nouer avec la nature, l'espace naturel, des relations dont il n'a pas — ou plus — l'expérience.

Nous avons dit, un peu plus haut, que, pris par l'histoire de certains romans, le lecteur pouvait, jouant le jeu que lui propose le texte, tenir l'espace pour un ensemble de circonstances négligeables, l'envisager comme une toile de fond au pouvoir vraisemblabilisant, sans plus. Ajoutons ici que même dans les romans où l'espace donné à construire peut être tenu pour une composante sémiotique fondamentale, même dans ces romans-là sur lesquels nous allons maintenant centrer notre attention, se rencontrent des indications topographiques purement circonstancielles ou répondant aux besoins de l'action. Exemples entre bien d'autres : dans *Le Déménagement*, récit où la configuration des lieux nous semble avoir beaucoup d'importance, le fait que le lotissement où ont emménagé le protagoniste et sa famille se trouve « à huit kilomètres d'Orly » n'est guère significatif,

et le fait que le mur de la chambre du héros présente un défaut laissant entendre tout ce qui se passe dans l'appartement voisin n'est nullement un indice de quelque regrettable inconfort de la demeure nouvelle. Ce détail est indispensable au déclenchement de l'action, sans plus : le héros sera fasciné par la vie du locataire d'à côté et cette fascination le conduira à sa propre perte.

Pas plus dans les romans où la topographie sollicite singulièrement l'attention du lecteur et l'incite à faire sens en tenant tout particulièrement compte des images de l'espace qu'il a construites, pas plus dans ces romans-là que dans les autres Simenon ne donne à connaître l'espace en question par le truchement de longues descriptions organisées où se manifestent des rapports de symbolisation entre, d'une part, les lieux et, d'autre part, soit tel(s) personnage(s) de premier plan (*cf.*, par exemple, les rapports entre la lande et Heathcliff dans *Les Hauts de Hurlevent*), soit l'un des thèmes dominants du récit (*cf.*, par exemple, les rapports entre la fosse du Voreux et l'ogre-capital dans *Germinal*), soit encore la signification générale de l'action (*cf.*, par exemple, les rapports entre Griffin Creek, s'étalant de cap Sauvagine à cap Sec, et la guerre des sexes dans le roman d'Anne Hébert *Les Fous de Bassan*). L'auteur de *Pedigree* reste la plupart du temps fidèle au même procédé de caractérisation des lieux : des notations succinctes de détails typiques, très souvent juxtaposés. Descriptions-synecdoques tablant sur la capacité du lecteur à se représenter le tout s'il dispose de la partie la plus propice à éveiller ses souvenirs.

Il faut alors se demander comment l'écrivain s'y prend pour éviter que le lecteur n'envisage les données spatiales comme d'insignifiantes circonstances. Il recourt à deux procédés très simples, repérés depuis longtemps par les praticiens de l'analyse structurale du récit : la répétition et l'opposition. Dans *Le Passage de la ligne*, par exemple, le lecteur-amateur, qui, redisons-le, ne prête pas spontanément une attention particulière à l'espace romanesque, peut difficilement ne pas être frappé par la récurrence des allusions à un espace social découpé, hiérarchisé, cloisonné, où chaque groupe est assigné à une place, où les déplacements sont réglés, où il est important pour tous, le protagoniste excepté, d'appartenir à un groupe, d'être situé dans une case :

[...] nous étions au plus bas de l'échelle [...] La boulangerie et la boucherie appartenaient déjà à l'échelon au-dessus. [...] Plus haut encore, dans un univers estompé, existaient ceux de Bayeux [...] Encore un étage et on entrait dans un monde où on perdait pied tout à fait [...] Tout cela ne faisait pas une, mais

plusieurs lignes de démarcation, et il y en avait une dernière, celle-ci si lointaine qu'on n'en parlait même pas.⁵²

Je « n'appartenais » à aucun groupe. Pas parce que j'étais indifférent, ou renfermé, comme on l'a insinué, mais parce que ces groupes existaient en dehors de moi.⁵³

Le monde est d'abord découpé en grandes tranches qui ne coïncident pas toujours : les races, les religions, les nationalités, sans compter les groupes politiques. Puis dans les provinces, dans les villes, dans les villages enfin, et jusque dans les quartiers, dans une même rue, dans un même immeuble, les compartiments se font de plus en plus menus, les frontières de plus en plus subtiles. On pourrait croire qu'à force de subdivisions l'homme va se retrouver seul dans sa case. C'est peut-être ce qui arrive en réalité, mais on ne lui permet pas de le croire, il veut appartenir à un groupe, à plusieurs, souvent il veut sauter des cases, si ce n'est pas pour lui, tout au moins pour ses enfants.⁵⁴

[...] comme si chaque groupe, par crainte de perdre les siens, s'efforçait de les rendre inaptés à s'acclimater ailleurs.⁵⁵

Je pourrais établir ainsi une géographie d'un certain Paris d'alors, depuis les jolies filles dodues et toujours souriantes qu'on voyait, à la Taverne Royale, attendre des habitués, jusqu'à celles aux talons trop hauts, aux hanches épaisses, au visage mal maquillé, qui arpenaient le trottoir rue de la Lune en se reposant parfois sur le seuil.⁵⁶

Pour moi, le tragique, c'étaient les murs, non plus les murs réels, comme au lycée, mais les portions de l'univers.⁵⁷

Ainsi donc, au seul Moulin-Rouge, comme dans le quartier Saint-Antoine, on pouvait passer une, deux, trois frontières, mais aucune ne me paraissait la frontière définitive, la vraie ligne de démarcation. Ma fraîche expérience, si incomplète, me disait que toutes ces cases, en haut, en bas, au milieu, ne représentaient qu'une compartimentation secondaire, plus apparente que réelle.⁵⁸

⁵² G. SIMENON, *Le Passage de la ligne*, Paris, Presses de la Cité, 1965, pp. 10–11.

⁵³ *Id.*, p. 39.

⁵⁴ *Id.*, p. 46.

⁵⁵ *Id.*, p. 79.

⁵⁶ *Id.*, p. 100.

⁵⁷ *Id.*, p. 107.

⁵⁸ *Id.*, p. 113.

Nous pourrions facilement doubler, tripler, voire quadrupler le nombre de ces citations. Lorsque Simenon veut signifier que, dans sa donne, la carte de l'espace est une figure maîtresse, il insiste, multiplie les variations sur le même leitmotiv. Ainsi dans *Les Frères Rico* ressassera-t-il le malaise du protagoniste contraint de « quitter son fief » pour parcourir le territoire des U.S.A. Ainsi dans *Trois Chambres à Manhattan* reviendra-t-il obstinément sur le besoin d'errance des amants de rencontre et leur incapacité à s'établir en un lieu qui ne soit vierge de tout souvenir. Ainsi dans *Le Blanc à lunettes* soulignera-t-il par la répétition le besoin du héros de se construire un havre personnel et le caractère déstabilisant d'une intrusion. Etc.

À vrai dire, ce qui fait l'objet de la répétition, c'est tout autant sinon plus que le lieu lui-même (l'agencement des éléments matériels, l'association des formes, des couleurs, des bruits, des odeurs), l'impression qu'il produit dans la conscience du héros, la réaction affective que provoque sa perception, le fait de s'y trouver inclus. Quand il revêt quelque importance, l'espace, chez Simenon, pour autant que nous puissions en juger, est toujours — ou presque — un espace *habité*, un espace donné à connaître dans la perspective du protagoniste, un espace imprégné de ses émotions. Le lecteur familier de l'écrivain pourrait d'ailleurs trouver là un indice — non une garantie — du rôle prépondérant dévolu aux lieux de l'action. S'ils apparaissent hostiles (Porquerolles, dans le début du *Cercle des Mabé*), privés de vie, artificiels (Saint-Hilaire, dans la suite du même roman), générateurs de désarroi (toute l'Amérique hormis Santa Clara, dans *Les Frères Rico*) ou si, à l'inverse, le héros les trouve rassurants, équilibrants (la maison de planteur qu'a construite Ferdinand Graux, dans *Le Blanc à lunettes*), denses, authentiques (le coin de campagne proche du lotissement où s'est installé Émile Jovis dans *Le Déménagement*), désirables (la cabane en bordure de la mer dans *Quartier nègre*), le lecteur peut augurer de leur importance.

La plupart du temps combinée à la répétition, l'opposition des lieux constitue une seconde figure dont use l'écrivain pour attirer l'attention du lecteur. Ce dernier peut être frappé par le contraste des apparences, contraste d'autant plus sensible que la caractérisation est sobre. Porquerolles :

[...] on découvrait dans la verdure les toits roses du village, l'église jaune, la place où des hommes en miniature jouaient aux boules; puis le port avec ses yachts et ses curieux, la rade, les montagnes bleues de la côte, et enfin, dans la coulée de mer

ensoleillée, un navire de guerre qui passait à toute vitesse : un torpilleur aux formes fines.⁵⁹

[...] l'univers était d'une couleur extraordinaire. Tout était clair, presque pâle, mais d'une pâleur lumineuse. Du bleu pâle. Du vert pâle. Jusqu'aux couleurs des bateaux avaient une étonnante légèreté. Tout s'enveloppait d'une légère buée.⁶⁰

Saint-Hilaire :

La maison était grise, avec un toit plus sombre, en ardoises, une grille noire autour du jardin; et les persiennes blanches, d'un blanc un peu sale, faisaient ressortir toute cette grisaille.⁶¹

Il n'y avait pas de nuages au ciel et pourtant celui-ci était d'un bleu sourd, un peu violacé, l'air immobile; les maisons partout étaient grises, tous les murs du pays couverts d'un crépi gris, avec parfois quelques briques vieux rose autour des fenêtres, des toits noirs auxquels les ardoises donnaient une netteté de dessin à l'encre de Chine.⁶²

Les maisons étaient grises, les toits d'ardoises noirs, on ne concevait plus qu'ailleurs les maisons pussent être peintes en rose, en bleu clair, en vert tendre, comme des robes de femmes [...].⁶³

Mais, par-delà les apparences, une fois de plus, ce qui s'impose à l'attention, ce sont les sentiments antithétiques qu'inspirent les lieux au protagoniste : attirance et répulsion, sécurité et menace, harmonie et discordance. Simenon fait appel à des expériences émotionnelles qu'un très grand nombre de ses lecteurs sont censés avoir faites. En effet, l'une des caractéristiques des représentants de la classe moyenne, caractéristique par laquelle ils s'opposent à la fois aux prolétaires et aux bourgeois, c'est qu'au fil de leur existence ils ont, en règle générale, connu des milieux de vie différents, habité des demeures différentes, appartenu à des cercles différents, ce phénomène étant lié à la volonté d'ascension sociale d'une part, à une mobilité professionnelle spécifique d'autre part. C'est dire que l'immense majorité du lectorat de Simenon a pu éprouver, à quelque moment, l'un ou l'autre de ces désirs ou de ces aversions qu'ont les héros pour l'espace socialisé. C'est dire que la plupart des lecteurs ont eu l'occasion de se sentir

⁵⁹ G. SIMENON, *Le Cercle des Mabé*, *op. cit.*, p. 23.

⁶⁰ *Id.*, p. 37.

⁶¹ *Id.*, p. 55.

⁶² *Id.*, p. 58.

⁶³ *Id.*, p. 109.

« comme chez eux » ou « pas à leur place » dans tel ou tel secteur de cet espace. C'est dire que, sauf exception, le destinataire du roman simenonien peut s'intéresser aux mouvements de conquête et de repli, aux avancées et aux reculades, aux offensives et aux fuites des protagonistes : leur investissement personnel dans les lieux, leur quête d'une « place » où le bonheur serait au rendez-vous, c'est, *mutatis mutandis*, leur propre investissement, leur propre quête. La situation du héros dans l'espace social, les relations qu'il entretient avec son environnement matériel et humain, avec les choses qui manifestent son appartenance à un groupe, avec les symboles de son groupe de référence, tout cela est éminemment propice au fantasme et nous paraît bien de nature à expliquer le succès dont a joui le récit simenonien, avant que les valeurs et les aspirations de la classe moyenne ne fassent l'objet de la contestation que l'on sait.

Rencontrant, au fil de sa lecture, des évocations répétées des mêmes lieux et des mêmes états d'âme associés à ces lieux, remarquant des oppositions entre tel couple de lieu et d'état d'âme et tel autre, le lecteur de Simenon incline à penser que, s'agissant de telle ou telle histoire particulière, l'espace est plus qu'une circonstance aléatoire de l'action. Simple amateur, il ne se livrera évidemment pas pour autant à une étude de l'espace romanesque impliquant une relecture du récit, le repérage de toutes les mentions de lieu, de sentiment du lieu, de conduites relatives aux lieux, et l'interprétation des données textuelles ainsi rassemblées. Nous nous sommes livré à un tel travail, voici une dizaine d'années, à partir du *Bourgmestre de Furnes*⁶⁴, donnant alors le pas au lecteur critique sur les deux autres instances que nous privilégions ici : le lecteur piégé et le lecteur complice. L'amateur que nous envisageons n'a pas le projet de rendre compte et raison de l'organisation de l'espace dans le roman qu'en règle générale il consomme.

Alors posons-nous la question : comment peut-il passer du simple constat de la mise en évidence de l'espace par des figures de répétition et d'opposition à une interprétation, c'est-à-dire, selon Umberto Eco, une « actualisation sémantique de tout ce que le texte, en tant que stratégie, veut dire à travers la coopération de son Lecteur Modèle »⁶⁵ ? Comment peut-il faire sens avec ces informations qui, pour ainsi dire, s'imposent à son attention ?

⁶⁴ J.-L. DUMORTIER, *op. cit.*, rééd. 1990, pp. 58-65.

⁶⁵ U. ECO, *Lector in fabula*, *op. cit.*, p. 237.

Lorsqu'il ne s'agit pas de pures circonstances, ces informations, nous venons de le voir, sont généralement fournies par le truchement du protagoniste, intimement associées aux émotions et à l'*action* de ce dernier. L'espace mis en évidence, c'est l'espace qu'il quitte (ou souhaiterait quitter), c'est l'espace dans lequel il pénètre (ou tente de pénétrer), c'est l'espace qu'il protège (ou voudrait pouvoir protéger), c'est enfin l'espace qu'il bouleverse (ou aimerait bouleverser).

Paul Ricoeur et, après lui, Bertrand Gervais, entre autres, ont bien montré que la mise en intrigue, qui est l'essence même de toute forme narrative, repose sur ce que l'un et l'autre nomment une pré-compréhension de l'action humaine, que partagent l'auteur du récit et le lecteur qu'il vise. Cette pré-compréhension fait appel à un réseau de concepts : agent, motif, but, circonstances, interaction, issue, selon Ricoeur⁶⁶ ; agent, intention, opération, motif, mobile, moyen, but, statut, rôle, cadre spatio-temporel, selon Gervais⁶⁷, concepts tout aussi utiles pour trouver quelque sens aux faits et gestes perceptibles dans l'univers empirique qu'aux faits et gestes posés par les personnages d'un univers fictionnel.

En liant l'espace à l'action, c'est-à-dire, selon Von Wright⁶⁸, à la réalisation d'une *intention* de provoquer ou d'empêcher un changement dans le monde, Simenon fait appel à cette pré-compréhension dont parlent Ricoeur et Gervais. Il sollicite l'exercice de la *compétence* du *lecteur complice* à mobiliser et à utiliser les catégories d'entendement que nous venons d'énumérer.

Cette compétence, faut-il le dire ? n'est pas également développée chez tous les lecteurs. On ne saurait supposer, par exemple, que tous soient également aptes à établir, dans l'ensemble des causes de l'action qu'ils perçoivent, une distinction entre les « motifs » (raisons d'agir, saisies intellectuelles de ce qui pousse à l'action, perceptions par l'agent de ses propres buts) et les « mobiles » (déterminations d'ordre psychologique ou sociologique, impulsions relevant du préconscient ou de l'inconscient). De même ne saurait-on tenir pour acquis que tous les lecteurs rapportent précisément le faire des agents à leur statut et à leur rôle, notions que Gervais emprunte à la psychologie sociale et qui désignent l'ensemble des comportements à quoi un individu peut s'attendre de la part d'autrui (statut) et l'ensemble de ceux auxquels autrui peut s'attendre de la part

⁶⁶ P. RICŒUR, *Temps et récit*, Paris, Le Seuil, 1983, t. 1, pp. 88-89.

⁶⁷ B. GERVAIS, *op. cit.*, p. 95.

⁶⁸ G.H. VON WRIGHT, *An Essay in Deontic Logic and the General Theory of Action*, Amsterdam, North-Holland Publishing Co., 1968, p. 38.

de l'individu en question (rôle), étant donné les rangs, les places qu'ils occupent respectivement dans le système de positions propre à leur groupe d'appartenance.

Toutefois, dans le cas des lecteurs de Simenon, l'on peut soutenir, nous semble-t-il, que les structures cognitives qui permettent à tout individu de comprendre l'action humaine, et d'interpréter les formes narratives qui la donnent à connaître, se trouvent sollicitées par des intrigues récurrentes de nature à susciter, à affermir et à affiner certaines catégories d'entendement qui pourraient n'exister qu'à l'état embryonnaire.

Ainsi, même si l'on ne peut aller jusqu'à dire qu'ils disposent, grâce à la lecture de nombreux romans de Simenon, des concepts de motif et de mobile, de statut et de rôle, les familiers de l'écrivain, si souvent confrontés au cas d'un protagoniste qui, d'une manière ou d'une autre, prend l'initiative d'une rupture avec son milieu de vie, ou qui, au contraire, perturbé par quelque modification de ce dernier, s'efforce de rétablir les choses *in statu quo ante*, — ces lecteurs familiers ont été maintes fois incités à prendre en considération les caractéristiques sociologiques de l'environnement du héros, ainsi que les caractéristiques psychologiques des agents occupant les diverses places du système de relations constitutif de cet environnement.

S'ils ont réagi de manière positive à cette incitation, s'ils ont mobilisé leurs connaissances d'ordre psychologique et d'ordre sociologique, si élémentaires fussent-elles, s'ils ont même éventuellement consenti, en cours de lecture, un effort cognitif minimal pour distinguer des déterminations comportementales, c'est pour deux raisons majeures.

La première est le caractère, sinon énigmatique, à tout le moins réservé du roman simenonien. Que l'on ait affaire à un *Maigret* ou à un « roman dur », l'impression est la même : le fin mot n'est jamais dit, l'explication demeure à l'état d'ébauche, les causes profondes restent latentes. « Machine paresseuse » selon l'expression d'Umberto Eco⁶⁹, tout récit suppose la collaboration du lecteur. Mais chaque récit est paresseux à sa manière et il est des façons de solliciter la coopération qui flattent le lecteur. En laissant ce dernier accomplir tout seul la démarche régressive entamée avec le premier « pourquoi? », en lui abandonnant le soin de formuler *in petto*, s'il le désire, une explication « définitive » des comportements, le roman simenonien permet à son public de se croire intellectuellement supérieur. Supérieur au protagoniste, supérieur au narrateur hétérodiégétique⁷⁰, supérieur, le

⁶⁹ U. ECO, *Lector in fabula*, op. cit.

⁷⁰ G. GENETTE, *Figures III*, op. cit.

cas échéant, au protagoniste narrateur (*Malempin, Il pleut, bergère, Lettre à mon juge, Le Grand Bob, En cas de malheur*, etc.), lesquels se bornent fréquemment soit à contester les raisonnements sur les causes des conduites émis par des tiers, soit à fournir des informations (relatives à la place du héros sur le réseau social, au trajet qui l'a mené à cette place, à ses ascendants, aux relations qu'il entretient avec ses proches : femme, enfants, parents, amis, gens du quartier, etc.) susceptibles d'entrer dans ce genre de raisonnement.

La seconde raison tient au fait que le protagoniste simenonien est idéologiquement proche du lecteur-destinataire. Ceci mériterait qu'on y aille voir de plus près, mais il nous semble que, quelle que soit la place qu'il occupe (parfois au terme d'un long trajet) dans la hiérarchie sociale, le héros manifeste son adhésion à une vision du monde, à un système de valeurs typiques de la classe moyenne. Quoi qu'il en soit du degré de cette proximité idéologique, indubitablement la technique narrative incite le lecteur à adopter le point de vue du protagoniste : qu'il opte pour le type narratif auctorial ou pour le type narratif actoriel⁷¹, Simenon évite que l'instance narrative ne médiatise trop sensiblement les perceptions et les émotions du personnage central. Il évitera pareillement la relation behavioriste mise à la mode par les romanciers américains à la fin des années vingt (*Manhattan Transfer*, publié en 1925, est traduit en français dès 1928). Au lecteur-amateur, le rôle le plus souvent proposé n'est ni celui de témoin de l'action privé d'accès à la vie intérieure des personnages, ni celui d'allocutaire du narrateur, mais celui de participant. La connivence idéologique d'une part, l'empathie résultant de la manière de raconter d'autre part concourent à favoriser, dans le chef du lecteur, les processus psychiques d'identification et de projection et, au niveau du conscient, à susciter, à entretenir la volonté de comprendre les actions de cet *alter ego* qu'est le protagoniste.

Ainsi le récit simenonien propose-t-il à la fois à son lecteur-destinataire la quête d'un savoir sur son propre vécu, ses propres conduites, et des pistes sur lesquelles s'engager en quête de ce savoir. Par ailleurs il lui assure, d'une part, que le viatique de connaissances préalables dont il dispose constitue bien le bagage adéquat pour cheminer, d'autre part que, chemin faisant, ce viatique ne cessera de s'enrichir.

Cherchant à élucider les actions du protagoniste relatives à l'espace (fuir les lieux familiers, s'intégrer dans des décors nouveaux, préserver

⁷¹ J. LINTVELT, *Essai de typologie narrative*, Paris, José Corti, 1981.

l'environnement que l'on s'est créé, bouleverser les frontières établies), quelles explications le lecteur-amateur peut-il découvrir ?

D'abord que toutes ces actions ont pour cause prochaine le désir de changer de place ou, à l'inverse, celui de se maintenir à la place que l'on occupe.

Changer de place parce que l'on étouffe là où on est, parce qu'on s'y sent étranger ou prisonnier. Changer de place pour commencer une autre vie, « une vie comme neuve » :

— La vie commence, tu verras !

— Tu n'as pas été heureux jusqu'ici ?

— Si, bien sûr... Mais...

Ils n'en allaient pas moins se trouver enfin dans du neuf, dans du propre, dans un décor que d'autres petites vies n'auraient pas terni, imbibant les murs et les planchers de leurs déceptions, de leurs soucis, de leurs misères et de leurs maladies.⁷²

Pour moi, le tragique, c'étaient les murs, non plus les murs réels, comme au lycée, mais les portions de l'univers. [...] Je n'appartenais à aucun des milieux que je découvrais et il ne fallait à aucun prix que je me pose sur une des cases où je risquais de rester figé pour toujours.⁷³

[...] la maison, le jardin où ils étaient assis, les femmes groupées du même côté, la grille noire derrière laquelle passait la route, puis, vers le bas, dans le ciel, le clocher en ardoises de l'église [...] tout cela avait soudain cessé de vivre de sa vie normale. Et, le plus troublant, c'est que le docteur se voyait lui-même assis sur son banc [...]. Il se voyait. Il se sentait incrusté dans le décor, et ce décor ressemblait à une carte postale.⁷⁴

Ce qui l'écrasait, chez lui, dans n'importe quel chez lui, c'était le silence, l'immobilité de l'air, un certain calme irrémédiable, comme si le temps était suspendu à jamais. Il éprouvait une sensation semblable en regardant, du dehors, d'autres intérieurs. Et ce n'était pas nouveau. Il avait toujours ressenti ce malaise. Quand du trottoir, par exemple, il apercevait une famille autour de la table qui éclairait les visages comme sur un tableau de Rembrandt, c'était un peu, pour lui, comme si cette scène-là

⁷² G. SIMENON, *Le Déménagement*, *op. cit.*, p. 26.

⁷³ G. SIMENON, *Le Passage de la ligne*, *op. cit.*, p. 108.

⁷⁴ G. SIMENON, *Le Cercle des Mabé*, *op. cit.*, pp. 54-55.

était fixée une fois pour toutes, comme si les personnages [...] étaient figés jusqu'à la consommation des siècles.⁷⁵

À l'inverse, mais plus rarement, rester en place, maintenir toute chose à sa place, parce qu'on a le sentiment d'avoir trouvé un point d'équilibre, parce qu'on pense, à la limite, avoir réussi à s'établir, par chance, sur une étroite plate-forme entre un abîme insupportable et un à-pic inaccessible.

[...] il ne travaillait pas pour travailler. Ce dont il avait besoin, c'était de cette chambre bien close, aux quatre murs familiers, rassurants, aux objets toujours les mêmes. À peine dehors, il se sentait en déséquilibre.⁷⁶

Une catastrophe, pour lui, c'était un déséquilibre : c'était d'être troublé, arraché à sa quiétude par un événement imprévu.⁷⁷

[...] tout cela, ces menus gestes de tous les jours, était reconfortant. Ils habitaient une belle maison toute neuve, moderne, d'une blancheur éblouissante, dans le quartier le plus élégant de Santa Clara, entre le lagon et la mer, à deux pas du Country Club et de la plage [...].⁷⁸

Il avait fait sa vie, s'identifiait avec le décor qu'il avait construit.⁷⁹

Si l'on remonte d'un maillon dans la chaîne des causes des conduites ayant trait à l'espace, on rencontre des mobiles que la critique simenonienne a depuis longtemps mis en lumière en s'appuyant, d'une part, sur les faits établis par les biographes⁸⁰, d'autre part, sur les écrits autobiographiques de Simenon lui-même⁸¹, notamment le « récit matriciel » que constitue *Pedigree*⁸², et en confrontant ces récits de vie avec les fictions romanesques.

Une telle confrontation, le lecteur-amateur peut-il l'opérer? Pour répondre à cette question, il faudrait, à tout le moins, savoir si ce lecteur-là connaît les deux séries narratives, récits de vie et fictions, si son goût pour les

⁷⁵ G. SIMENON, *Les Volets verts*, in *Tout Simenon*, t. 4, Paris, Éditions du Club France Loisirs, avec l'autorisation des Presses de la Cité, 1988, p. 599.

⁷⁶ G. SIMENON, *Le Blanc à lunettes*, Paris, Gallimard, « Folio », 1978, p. 44.

⁷⁷ *Id.*, p. 63.

⁷⁸ G. SIMENON, *Les Frères Rico*, *op. cit.*, p. 9.

⁷⁹ *Id.*, p. 81.

⁸⁰ P. ASSOULINE, *Simenon. Biographie*, Paris, Julliard, 1992, pour la plus récente synthèse.

⁸¹ P. MERCIER, « Les écrits autobiographiques », dans *Simenon. L'Homme, l'univers, la création*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1993.

⁸² D. RACELLE-LATIN, *art. cit.*

romans simenoniens a suscité en lui de l'intérêt pour le vécu de l'écrivain. Ne connaissant aucune étude consacrée à ce sujet, nous ne nous hasarderons pas à supposer que le lecteur-amateur a à sa disposition une partie tout au moins des récits factuels que le spécialiste peut comparer avec les récits fictionnels et nous ne supputerons pas l'usage qu'il peut faire des uns et des autres. Au demeurant, il ne nous paraît pas indispensable d'être au fait de la vie de l'écrivain, telle que l'ont donnée à connaître ses biographes ou telle qu'il l'a donnée à connaître lui-même, pour déceler les mobiles des actions relatives à l'espace accomplies par les protagonistes des romans, puisque ce sont ici celles qui retiennent notre attention. Nous ne nions bien entendu pas que le savoir biographique puisse favoriser l'émission d'hypothèses explicatives, nous disons simplement qu'en suivant les pistes frayées par le texte romanesque lui-même, par le texte romanesque seul, le lecteur-amateur peut trouver des explications proches de celles qu'avance le spécialiste.

Nous laisserons à l'amateur le travail gratifiant qui consiste à comprendre pourquoi, « en fin de compte », tel protagoniste de telle histoire change ou veut changer d'espace (*Le Cercle des Mabé, Quartier nègre, La Fuite de Monsieur Monde, L'Homme qui regardait passer les trains, Le Bourgmestre de Furnes, Les Inconnus dans la maison, Trois Chambres à Manhattan, Le Passage de la ligne, La Boule noire, Les Volets verts, Le Déménagement*, etc.) à moins qu'il ne s'oppose aux phénomènes qui perturbent celui où il vit tranquille (*Le Blanc à lunettes, Un Nouveau dans la ville, Les Frères Rico*, etc.), étant entendu qu'au fil d'une même intrigue le même personnage peut éprouver envers les mêmes lieux des sentiments contradictoires et adopter des comportements antithétiques (*Le Cercle des Mabé, Les Inconnus dans la maison*, etc.). Nous lui laisserons ce travail gratifiant et nous acquitterons, nous, pour finir, de la tâche un peu plus ingrate, incontestablement plus périlleuse, et peut-être plus vaine, consistant à proposer une explication générale des conduites de fuite, d'invasion, de désorganisation des lieux ou de celles, opposées, de refuge, de repli, de protection.

Disons d'abord pourquoi le protagoniste simenonien peut se sentir en porte-à-faux avec l'espace ambiant. Non seulement avec l'espace, d'ailleurs, mais avec le mode de vie et l'environnement humain liés à la configuration des lieux. Les raisons particulières tiennent toutes, nous semble-t-il, au fait que le héros n'a pas réellement, n'a pas librement choisi de vivre dans cet espace-là, de cette manière-là, avec ces gens-là. Il y a consenti, il s'y est résigné pour complaire à une femme (mère, sœur, épouse, maîtresse, etc.) qui a de l'ascendant sur lui, ou il s'est trouvé emporté par une dynamique,

enfermé par une organisation sociale assignant aux individus des voies de promotion et des places précises à occuper. Pression psychologique et détermination sociologique peuvent, on le sait, conjuguer leurs effets, concourir à faire du héros simenonien un individu aliéné, quelqu'un que nous désignerions volontiers, en parodiant John Casavettes, comme un homme sous influence.

Tout acte de rupture relatif à l'espace procède d'un besoin de mettre un terme à l'influence, d'en finir avec l'aliénation. Tout acte de rupture relatif à l'espace est une réalisation du désir d'échapper à l'emprise d'une femme perçue comme rapace (fût-elle faible, souffreteuse, à l'article de la mort) et/ou à celle d'un ordre social dont la facticité mutilante, sclérosante, s'impose brusquement à la conscience du protagoniste.

Mais, le plus souvent, la rupture conduit le héros à chercher sa place en des lieux qui ne sont pas moins que ceux qu'il quitte pré-organisés, régis par des coutumes, des règles, des lois qui lui imposent un statut et un rôle (*Quartier nègre*, *Le Bourgmestre de Furnes*, *Le Cercle des Mabé*, *La Fuite de Monsieur Monde*, etc.). De ce statut et de ce rôle, il s'accommode un temps parce qu'ils ont la saveur de la nouveauté et parce que la griserie de l'acte de libération qu'il vient d'accomplir lui en dissimule les contraintes et les limites. Mais le charme ne dure pas. C'est la désillusion, que suit, soit le retour à la case-départ (*Le Bourgmestre de Furnes*, *La Fuite de Monsieur Monde*, etc.), soit une nouvelle quête d'un lieu plus habitable (*Quartier nègre*, *Trois Chambres à Manhattan*, *Le Passage de la ligne*, *Le Déménagement*, etc.), quête à laquelle la mort peut mettre une fin prématurée (*Le Cercle des Mabé*, *Les Volets verts*, *Le Déménagement*).

La critique simenonienne a fréquemment attiré l'attention sur la fascination qu'exerce sur l'écrivain et ses héros la vie à l'état de nature, vie rêvée, idéalisée, où « l'homme nu » jouit sans entrave des plaisirs simples du corps et se satisfait des biens matériels élémentaires indispensables à la subsistance de ce dernier. Dans sa quête d'un lieu habitable, il arrive que le protagoniste des fictions découvre quelque espace naturel, ou à peine touché par la main de l'homme, et qu'il y trouve, pour un moment ou pour la fin de ses jours, une paix profonde, un sentiment de parfaite coïncidence entre l'environnement et le mode de vie auquel il aspire. Un environnement que la société humaine n'a pas encore compartimenté, un mode de vie où n'existent ni statuts, ni rôles, ni aucune des obligations liées à ceux-ci comme à ceux-là.

Ainsi Joseph Dupuche, le héros de *Quartier nègre*, après avoir arpenté l'échiquier dessiné par les Blancs entre Colon et Panama, réalise-t-il enfin

son *ambition*⁸³ d'habiter une hutte en bordure de l'océan, dans ce endroit depuis si longtemps convoité parce qu'on n'était plus à Panama, ni en Amérique Centrale. Où était-on alors ?

On n'était nulle part : en plein air, parmi l'herbe et le sable gris, de vieilles caisses devenaient des tables et des enfants tout nus se traînaient par terre. Quatre familles de pêcheurs, des nègres, campaient depuis des années et avaient fondé une cité à part que les lois ne devaient pas atteindre. [...] domaine du merveilleux.⁸⁴

Ainsi encore, pour une halte brève cette fois, Émile Jovis, le héros du *Déménagement*, renoue-t-il avec le bonheur sans mélange de l'enfance, en s'attardant dans le coin de campagne qui jouxte le lotissement où il s'est installé :

Jovis était venu exprès, comme pour prendre un bain de souvenirs, d'innocence. Il respirait profondément, cherchait à retrouver les odeurs de jadis.⁸⁵

Tout ceci est trop connu pour que nous nous y attardions. À tous les commentaires produits sur le sujet, autorisons-nous d'ajouter néanmoins cette petite note personnelle. Si l'espace naturel, inorganisé, anarchique, est souvent identifié à l'espace désirable, il est, pour le protagoniste simenonien, une tout autre façon de réaliser son rêve de bonheur *anywhere out of the world*. Cette autre façon, dont on trouve, il est vrai, relativement peu de traces dans l'œuvre romanesque, c'est l'amour. L'amour qui abolit l'espace. L'amour qui a le pouvoir de rendre n'importe quel lieu habitable.

Hector Loursat, le personnage central des *Inconnus dans la maison*, se souvient d'avoir été un de ces hommes amoureux qui, vivant sur un nuage, ne prennent nulle conscience de l'espace environnant, de sa matérialité, de son organisation hiérarchique :

[...] lui n'avait rien vu ! La ville était identique, c'était fatal, avec les Rogissart, les Ducup, sa sœur Marthe, Dossin déjà élégant, et les bas quartiers, des bars comme celui de Jo, des femmes furtives sur les trottoirs. Lui, Loursat, vivait dans un monde idéal, mêlant l'étude et l'amour. Ou plutôt... Il aimait ! Donc, c'était suffisant. Il aimait à l'intérieur, au plus profond de lui-même [...] c'était l'époque traditionnelle. La ville était aussi

⁸³ G. SIMENON, *Quartier nègre*, Paris, Gallimard, « Folio », 1981, p. 213.

⁸⁴ *Id.*, p. 164

⁸⁵ G. SIMENON, *Le Déménagement*, *op. cit.*, p. 112.

nette qu'un jeu de construction : le Palais, la Préfecture, la Mairie et l'Église! Les magistrats et les avocats! La grosse bourgeoisie et, en dessous, des gens qu'on ne connaissait pas, qui vont le matin au bureau ou au magasin, puis les commerçants qui lèvent bruyamment leurs volets dans le petit jour... Cette époque-là, pour lui, s'achevait du jour au lendemain par le départ de Geneviève avec Bernard!⁸⁶

Dans *Trois Chambres à Manhattan*, François, au terme de sa vaine errance avec Kay à travers la ville, en quête d'un lieu propice à l'épanouissement de leur amour, François, parce que cet amour l'a finalement emporté sur les fantômes de leurs passés respectifs et s'est fortifié dans l'épreuve de l'absence, François prend conscience de ceci : le lieu où l'on vit, la place que l'on occupe dans la structure sociale, cette structure même sont sans importance :

C'était Kay qui déciderait. Ils iraient en France tous les deux si elle en avait le désir et, avec elle à son côté, il reprendrait tranquillement sa place. Ou bien ils iraient à Hollywood et il recommencerait à zéro. Cela lui était égal. Est-ce qu'ils ne recommençaient pas à zéro tous les deux? [...] Ils pouvaient se lever, écarter les rideaux sur la crudité du jour, regarder autour d'eux la nudité pauvre de la chambre. Un nouveau jour commençait et calmement, sans crainte et sans défi, avec seulement quelques gaucheries, parce qu'ils étaient encore trop nouveaux, ils se mettaient à vivre.⁸⁷

Citons enfin un roman beaucoup moins connu que ces deux-là, intitulé *La Chambre bleue*, où un personnage qui n'est pas le protagoniste, mais son père, s'adonne à une manie curieuse qui nous paraît révélatrice du rapport de substitution, latent dans maints récits simenoniens, entre la femme aimée et le lieu auquel le héros aspire :

« Il refuse de s'installer chez moi ou chez Vincent. Sa seule distraction est de construire, dans son jardin, un village en miniature. Il y a vingt ans qu'il l'a commencé. [...] Il paraît que c'est une reproduction fidèle de Larina, son village et celui de ma mère. » [...] Quand elle était morte [...], Angelo Falcone s'était renfermé définitivement et bientôt il commençait à édifier dans le jardin son étrange village de poupées.⁸⁸

⁸⁶ G. SIMENON, *Les Inconnus dans la maison*, Paris, Gallimard, « Folio », 1980, p. 193.

⁸⁷ G. SIMENON, *Trois Chambres à Manhattan*, *op. cit.*, p. 186.

⁸⁸ G. SIMENON, *La Chambre bleue*, Paris, Presses Pocket, 1965, p. 70.

Si brièvement que nous ayons évoqué les raisons pour lesquelles le héros des fictions simenoniennes rompt avec l'espace ambiant, cela suffit, nous semble-t-il, pour que l'on devine, *a contrario*, celles qui le poussent à protéger son environnement. Pour l'essentiel, il s'agit du sentiment d'avoir atteint, au terme d'une ascension délibérée, une situation dans laquelle il jouit de la plus grande liberté possible. Ce qui concrétise cette situation, c'est le fait d'occuper, sur le plan social, une position moyenne permettant de prendre pas mal d'initiatives sans avoir trop de comptes à rendre. C'est le fait de posséder, sur le plan matériel, une demeure que l'on a conçue à sa guise. C'est le fait enfin d'avoir trouvé, sur le plan sentimental, une compagne solide, qui vous assure de son appui et qui assume dans la bonne humeur les responsabilités incombant naguère à l'épouse dans les couples de la classe moyenne.

Le paragon du héros ayant trouvé un environnement équilibrant, c'est bien sûr Maigret, Maigret à qui est épargné le souci de protéger cet environnement. Les autres protagonistes n'ont pas sa chance : ils doivent réagir à une intrusion (*Le Blanc à lunettes*, *Un Nouveau dans la ville*) ou à une expulsion hors du cocon protecteur (*Les Frères Rico*). Le retour au *statu quo ante* se paie généralement au prix fort : le renoncement au romantisme sentimental (*Le Blanc à lunettes*), la responsabilité dans un homicide (*Un Nouveau dans la ville*), voire dans la fin tragique d'un parent proche (*Les Frères Rico*).

Sans aucun doute, si l'on envisageait l'effet idéologique du récit simenonien, il y aurait beaucoup à dire des représentations proposées au lecteur de l'espace social et de l'espace privé, beaucoup à dire des valeurs attachées à ces espaces, beaucoup à dire des intrigues conçues par le romancier comme autant de variations sur le double thème de la rupture et de la préservation. Mais un tel commentaire ne pourrait être que le fait du lecteur critique, qui se déprend de l'illusion romanesque pour considérer la vertu pragmatique du récit et analyser à quoi tient cette vertu.

Opposant l'écriture scientifique et l'écriture littéraire, Pierre Bourdieu⁸⁹ note que le propre de cette dernière est sa capacité « de concentrer et de condenser dans la singularité concrète d'une figure sensible et d'une aventure individuelle, fonctionnant à la fois comme métaphore et comme métonymie, toute la complexité d'une structure et d'une histoire que l'analyse scientifique doit déplier et déployer laborieusement ». Bien plus que

⁸⁹ P. BOURDIEU, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Le Seuil, 1992, p. 48.

le lecteur-spécialiste, qui se sent tenu de rendre raison des processus de déplacement métaphorique et métonymique, le lecteur-amateur peut, nous semble-t-il, jouir du pouvoir vivifiant des figures et pratiquer sans scrupule la valse-hésitation entre un parcours livresque propice à la rêverie, au fantasme et un parcours attentif à la médiation du savoir qu'assure le récit fictionnel. L'amateur de romans simenoniens, en l'occurrence, nous paraît tout particulièrement invité à valser de la sorte, entre identification et intellection. Mais nous doutons qu'il pousse cette dernière plus loin que la compréhension de l'action d'un protagoniste en lequel il se reconnaît. Aussi, nous en tenant à notre parti pris initial, laisserons-nous à d'autres le soin d'étudier l'effet idéologique des choix de l'écrivain ayant trait à l'espace.

Conclusion

ARRIVÉ au terme de notre étude, le lecteur pourrait avoir le désagréable sentiment que la montagne accouche d'une souris. Sur la topographie simenonienne qui est l'objet de cette rencontre, nous avons dit, tout compte fait, bien peu de choses, et bien moins encore qui fussent originales. Pour nous, ce n'est pas une mauvaise surprise : en orientant notre recherche comme nous l'avons fait, nous pensions bien ne pas aboutir à des révélations dignes de l'intérêt des spécialistes. Aussi bien notre intention n'était-elle pas de faire progresser la connaissance de l'univers simenonien. Nous voulions centrer l'attention sur l'activité du lecteur ordinaire confronté à cet univers et tenter de rendre compte ainsi, très partiellement, des raisons du succès rencontré par Simenon.

En faisant ce choix, sans doute avons-nous subi l'influence du métier de professeur que nous avons longtemps exercé dans l'enseignement secondaire. Une des choses importantes que nous avons apprises l'expérience professionnelle, c'est qu'à ce niveau d'études, l'exposé d'une analyse savante sur quelque écrivain ou quelque texte que ce soit a toujours des effets bénéfiques moins durables qu'une réflexion partagée sur l'activité de lecture, sur la production de sens, par un lecteur de bonne volonté mais profane. On ne nous en voudra pas trop, espérons-le, d'avoir donné ici droit de cité à ce lecteur-là.

Hendrik VELDMAN

Georges Simenon, auteur impressionniste et dialectique

Première partie

L'ANALYSE de l'espace littéraire demande une méthode. Dans le cas de Simenon, on peut consulter les documents que l'auteur a laissés, les commentaires qu'il a donnés lui-même ou bien étudier les interviews qu'il a accordées. Sous ce rapport, il faut signaler celle qu'André Parinaud a ajoutée à son livre intitulé *Connaissance de Georges Simenon*.

Personnellement nous avons interviewé l'auteur, il y a vingt ans, à peu près sur le sujet dont s'occupe maintenant ce colloque. Je vous fais entendre le début de cet entretien [...].

Il est intéressant d'entendre la voix du maître, mais j'ai dû constater que l'information qu'il donne nous permet tout au plus de rêver un peu sur sa création, sur son imagination, mais il est très difficile d'en déduire une méthode de recherches. L'information que donne l'auteur est vague. Il se sert de métaphores en expliquant la soi-disant « opération-crédation ». Il parle d'une « ligne mélodique » et, sur les traces de Monet, il déclare « peindre ce qu'il y a entre le motif et lui ». Simenon ne se considère pas comme un intellectuel — vous venez de l'entendre vous-mêmes. Il a horreur des formules abstraites. Pourtant il aime s'expliquer sur sa façon d'écrire, sur son artisanat. Il le fait en des termes plastiques, picturaux ou musicaux.

Pour nos recherches sur l'espace littéraire, nous profitons de l'information qu'il donne, mais c'est en vain qu'on cherche chez lui des indications sur une méthode de travail.

Voilà pourquoi nous avons cherché ailleurs. C'est ainsi que nous avons consulté le livre de Georges Matoré, *L'Espace humain*. Je crois que c'est un bon livre pour celui qui s'intéresse à la géométrie, à la psychologie et à la physiologie de l'espace vécu, mais pour l'analyse des structures de l'espace imaginaire et littéraire, cette étude n'inspire pas.

Par contre, l'auteur qui nous a beaucoup aidé dans nos recherches est Gaston Bachelard. Ses études sont datées, il est vrai, mais nous n'avons pas pu trouver d'autres œuvres analytiques ou philosophiques d'une envergure et d'un niveau semblables. Pour nous, Bachelard est le plus grand penseur et rêveur de la création poétique et de l'espace littéraire de ce siècle.

Certes, au cours de sa carrière, Bachelard a abandonné l'approche strictement scientifique du sujet en question, il n'aspire plus guère à une méthode objective. Mais ce n'est pas par manque d'exactitude. Non, la démarche choisie est pour lui plutôt une question de principe. Il évite l'évidence géométrique parce que, dans le domaine de la création poétique, abstractions, notions et concepts sont pour lui des habits de confection. Ceux-ci ne tiennent pas suffisamment compte du fait que l'imagination est une force première et une énergie spontanée. Bachelard ne veut pas étudier les images après coup, objectivement, non, il veut les suivre dans leur développement depuis leur naissance. Il se situe donc au départ de l'image. Pour Bachelard, le fait imaginé est plus important que le fait réel. «L'image est en nous, dit-il, le sujet du verbe imaginer. Elle n'est pas son complément». L'image littéraire est pour lui l'imagination «en sa pleine sève», c'est-à-dire l'imagination à son maximum de liberté. Une image littéraire «détruit les images paresseuses de la perception». Une image «donne à voir». Ce genre d'images transcende le réel et la mémoire : «Je rêve le monde, donc le monde existe comme je le rêve»; tel est le cogito du rêveur selon Bachelard.

Il faut donc «désocialiser nos souvenirs et monter au plan des rêveries que nous menons dans les espaces de nos solitudes». Et Bachelard de conclure : «L'imagination apparaîtra alors comme un besoin d'images, comme un instinct d'images, qui accompagne, en toute normalité, des instincts plus frustes, plus lourds, par exemple, des instincts aussi lents que les instincts sexuels». Voilà pour Bachelard.

C'est ici que nous ne croyons pas être très loin de la formule de Simenon que nous venons d'entendre : «J'ai une intuition extraordinaire». C'est cette intuition qui lui permet non pas de peindre le monde tel qu'il est, mais de donner son *impression* sur son expérience à lui de ce monde. Comment faire alors une étude systématique des sites de sa vie intime? Grâce à Bachelard, nous croyons pouvoir distinguer d'abord un certain nombre d'éléments spatiaux qui, sous forme d'images, jouent un rôle essentiel dans la construction de l'irréel romanesque. Ensuite on peut étudier la fonction et la raison d'être du compartimentage de l'espace dans l'œuvre de Simenon.

Deuxième partie

Des images isolées structurent un espace irréel

COMME les peintres impressionnistes, Simenon se veut « un réceptacle de sensations ». Mais ce n'est pas forcément une reproduction fidèle des sensations qu'il a éprouvées dans le présent ou dans le passé, c'est plutôt une sorte de fusion, de coït entre telle sensation et le résultat du travail lent de l'imagination libre et personnelle pendant de longues années.

La sensation actuelle féconde et extériorise l'imagination. Il en résulte la création d'un monde nouveau, un nouveau réel, un réel subjectif, reconnu comme tel d'ailleurs par le lecteur, qu'on pourrait considérer comme le fantôme de l'auteur.

Dans la réalité évoquée par l'auteur, ce lecteur retrouve ses propres rêveries, ses propres expériences du réel. Ici, nous tombons sur la notion d'archétype introduite par Jung : selon lui, un archétype « est une série d'images résumant l'expérience ancestrale de l'homme devant une situation typique, c'est-à-dire dans des circonstances qui ne sont pas particulières à un seul individu, mais qui peuvent s'imposer à tout homme ».

L'archétype est plutôt « une image qui a sa racine dans le plus lointain inconscient, une image qui vient d'une vie qui n'est pas notre vie personnelle et qu'on ne peut étudier qu'en se référant à une archéologie psychologique ».

Or, quels archétypes trouve-t-on alors dans l'œuvre de Simenon ? Souvent, dans un roman, il y a une ou deux images qui dominent, une ou deux sensations qui sont valorisées par l'imagination plus que d'autres.

Cette image fonctionne comme l'image princeps, le noyau du roman. Elle reçoit une fonction fabulatrice, elle devient une image conteuse que l'on retrouve partout dans le roman. Elle sensibilise d'autres perceptions simultanées et aboutit à une reconstruction du monde.

Nous analyserons quelques-unes de ces images-là, de ces rêveries. Nous puisons nos exemples dans une seule période de la création de Simenon. Cette période a été choisie, tout à fait au hasard, comme étant la première période pendant laquelle il a écrit sous son propre nom : les années trente.

1.- Les rêveries du cachot

Le héros se considère comme emprisonné et ses geôliers peuvent être des femmes qui contrôlent tout dans cette micro-société matriarcale où dominent les odeurs des activités culinaires et celles des travaux domestiques,

comme celle d'encaustique, par exemple. C'est une maison où l'on ressent «l'étouffement que créent les volets clos et toute cette vie étrangère à la vie du dehors» (*Le Haut Mal*). On pourrait en trouver autant dans *Les Demoiselles de Concarneau*. Dans *Long Cours*, ce sont les choses, c'est la nature qui enferme Mittel, le héros. Il a peur de ne plus jamais quitter cet enfer. Son regard «ne rencontre que des choses qui lui font mal». Il se sent enfermé entre des murs. Sa maison est «une boîte hermétiquement close».

2.- Les rêveries de la cachette

Le héros s'est caché, s'est blotti dans sa cachette d'où il observe les autres ; il peut voir sans être vu. C'est ainsi qu'il peut pénétrer dans l'intimité des autres. Ici, il s'agit de l'archétype de la grotte : le héros se tenant à la fenêtre rêve dans son trou noir. Plusieurs romans ont été construits sur la base de cette image : *Les Gens d'en face*, *L'Homme de Londres*, *Le Passager du «Polarlys»*, *Les Fiançailles de M. Hire*.

3.- Les rêveries du coin

Le héros respire par exemple «cette bonté à fleur de peau, née de la certitude que le monde extérieur ne peut rien contre la tiédeur d'une cuisine, contre l'intimité d'une chambre. C'est que chaque alvéole de la maison a sa vie propre, sa lumière, sa chaleur», par exemple dans *Le Locataire*, *La Maison du canal*, *Quartier nègre*.

4.- Les rêveries du cocon d'enfance

À plusieurs reprises, le héros considère le monde qui l'entoure comme si c'était un monde en miniature, un monde d'enfance. Vus d'en haut, bateaux et trains sont comme des jouets : «Par l'échappée d'une fenêtre on découvre des personnages microscopiques». C'est une sorte de vision cavalière, une vue en plongée, technique bien connue chez les impressionnistes. Par exemple, *Maigret en Hollande*, *L'Homme de Londres*.

5.- Les rêveries du convexe

Le héros regarde le monde et les circonstances comme à travers une loupe. Sur ses rétines, il voit plus clairement que les autres. Il entend des bruits qui échappent aux autres. Au fait, il est un hypersensible. On pourrait dire qu'il est en train d'avoir son monde bien à lui. Il reconstruit le monde à sa guise. La technique que Simenon utilise ici est celle de *l'exagération* :

tout semble être mis sous le verre grossissant de l'imagination. Une image évoquée devient un excès d'imagination. Souvent cette image est localisée dans une situation exclusive et extrême, présentée dans un langage au superlatif. On rencontre alors des termes tels que : « unique », « on n'avait jamais vu ça », « jamais il n'avait autant plu », « un soleil en fanfare », « le soleil jouait de grandes orgues de lumière et de couleurs », « paysage écrasé de soleil ». Par exemple, *Le Cheval-Blanc*, *Bergelon*, *Long Cours*.

6.- Les rêveries du cosmos

Dans d'autres romans, Simenon peint un décor et des personnages qui s'interpénètrent. L'humeur d'un personnage est reflétée par le temps qu'il fait. Prenons par exemple *Le Bourgmestre de Furnes* : un des personnages « était noire et mouillée comme le monde ce jour-là, avec l'humidité sur son visage, des larmes et du crachin, des narines rouges qui reniflaient ». Ce jour-là, « l'aspect des rues est catastrophique ».

Lors de mon interview de 1974, Simenon a signalé l'importance du temps qu'il fait pour le déroulement d'une dispute entre des habitants d'une maison ou d'une rue. Quand celle-ci éclate par une journée de soleil, le résultat diffère beaucoup de celui d'une journée d'orage. Cette cosmicité est très intéressante chez Simenon. Un événement dramatique est toujours annoncé par ou accompagné d'un temps d'orage, ou d'une pluie torrentielle, une pluie qui « empêche de bien voir », « un mur d'eau vivante » ; un événement qui a lieu « sous la lumière glauque de ce jour-là ».

Le héros se sent au milieu, au centre d'un monde avec lequel il se confond. Cette fusion d'un personnage avec le décor qui l'entoure est une technique pratiquée également par les impressionnistes.

7.- Les rêveries de la confession

On peut signaler encore un autre aspect de la reconstruction de l'espace par Simenon qui s'oppose à ce que je viens de dire et qui consiste en une sorte d'extériorisation des sentiments. Le héros projette pour ainsi dire ses émotions sur le ciel, qui devient une sorte d'écran sur lequel on peut voir ce qui bouge dans le cœur des héros : s'il est triste, le ciel est triste ; s'il est gai, cela se voit au temps qu'il fait. On peut lire dans son cœur grâce à la météo.

8.- Les rêveries du cocotier

Comme dernière série d'images de cette deuxième partie de notre conférence, nous voudrions signaler ces rêveries d'un ailleurs, de tous ces noms qui évoquent un monde rêvé : « Barranquilla »; des mots tels que : « le palétuvier », « un baobab », « le lagon », « cataractes », « pygmée », « placer ».

Quand on entend la trompe de brume d'un bateau, le sifflet d'un train, cela évoque le lointain, l'ailleurs. Mittel de *Long Cours* a rêvé de Tahiti : « Il avait lu qu'à Tahiti on pouvait mener une vie naturelle sans argent, dans un décor idéal ». Ici on reconnaît facilement une nostalgie d'un paradis perdu. Et en arrivant à Tahiti, Mittel a la réaction suivante : « Ce décor-là, du moins, répondait exactement à ce qu'il avait rêvé en lisant les récits des voyageurs ». Simenon a été un des premiers propagandistes du tourisme mondial. Souvent, il se sert aussi d'un langage qui fait penser aux dépliants touristiques édités par des agences de voyages. Celles-ci vendent du rêve. C'est un peu ce que fait Simenon dans ses récits de voyage et dans certains passages de ses romans.

En résumant cette deuxième partie de ma conférence, je voudrais dire que souvent, les romans de Simenon sont centrés autour d'une sensation perçue, d'un mouvement observé ou d'une situation imaginée. Ce peut être la tonalité de la lumière, l'effet d'une couleur, la douceur d'une odeur, le timbre d'une voix, le goût de l'air, l'expression d'un visage, le mouvement d'un bras, une attitude du corps, etc.

Au cours des journées pendant lesquelles a lieu la fameuse « opération – création », Simenon se promène, le matin, choisissant toujours le même parcours. Comme Monet, il se hâte à travers la campagne, se demandant s'il va trouver à peu près identique la combinaison de lumière, d'ombre, de reflets, d'eau, de ciel et d'odeurs. Cette promenade matinale lui permet d'avoir présent à l'esprit le décor dans lequel se dérouleront les événements de cette journée-là.

Troisième partie

Des images de l'espace résistant jalonnent le récit

1.- Les rêveries du rideau fermé

Au livre que nous avons écrit sur Simenon, nous avons donné le sous-titre de *La Tentation de l'inaccessible*. Cette formule est bien utilisable comme point de départ pour la dernière partie de cette conférence. Steve Adams, héros du *Passage de la ligne*, parle au nom de plusieurs héros simenoniens quand il dit «qu'il reste souvent en arrêt devant un *rideau fermé*».

Il lui paraît «extravagant qu'une portion du monde lui soit interdite». Il supporte mal les cloisons étanches qui existent entre les hommes. Il n'accepte pas de «rester figé pour toujours dans une des cases où vivent les hommes». Il part à la recherche d'une vérité cachée derrière des coulisses.

Pour le héros de Simenon, il y a toujours des barrières à traverser. Qu'il s'agisse d'entrer dans l'intimité d'une famille ou dans celle d'une femme. À cet égard, le rideau fermé ressemble à une feuille de figuier qui cache la nudité d'une femme.

2.- Les rêveries d'une vitrine bien remplie

Une autre sorte de tentation est constituée par tout ce que l'on mange et boit. Les héros simenoniens passent beaucoup de temps à regarder toutes sortes de denrées comestibles étalées dans de belles vitrines et entassées dans des boutiques telles que celle de tante Anna de Coronmeuse et celle de l'oncle Hubert Schroefs. Et n'oublions pas toutes ces auberges «où l'on doit descendre un seuil et où dans le clair-obscur percé d'un rayon de soleil, des gens mangent d'énormes plats d'œufs au lard et des tartes grandes».

De cette vie paysanne, Simenon a tellement rêvé — jusqu'à avoir le goût de ces œufs, de ce lard, de ces tartes à la bouche et jusqu'à en saliver — que son premier roman, celui qu'il a écrit à l'âge de seize ans (*Au Pont des Arches*), est l'histoire d'un garçon affamé qui débarque dans ce monde de tout ce qu'on mange. Et voilà que dans ce paradis de mangeailles, le fruit convoité est défendu. Dans *Je me souviens...*, il reproche à sa mère :

Pour rien au monde, pauvre maman, tu n'aurais acheté un de ces quartiers de tarte baveuse. «C'est pour des paysans».

— Et des années durant, j'en ai eu faim encore en évoquant ces souvenirs et je retrouve l'odeur exacte de ce mélange de tarte, de lard et de café au lait servi dans des bols de fruste faïence.

Quand la tentation ressentie se heurte à l'interdiction imposée, c'est alors que naît l'image conteuse, l'image d'où peut sortir un roman.

3.- Les rêveries d'un au-delà

En dehors de la maison, il y a aussi des obstacles, des distances qui cachent ou dissimulent la vérité. Bien des romans de Simenon se déroulent au bord d'un canal, d'une rivière, d'un bassin de port, dans une rue où il y a des maisons en face. Une partie du décor est mise à distance. L'espace devient double ou dialectique : l'ici s'oppose au lointain ; l'en deçà à l'au-delà ; le dedans au dehors ; le « ce côté-ci » au « ce côté-là ». Dans ces contrastes-là, l'espace se schématise et implique en même temps un certain ordre de succession.

Prenons par exemple *le coin* d'une rue : avant d'arriver au coin, le héros se déplace dans un univers assez connu, assez habituel ou neutre. Dans son imagination, il essaye de prévoir ce qu'il verra, une fois le coin tourné. C'est que l'inconnu se trouve derrière ce pan de maisons. Quand il s'engage dans cette rue imprévisible, souvent des surprises et des rencontres inattendues l'y attendent.

Bipolarité spatiale donc, un peu comme chez Proust : il y a chez Simenon « un côté Caen et un côté Cherbourg », « un côté Peters et un côté Mamelin », « une rive gauche et une rive droite », etc.

4.- Les rêveries de l'ombre et de la lumière

Le soleil aussi crée des contrastes dans le décor. La lumière est divisée en deux zones : celle du soleil et celle de l'ombre.

Il s'agit d'une bataille mystérieuse où « quelque chose de transparent, une forme longue, annelée, part d'un coin du rectangle et se dirige en zigzaguant vers un autre coin ». Et :

Quand sa mère bat les matelas, on dirait des milliers de petites bêtes qui tournent en rond, se rejoignent, se séparent. En ce moment, il y a en outre le rond du plafond, une sorte de bête aussi, une bête lumineuse, impalpable, qui frémit dans un coin du plafond et qui s'élance soudain vers l'autre mur, quand on touche à la fenêtre, car ce n'est qu'un reflet de soleil.

(Pedigree.)

Une rue vide aussi est toujours partagée en deux camps par une ligne nette qui avance ou recule et qui, parfois, ne laisse plus qu'un étroit couloir d'ombre le long des maisons.

5.- Les rêveries de l'avant et de l'après

Entre la période de vie qui précède l'histoire du roman — donc c'est une sorte de préhistoire — et l'histoire proprement dite se situe l'événement, l'incident qui met fin à la routine de tous les jours, qui change et bouleverse même la vie du héros. Finie la vie calme pendant laquelle il se trouvait blotti dans son coin qui dégageait déjà ses odeurs.

Dans les *Maigret* par exemple, ce sont les autres qui arrivent et qui envahissent la maison : les policiers et notamment le commissaire lui-même.

Celui-ci est une sorte de guide touristique qui conduit le lecteur en l'introduisant dans la maison du crime, pour lui montrer la vie des gens et pour découvrir la vérité. « Suivez le guide et il vous montrera et vous racontera tout ». Finie la vie privée et protégée des gens. Tout le monde saura ce qui s'est passé. Le caché doit être révélé.

6.- Les rêveries d'une dialectique de l'être et du paraître

Concluons. Dans un roman de Simenon, le récit avance d'obstacle en obstacle. Le décor dans lequel se déroule l'histoire est divisé en plusieurs compartiments, cases, alvéoles ou cellules, séparés par des murs, volets, voiles, rideaux ou parois.

Or, la première fonction de tous ces obstacles est une fonction *narrative*. En avançant par étapes, par plans, le narrateur dirige toujours le lecteur d'une situation connue à un décor caché et inconnu. De l'ici, le lecteur passe au lointain, de l'en deçà à l'au-delà. Il y a toujours un double jeu du devant de la scène et des coulisses. À la fin du roman, le premier plan rejoint le fond. C'est alors que commence à se dresser le bilan définitif de la vie du héros.

C'est ce qui nous amène à la deuxième fonction des obstacles rencontrés dans un roman simenonien : ils provoquent chez le héros une réaction d'irritation. Il sent qu'il y a une vérité à découvrir, une réalité qu'on lui cache et cette zone inaccessible l'irrite, l'intrigue et le tente. Il ne peut se retenir d'enfoncer cette porte qui y donne accès, de traverser la ligne de démarcation devant laquelle il se trouve. Mais avant de passer à l'action, il donne libre cours à son imagination. Il se demande : « Qu'est-ce que je trouverai derrière cette paroi, cette porte ? » Il imagine alors plusieurs possibilités. Ces moments d'imagination ralentissent le cours des événements, le déroulement de l'histoire. Le récit s'arrête ou traîne devant l'obstacle.

Dans la création simenonienne, on constate une dualité de l'être et du paraître. Le héros ne se contente pas de la vérité provisoire du *bic et nunc*.

Il devine toujours une vérité plus profonde de derrière les coulisses. Il part à la recherche du Saint Graal de la vérité qu'on lui cache en se demandant : « Quand j'écarte tous les obstacles, qu'est-ce que je trouverai ? »

L'espace résistant joue donc dans l'œuvre de Simenon un double rôle : un rôle narratif et un rôle psychologique.

Gaston MARINX

Georges Simenon de Liège à Paris

Ce n'était plus le « Carré » que je parcourais ma lampe électrique à la main, c'était les Grands Boulevards, de la rue Royale à la place de la République que j'arpentais dans une atmosphère de rêve.

G. SIMENON

Georges Simenon et le sentiment d'appartenance à Paris

NOUS avons terminé notre étude sur Georges Simenon et sa « liégitude »¹ par cette constatation que Simenon transpose parfois Liège dans Paris. Bien que la ville marquante soit celle des années d'enfance et de jeunesse, le sentiment d'appartenance au lieu de son enfance est transposable et l'éducation se poursuit bien au-delà du site initial. Ce qu'il nous importait de savoir, et si possible de mesurer, c'est l'importance relative qu'il convient d'accorder aux souvenirs exprimés littérairement par Simenon en ce qui concerne les deux villes : Liège, sa ville natale d'adolescent de temps de guerre ; Paris, la ville de rêve à conquérir. La différence des valeurs relatives est grande !

¹ *Traces*, n° 6, 1994, pp. 165-179.

Le Carré de Liège vu par Georges Simenon de 1905 à 1922

A PROPOS du nombre de citations de noms de lieux relevées dans l'œuvre complète de Simenon, il est utile de faire une distinction entre l'occurrence (unité linguistique), l'évocation (rappel de mémoire) et la description (représentation circonstanciée de faits ou de choses qui contribuent à l'atmosphère du récit). Pour ce qui concerne l'ensemble des occurrences du Carré, citons : en 1921, *Au Pont des Arches* (2) ; 1931, *Le Pendu de Saint-Pholien* (3) ; 1939, *Les Trois Crimes de mes amis* (3) ; 1948, *Pedigree* (15) et enfin, en 1980, *Quand vient le froid* (5 occurrences). Soit au total, *plus ou moins trente occurrences pour cinq œuvres*. Voici les évocations et descriptions.

Le Carré de Liège constitue en soi un « sous-quartier » de Liège, c'est une unité de voisinage liée au vinâve d'Île ; ou alors, à partir de 1905, le Carré se trouve ramené à une rue : le pont d'Avroy. Le Carré de Liège fait partie du Centre urbain et il se trouve associé aux souvenirs d'adolescence, plus qu'aux souvenirs d'enfance de Georges Simenon.

La première évocation, avec description, se trouve dans son tout premier roman. Le Carré y évoque la femme et est particulièrement bien mis en évidence par le texte suivant : « Au Carré, il lorgnait les femmes qui passaient, se retournait pour regarder les jambes en connaisseur. Il entra au music-hall. Dans un coin, une dame seule suçait la paille d'un sirop de groseille [...] ». On doit en outre distinguer entre perception diurne et nocturne du Carré de Liège, comme entre perception quadrilatérale et linéaire. Dans chaque cas, il s'agit d'une ambiance très animée.

Perception diurne et quadrilatérale

« La vie de la ville battait son plein dans un quadrilatère de rues qu'on appelle le Carré, où se trouvent les magasins de luxe, les grandes brasseries, les cinémas et les dancings ». Cette description sociologique apparaît en 1931 (dix ans après), dans *Le Pendu de Saint-Pholien*. Elle est conforme à la description de Théodore Gobert — archiviste bien connu de Georges Simenon — du premier Carré de Liège.

Perception linéaire et nocturne

« Mes souvenirs, je ne sais pourquoi, ne sont que des souvenirs d'hiver, de pluie ou de crachin, de brouillard, et je revois cette longue rue, avec ses réverbères passés au bleu, où, dès sept heures du soir, nous déambulions

des heures durant dans une obscurité quasi totale au point qu'on avait pris l'habitude de se munir d'une lampe de poche.

À Liège, cette promenade s'appelle le Carré, sans raison, puisqu'on va sans fin d'un bout de la rue à l'autre, rencontrant vingt fois les mêmes gens en une soirée » (*Les Trois Crimes de mes amis*, 1939).

Évocation simultanée des deux aspects : diurne et nocturne

« Dans une étroite rue transversale, la rue Lulay, on entend vibrer la sonnerie d'un cinéma [...]. Il ira au "Mondain" rue de la Régence [...]. Il se dégage de ces loges aux étreintes furtives une odeur spéciale qui lui rappelle celle du Carré à certaines heures du soir.

Car, tout à l'heure, le Carré vivra sa vraie vie, celle du moins pour laquelle Roger est là des heures à l'avance. Quand les derniers volets seront fermés, que la nuit sera complète, que les réverbères ne seront que de vagues points de repère, l'ombre s'animerà peu à peu, peuplée de pas sonores ou furtifs, de silhouettes à peine entrevues, de rires et de chuchotements » (*Pedigree*, 1948).

Connotations négatives

À noter que le Carré est ici identifié, à certaines heures du soir, à des bruits et à des odeurs. Cela se passe vers 1917. « Des groupes de jeunes filles viennent exprès se promener, bras dessus bras dessous, dans le noir propice et des bandes d'étudiants les taquent, les poursuivent et parfois les emmènent. D'autres femmes vont seules, lentement, le long des murs, en s'arrêtant souvent ; on respire à leur passage une bouffée de parfum et il y a presque toujours dans leur sillage un homme au col de pardessus relevé » (*Pedigree*, 1948).

La connotation négative est soulignée par Simenon, juste avant cette description. Simenon marque sa lassitude pour Liège. C'est ce que nous retrouvons dans l'évocation du Carré tirée du roman intitulé *Les Autres* qui date de 1962 : « Je n'ai fait que de brefs 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, dans les mêmes rues, avec les mêmes étalages qui défilent pendant des années, les mêmes visages que l'on croise ».

Connotations positives

Et cependant, si l'état d'esprit de l'auteur invite ici à une description plutôt désabusée des lieux, il peut aussi se souvenir d'aspects plutôt positifs. De la rue du Pont d'Avroy notamment, lorsqu'il s'y promène, enfant, conduit par ses parents : « Ils s'engouffrent dans la rue du Pont d'Avroy, la plus vivante de la ville, et, derrière toutes les vitrines, on voit, dans un halo de chaleur confortable, des gens qui boivent des cafés-filtres dans des montures d'argent, des demis onctueux, du porto dans de fins verres flanqués du biscuit doré dans une soucoupe, tandis que s'élargit l'auréole faite de la fumée des cigares et qu'on devine le choc des billes sur des billards d'un vert impérial » (*Pedigree*, 1948).

Ainsi le Carré apparaît-il d'une façon évolutive, selon l'âge, ou alors selon les circonstances, diurnes ou nocturnes, évoquées.

Il est vrai que le Carré offre aux promeneurs tant de visages !

Le Carré aux sept visages

ON PEUT considérer que le Carré de Liège offre aux promeneurs sept visages différents répondant chacun à une symbolique urbaine ou centrale urbaine différente.

Ces symboliques sont : la symbolique bourgeoise, la symbolique féminine, la symbolique de rencontre, la symbolique de loisirs, la symbolique festive, la symbolique d'animation et une symbolique historique de vieilles rues médiévales.

C'est, si l'on veut, tout à la fois, le lieu des magasins chics, le lieu des femmes de tout genre, de racolage, d'amusement, de manifestation et de rassemblement dont l'architecture globale et les volumes ont un caractère intimiste.

Tous ces visages composent la physionomie changeante, selon les heures du jour ou de la nuit, du Carré de Liège. C'est une sorte de microcosme dont chacun peut avoir une pratique différente.

La partie médiévale du Carré, à gauche de la rue de la Casquette en venant du Théâtre (du café de la Bourse) est évoquée de façon plutôt lapidaire dans *Le Pendu de Saint-Pholien*² : « À gauche, s'amorçait une ruelle

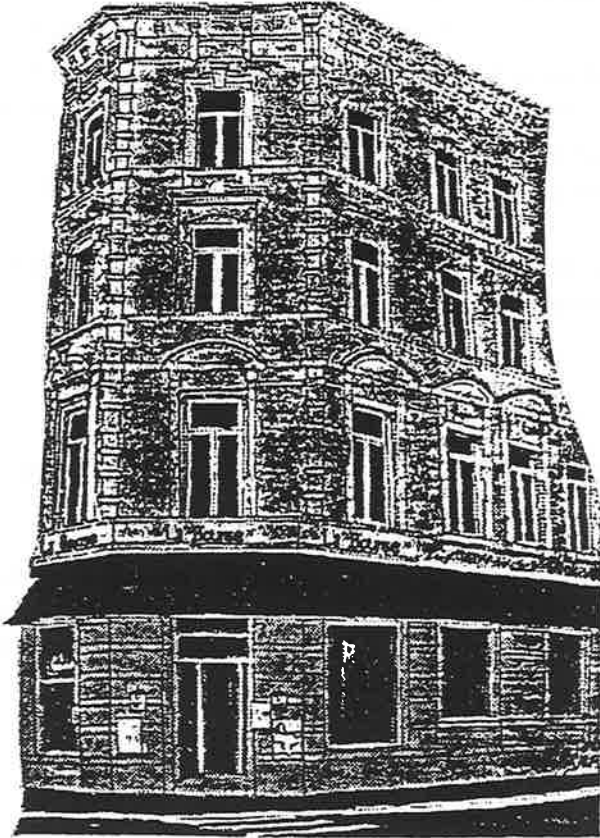
² Il s'agit ici plutôt d'une évocation que d'une description. La description comporte cinq lignes contribuant à l'atmosphère du récit.

Monsieur le Commissaire,

Pour certaines raisons, je suis tenu à la prudence et je vous serais obligé, si ma proposition vous intéresse, de vous trouver ce soir au café de la Bourse, situé derrière le Théâtre Royal.

À dix heures et demie, il se mit en route vers le Théâtre Royal et il était onze heures moins cinq quand il poussa la porte du café de la Bourse, un petit café tranquille, fréquenté par des habitués et surtout par des joueurs de cartes. [...] La table des quatre hommes était une véritable oasis de silence dans le café où tout le monde parlait à voix haute. [...] Le garçon lançait des regards étonnés à cette table lugubre. [...] Les clients se raréfaient. Les tapis rouges et les cartes disparaissaient des tables qui montraient leur marbre blafard.

Le Pendu de Saint-Pholien.



LA BOURSE

bordée de vieilles maisons aux façades irrégulièrement alignées [...]. Il lui sembla que, dans le réseau des ruelles qui s'étendait à gauche, enclavé dans le centre de Liège comme un îlot lépreux, des gens marchaient à pas précipités en essayant de ne pas faire de bruit».

C'est la description d'un coupe-gorge. Nous sommes au début des années trente, dix ans après le drame du pendu de Saint-Pholien. Michel Lemoine nous fait judicieusement remarquer³ qu'un dialogue relatif à l'église Saint-Pholien nous permet de situer l'action fictive en 1917. C'est, en tout cas, le lieu propice pour un attentat : « Et brusquement il se jeta de côté, se colla contre la porte tandis qu'une détonation sèche éclatait, que quelqu'un, dans la nuit, courait à toutes jambes ».

Il est évident que ce coin de l'actuel Carré de Liège est décrit de telle sorte qu'il constitue un cadre idéal d'action de roman. Il est entièrement soumis aux nécessités de l'action et cependant reconnaissable.

Non seulement le Carré peut avoir sept visages, mais, parfois, l'un d'entre eux se crispe ou se détend selon que l'action le commande.

La crispation est ici signifiée par « Et brusquement il se jeta de côté, se colla contre une porte ». Puis une détonation sèche... comme une gifle dans la nuit.

Tels sont les lieux vécus fictivement à partir de nombreux visages possibles de lieux réellement pratiqués et vécus.

Dernier regard de Georges Simenon sur le Carré « linéaire » juste avant de quitter Liège

EN DATE du 3 août 1922, la *Gazette de Liège* publie un article de Georges Simenon sous la rubrique « Causons... ». Il s'agit d'une description (au sens plein) du « Carré linéaire » entre huit et neuf heures du soir : une découverte géographique⁴ !

³ M. LEMOINE, *Liège dans l'œuvre de Simenon*, Liège, Faculté Ouverte, 1989, p. 22.

⁴ Nous remercions M^{me} Christine Swings d'avoir redécouvert ce texte et M. Michel Lemoine de nous l'avoir transmis.

Causons...

Hier j'ai fait une découverte géographique. Pas une île! Pas même un îlot. Hier, j'ai découvert le carré!

Vous souriez! Sachez qu'il n'est pas donné à tout le monde de se trouver rue du Pont d'Avroy, entre huit et neuf heures du soir!

Or donc, la découverte que je fis m'a stupéfié, et elle vous stupéfierait de même, si vous regardiez passer les gens au lieu d'être un passant vous-même. Parmi les quelques centaines de personnes qui évoluaient hier soir, et qui évoluent chaque soir sans doute au Carré en question, qui n'a rien de carré, il s'en trouve une majorité, qui se moquent à l'occasion du veau ou de la vache regardant passer un train.

Eh bien, ne leur en déplaise, le veau ou la vache se moqueraient bien davantage s'ils voyaient des gens regarder placidement passer d'autres gens! Pour le Monsieur extraordinaire qui ne connaîtrait pas le Carré, je vais dire en quoi il consiste. Sur les bords des trottoirs, quelques personnes font la haie, comme aux jours de défilés patriotiques. Ces gens, je suppose constituent la partie sélecte du spectacle, la partie qui regarde.

Au milieu de la rue, d'autres gens, en rangs serrés marchent lentement, dans les deux sens, ceux qui vont vers le Pont d'Avroy regardant ceux qui vont vers le Pont d'Ile et réciproquement. Chacun son tour on va vers le Pont d'Avroy et chacun son tour vers le Pont d'Ile, si bien qu'on regarde de chacun le côté pile et le côté face!

Enfin, derrière les gens qui font la haie, il y a d'autres gens, assis à la terrasse des cafés, qui regardent sans doute le d...os des autres!

J'ai rencontré un ami, dans la foule de ceux qui marchaient. Je lui ai dit que c'était bien ennuyeux de marcher et de regarder de la sorte. Alors il m'a répondu:

C'est que tu ne connais personne !

Et lui, en effet, saluait à gauche, saluait à droite, saluait devant derrière, serrait une main par-ci, par-là, à se demander comment il s'y retrouvait.

Evidemment, de la sorte, cela doit être fort amusant!

Georges SIM.



Rappelons qu'à cette époque (un peu plus de quatre mois avant son départ pour Paris), Georges Simenon accomplit son service militaire. Ses lettres à Tigy⁵ nous apprennent qu'il rêve alors de s'établir à Bruxelles où il pense pouvoir faire carrière au journal *Le Peuple*. Il revient du camp de Beverlo, vient d'être affecté au Q.G. de Liège et a reçu de son adjudant la permission de travailler à la *Gazette de Liège* le 1^{er} et le 2 août notamment. Liège ne l'intéresse plus, en dépit d'une augmentation lui consentie le 31 juillet et un avenir assuré (lettre 110).

Il jette sur le Carré un dernier regard un peu désabusé et ironique où il nous fait part, *in fine*, de ce même ennui qui apparaît dans *Les Autres*, son roman de 1962.

Premier regard posé sur Paris

LE PREMIER REGARD de Georges Simenon sur Paris n'est guère désabusé ; c'est un regard enchanté qui entraîne une détermination : j'y veux rester. Il l'exprime en deux ou trois lignes dans sa lettre à Tigy du 29 octobre 1922, trois mois après son billet sur le Carré : « Paris ne m'a pas étonné. Dès la première minute, je m'y suis trouvé comme chez moi [...] Je ne demandais et ne demande encore qu'à y rester toujours. Ce qui sera — Amen! »

Du Carré aux Grands Boulevards...

L'équivalent du Carré de Liège à Paris est pour Simenon, dès son arrivée, l'ensemble des Grands Boulevards.

Les dernières allusions de Simenon au Carré figurent dans *Quand vient le froid*, en 1980. Il a alors 77 ans ! Le Carré est évoqué sous son aspect nocturne de terrain de chasse :

Le soir, beaucoup de gens, surtout des jeunes femmes et des jeunes gens, avaient l'habitude de « faire le Carré ». Le terme est impropre, puisque cela consistait à marcher d'un bout à l'autre de la rue Pont d'Avroy, tantôt dans un sens tantôt dans l'autre. [...]

⁵ G. SIMENON, *À la conquête de Tigy* (Lettres inédites 1921–1924), Julliard, 1995, n^{os} 110, 111, 112 du 31 juillet au 2 août 1922 inclus.

Je chassais moi aussi [...] et il m'arrivait de parcourir dix fois, vingt fois le « Carré », éclairant l'espace d'un instant les mêmes visages féminins. [...]

Ce n'était plus le « Carré » que je parcourais ma lampe électrique à la main, c'était les Grands Boulevards, de la rue Royale à la place de la République que j'arpentais dans une atmosphère de rêve.

Les Champs-Élysées n'étaient pas encore devenus la promenade à la mode. [...] C'était sur les Grands Boulevards que les Parisiens avaient l'habitude de se promener ou de s'asseoir à l'une des nombreuses terrasses, là aussi qu'on rencontrait la plus grande proportion de jolies filles.

Je retrouvais ma fièvre du « Carré » multipliée par cinq ou par dix.

Quelques pages plus loin, à un autre sujet :

Mes petites copines du « Carré », les plus jolies filles froufrouantes des Grands Boulevards avaient le mérite d'être habillées.

Dans *Quand vient le froid*, Simenon met le Pont d'Avroy et les Grands Boulevards, précurseurs des Champs-Élysées, en comparaison. Pour une exaltation de chasseur cinq à dix fois plus grande, il parcourait une distance dix fois plus grande (deux kilomètres au lieu de deux cents mètres). Nous sommes ici à une échelle statistique parisienne dix fois supérieure à celle de Liège, mais Simenon affecte aussi une dimension décuplée à sa fièvre ! Il est vrai qu'à Liège, la rue du Pont d'Avroy était parcourue dans les deux sens, au moins dix fois !

Dans *Au-delà de ma porte-fenêtre*, Simenon nous fait part de sa passion pour la marche : « Partout où j'ai vécu, j'ai marché ».

À Paris [...], j'ai habité d'abord faubourg Saint-Honoré, ensuite, après un bref séjour dans un petit hôtel de la rue des Dames, place des Vosges.

Mon meilleur ami, venu de Liège quelques semaines avant moi, habitait, lui, tout en haut de la rue du Mont-Cenis.

Là aussi j'aurais pu prendre le métro ou l'autobus. J'y suis allé toujours à pied, ce qui représente près d'une heure de marche, et, lorsque je me suis marié, j'ai découvert avec plaisir que Tigy était aussi bonne marcheuse que moi.

Nous montions par la rue Pigalle, puis par la rue Lepic et comme il y avait toujours des amis dans l'atelier de Lafnet, nous ne redescendions guère qu'aux petites heures.

Si le Carré de Liège est souvent vu la nuit, dans une ambiance dite « d'occultation », les souvenirs de Liège dans *Quand vient le froid* n'en sont

pas moins des souvenirs ensoleillés : « Je suis né à Liège, qui a la réputation d'une ville où les jours de pluie sont les plus fréquents. Or, quand je pense à mon enfance, puis à mon adolescence, c'est toujours du soleil que je retrouve, sauf pour les rares jours de neige où celle-ci était accueillie avec enthousiasme par les gosses que nous étions car elle nous permettait de faire de longues glissades ».

... Une différence du simple au sextuple

NOUS nous sommes posé la question 1) de l'importance des souvenirs d'enfance au sein d'une œuvre littéraire dans le cas précis de Georges Simenon; 2) de son sentiment d'appartenance à sa ville natale, et plus précisément à son quartier d'origine, Outre-Meuse, en comparaison avec une vision du centre ville : le Carré. Nous nous sommes demandé 3) si l'expérience humaine de l'écrivain pouvait, pour l'essentiel, se réduire à sa seule ville natale et si, à ce titre, Liège aurait vraiment hanté toute son œuvre.

De telles affirmations méritent d'être nuancées. Simenon quitte Liège à 19 ans, pratiquement à 20 ans, service militaire accompli. Il découvre Paris avec l'ambition d'y réussir professionnellement. Paris n'aurait-il rien à apprendre, pour l'essentiel, à Simenon ? Il faut être précis.

Liège fournira à Georges Simenon un cadre pour des romans futurs, mais Paris bien plus. Si nous nous référons aux fréquences de citations de lieux à travers l'œuvre entière, en nous attardant à quelque vingt noms du réseau viaire (rues, places, avenues, boulevards, quartiers, ...) — parce que seuls quelque vingt noms sont statistiquement significatifs —, la proportion est au moins du simple au sextuple en faveur de Paris.

Le tableau 1 reprend les dix premières « occurrences nominales » pour chaque ville⁶.

Nous retrouvons pour Paris la même courbe en J que pour Liège, et cela est déjà fort étonnant, la corrélation étant parfaite (pour $r = 1$).

La valeur significative des lieux, qui s'atténue lorsque la courbe devient horizontale, cesse pratiquement au même endroit (après dix à douze noms de lieux). Enfin, si nous considérons les onzièmes et douzièmes noms de lieux, nous trouvons à Liège : quai de Coronmeuse et pont des Arches

⁶ Ces chiffres nous ont été communiqués par Michel Lemoine dont l'*Index des lieux* reste inédit et que nous remercions vivement pour sa courtoise amabilité.

Tableau 1

Liège		Paris	
Rue Puits-en-Sock	167	Quai des Orfèvres	1 043
Rue Pasteur	116	Montmartre (590+94)	684
Rue de la Loi	81	Champs-Élysées	557
Place du Congrès	66	Montparnasse	325
Quartier d'Outre-Meuse	58	Les Halles	304
Rue Léopold	44	Les Grands Boulevards	235
Place Saint-Lambert	38	Saint-Germain	223
Rue Jean d'Outre-Meuse	34	Place des Vosges	213
Le Carré	28	Rue Caulaincourt	206
Université	27	Rue de Clichy	200
TOTAL	659		3 990

(26 occurrences chacun); à Paris : boulevard Richard-Lenoir (198), Bati-
gnolles (190), alors que Liège débute au plus haut par 167 occurrences pour
« Puits-en-Sock ».

Pour l'ensemble de l'œuvre de Simenon, Puits-en Sock est donc peu
significatif. Nous n'en tirerons pas de conclusion hâtive sur l'importance
des lieux dans le souvenir de l'écrivain, mais nous pensons pouvoir affirmer
que l'exploitation de lieux connus et vécus dans l'œuvre littéraire doit être
relativisée : Liège est six fois moins « apparente » que Paris et donc assez
faible quant à sa signification statistique dans l'œuvre générale de l'écrivain
(totalité des romans et textes autobiographiques).

Ce que Liège a offert, comme cadre de vie fictif, à Georges Simenon est
pour le moins six fois inférieur à ce que lui a offert Paris. Mais, dira-t-on,
Paris ne vaut-il pas en soi au moins dix fois Liège? C'est bien sur cette base
qu'il convient de relativiser les choses. Il faut rendre à Paris ce qui revient
statistiquement à Paris.

D'Outre-Meuse à Montmartre

NOUS voici tenus de passer de la notion de rues, et en quelque sorte de
la notion de voisinage, à la notion, combien délicate, de quartier. En
particulier de « quartier vécu » ou « quartier sociologique » (voir à ce propos
les explications en annexe).

Georges Simenon a été profondément marqué par Outre-Meuse, son quartier d'enfance, et ce jusqu'à l'âge adulte. Cela explique que les quartiers populaires qui ressemblent à Outre-Meuse le touchent : il en comprend la vie, il sait parfaitement en saisir l'âme, par une sorte d'acquis que l'on pourrait qualifier d'essentiel.

Et sans doute, le quartier qui à Paris ressemble le plus à Outre-Meuse, c'est Montmartre, les Batignolles faisant penser à Bressoux. Même vie collective (mis à part le tourisme), folklore quasi similaire (au point que les deux quartiers ont été jumelés), sorte d'isolement para-religieux et en rapport lointain avec un même passé de vieilles croyances. Même esprit frondeur de « Commune libre » et de « République libre » (avec des Comités de quartier principalement constitués pour évoquer des traditions historiques).

Georges Simenon est attiré par ce quartier au cœur duquel vit son vieil ami liégeois, le peintre Lafnet. Ce n'est pas là qu'il ira habiter, mais ce ne sera pas non plus très loin. Il s'y rendra souvent, et son épouse participera aux expositions de peintures en plein air. Montmartre devient un champ d'observation idéal pour le jeune couple et surtout pour Simenon qui s'y trouve parfaitement à l'aise. On peut dire qu'il est là comme chez lui. Il y est bien accueilli, facteur essentiel d'acculturation ou plutôt d'intégration.

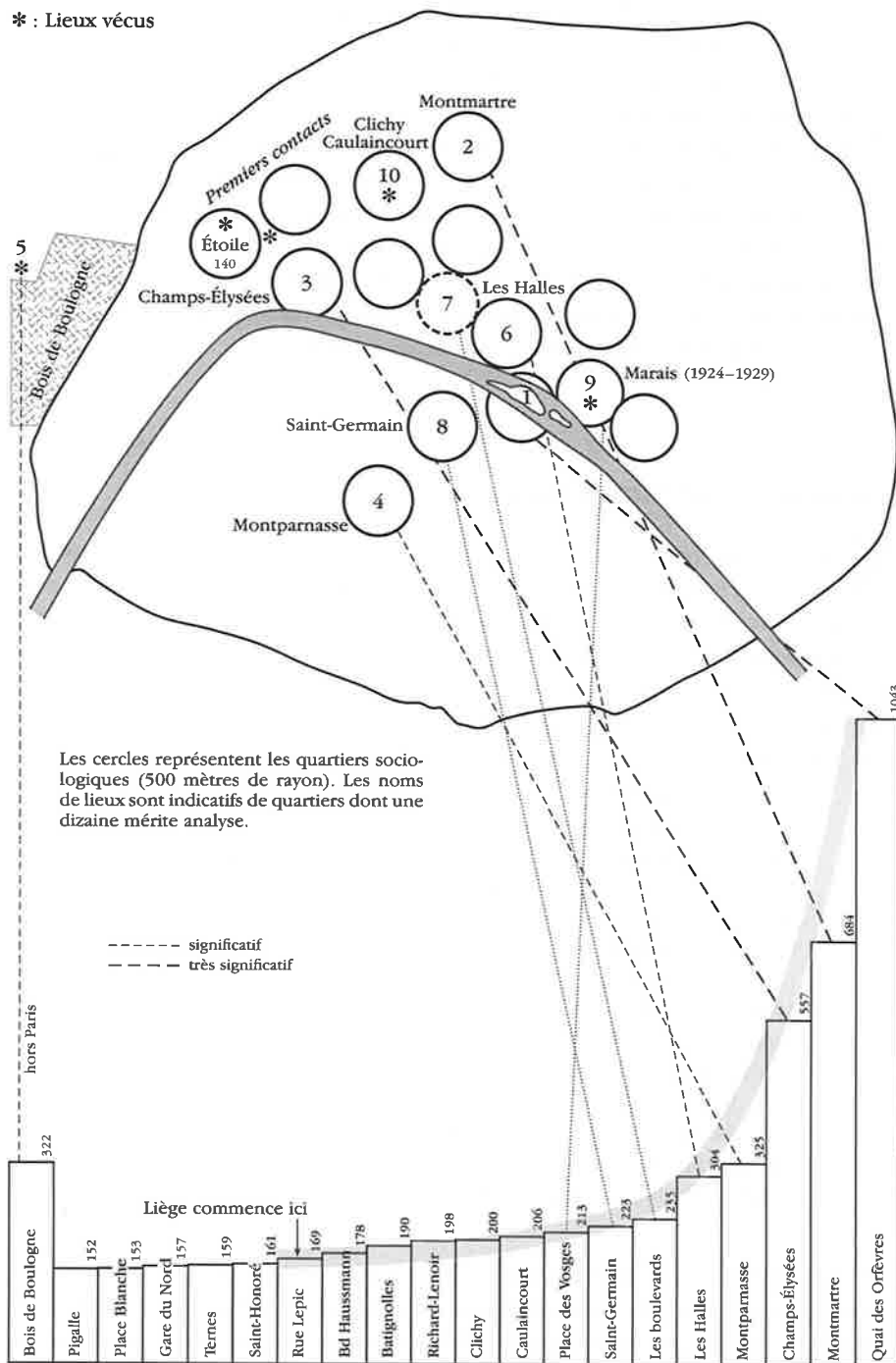
Mais il connaîtra très bien aussi, non loin des lieux où il demeure, le quartier des Champs-Élysées et le quartier des Batignolles.

Et c'est ici qu'il nous faut préciser ce que nous entendons par « quartier sociologique », ce quartier à la fois vécu et pratiqué qu'un sociologue tel que Michel-Jean Bertrand a si bien défini dans *Pratique de la ville* dès 1978. C'est lui qui écrit : « Les sociologues devaient être naturellement les premiers à s'intéresser au quartier qui, tout comme le voisinage ou la collectivité territoriale, est une réalité sociologique ou n'est pas. Ceci veut dire, ajoute-t-il, que le quartier n'est pas une pure délimitation topographique ou administrative. Ce quartier sociologique qui est le plus élaboré, est fondé sur la notion de proximité ». Nous avons approfondi cette notion de quartier. Nous avons notamment tenté de la « schématiser ». Sans doute, la notion de quartier sociologique ne s'inscrit-elle pas dans une réalité qui puisse être strictement cartographique (comme les quartiers géographiques ou historiques) et sans doute se situe-t-elle assez loin des divisions administratives de Paris qui, dans leurs dénominations, ne reprennent ni Montmartre ni même le Quartier Latin.

Les études que nous avons menées à ce sujet montrent, surtout pour les villes radiocentriques (comme Paris, Liège ou Toulouse...), le bien-fondé

Fréquences d'occurrences de noms de lieux significatifs de quartiers sociologiques (Euvres complètes)

* : Lieux vécus



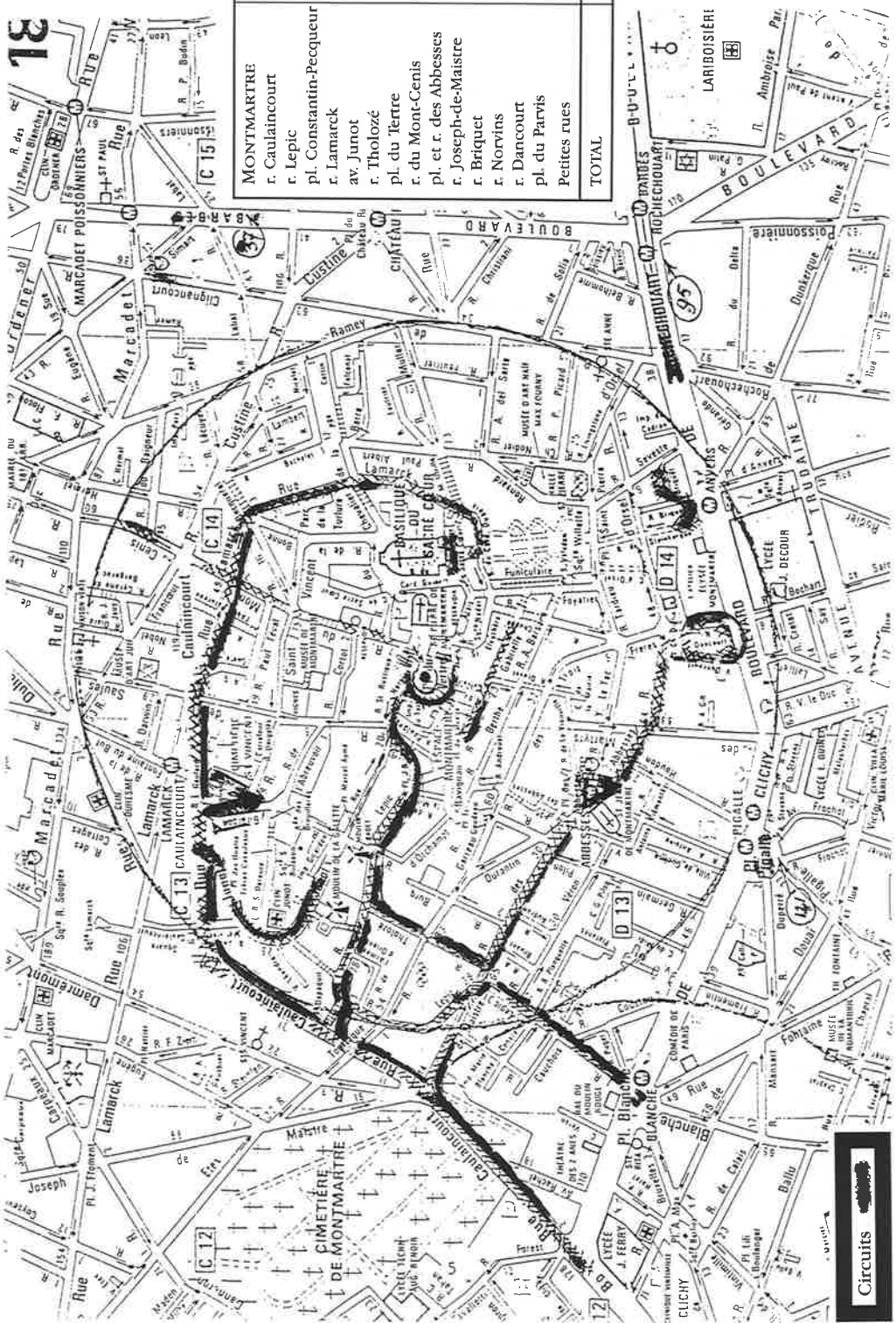
d'une composante psychologique soulignée par A. Moles dans *Psychologie de l'espace* qui parle de «distances de refus» applicables à la pratique urbaine. «Elles sont en ville dans un territoire en général plat et routinier [...] autour de 1 km aller et retour». Les études sur les trajets accomplies par de nombreux sociologues confirment cette distance moyenne de 500 m de rayon surtout à partir du centre de grandes rues commerciales considérées comme axe ou comme centre symbolique de quartier (carrefour par exemple). Nous avons donc choisi de circonscrire les quartiers sociologiques tant à Paris qu'à Liège au sein de circonférences de 500 m de rayon puisque ce type de quartier n'a pas de limites propres, mais répond simplement à des aires piétonnes collectivement pratiquées (*circuits*).

Perceptions de Montmartre

NOUS avons opté pour une notion de quartier dite sociologique et pour sa schématisation en frontières imprécises au sein d'une aire piétonne circulaire. Il va de soi que lorsque des limites sont fixées quasi traditionnellement à un quartier, nous en avons vérifié la correspondance avec notre notion schématique. C'est le cas pour des quartiers tels que Montmartre. Nous avons retenu pour ce dernier diverses descriptions dont celle, très précise, de Pierre Lestringuez :

Montmartre, bien calé dans ses frontières, ne change pas [...]. Montmartre est cerné à l'ouest par un cimetière [...]; la rue Caulaincourt et la rue Custine [...], le boulevard Barbès, forment la lisière nord-est de Montmartre. Le matin, le sud de Montmartre en proie aux séductions naïves du printemps, de la rue des Abbesses à la rue Chaptal, retourne à ses origines [...]; les historiettes, anecdotes, drames sur le seul coin de Montmartre qui va de Pigalle à Clichy suffiraient à remplir une bibliothèque; la rue Lepic, qui prolonge la rue Blanche et monte et tourne autour de la butte [...], la rue Lepic a vingt visages [...]. La place Clichy n'est plus Montmartre. On s'aperçoit tout de suite qu'on a franchi ces barrières invisibles qui défendent un des plus vivants quartiers de Paris de mourir. Sans doute, le Sacré-Cœur fait-il partie de Montmartre, mais mieux vaut le voir de Paris! »

Ces limites s'inscrivent bien au sein d'une circonférence de 500 m de rayon dont le centre se trouverait place du Tertre et dont Pigalle constitue, comme le boulevard Barbès ou la place Blanche, des limites. Les Abbesses



590	MONTMARTRE
206	r. Caulaincourt
159	r. Lepic
83	pl. Constantin-Pecqueur
63	r. Lamark
55	av. Junot
52	r. Tholozé
46	pl. du Terre
39	r. du Mont-Genis
32	pl. et r. des Abbesses
11	r. Joseph-de-Maistre
7	r. Briquet
4	r. Norvins
5	r. Dancourt
2	pl. du Parvis
4	Petites rues
1358	TOTAL



forment un « petit quartier » évoquant le passé au sein du « grand quartier » qu'est Montmartre.

Tous les noms de rues, de places évoqués ci-dessus sont précisément ceux qui sont le plus souvent évoqués dans toute l'œuvre de Simenon. C'est dire si le quartier de Montmartre, en tant que quartier (celui de la butte), est éminemment perçu par ces « mots-matières » que sont les noms de lieux. Quant au petit quartier des Abbesses que l'on perçoit le mieux au printemps et qui fait penser aux origines de Montmartre selon la très juste description de Pierre Lestringuez, voilà ce qu'en dit, non moins justement, et comme en écho, Georges Simenon, ceci à titre d'exemple de la justesse du regard de l'auteur :

Bien plus que la place du Tertre, devenue une trappe à touristes, la place des Abbesses, avec sa bouche de métro, son théâtre de l'Atelier qui avait l'air d'un jouet ou d'un décor, ses bistrots, ses boutiques, représentait aux yeux du commissaire le vrai Montmartre populaire et il se souvenait que, quand il l'avait découverte, peu après son arrivée à Paris, par un matin frileux mais ensoleillé de printemps, il s'était cru transporté dans un tableau d'Utrillo.

Cela grouillait de petit peuple, des gens d'alentour qui allaient et venaient comme ceux d'un gros bourg un jour de marché, et on aurait dit que, comme dans un village aussi, il existait entre eux un air de famille (*Maigret et le client du samedi*).

Pierre Lestringuez dit aussi : « Car Montmartre est une ville, bien qu'il soit convenu de l'appeler village en raison du hameau central intellectuel et bocager qui le domine et le couronne ». Nous préférons à la notion de ville ici évoquée, celle d'un gros bourg de Simenon. Quant à l'âme du quartier avec ses mouvements et ce qu'ils inspirent d'unique, de particulier, notons bien ce qu'en dit Maigret : « un matin de printemps » (mais mieux caractérisé) ; « il s'était cru transporté dans un tableau d'Utrillo ». Francis Carco, dans *De Montmartre au quartier latin*, commence sa description de Montmartre en évoquant le souvenir d'Utrillo. Souvenir d'un quartier de peintres. Il reste que, selon Simenon, « cela grouillait de petit peuple ». Finalement, le souvenir d'Outre-Meuse n'est pas très loin. Par la voix de Maigret, Simenon nous fait part de sa propre découverte du quartier des Abbesses, un matin de printemps, et l'on comprend que cela ait pu faciliter son intégration à Paris.

Six années plus ou moins vécues « au Marais »

TOUT comme nous l'avons fait pour Montmartre, il convient de bien comparer notre schéma du Marais à la limitation plus précise de Léon-Paul Fargue dans *Le Piéton de Paris*. Limitation que voici.

Le Marais est constitué par la partie orientale du troisième arrondissement et par la place des Vosges et ses environs, qui appartiennent au quatrième. C'est une province dont les frontières naturelles sont assez connues et très apparentes : l'église Saint-Gervais et les Archives à l'Est; la Seine, le boulevard Henri-IV, au Sud; au Nord, l'église Saint-Denis du Sacrement et le boulevard Beaumarchais. Avant d'être un véritable musée de vieux hôtels plus étincelants les uns que les autres, avant d'être le seul quartier de Paris qui dût avoir la chance de réunir les spécimens de toutes les époques françaises, le Marais était, tout simplement, un Marais.

Ce quartier sociologique est aussi un quartier historique. Il est celui que Georges Simenon choisira pour y habiter six ans. Il s'agit donc bien ici d'un quartier réellement vécu, au sens plein du terme, et non seulement d'un quartier de prise de contact ou d'acculturation. Simenon s'y installe pour « travailler », pour y gagner sa vie. Ce ne sera pas le « quartier de la réussite », mais celui du travail préparatoire. Il laissera des traces profondes dans l'œuvre complète de l'écrivain. N'oublions pas que le commissaire Maigret s'installe aux limites mêmes de ce quartier. Il y restera. Il se refuse à changer de lieu, à déménager tant qu'il travaille.

Pauvre boulevard Richard-Lenoir ! Pourquoi diable avait-il si mauvaise réputation ? Évidemment, il débouchait à la Bastille. Évidemment aussi il était flanqué de petites rues populeuses. Et le quartier était plein d'ateliers, d'entrepôts. Cependant le boulevard était large, avec même de l'herbe au milieu. Il est vrai qu'elle poussait au-dessus du métro, dont les bouches s'ouvraient par-ci, par-là, tièdes et sentant l'eau de Javel, et que toutes les deux minutes, au passage des rames, les maisons étaient prises d'un curieux frémissement.

Question d'habitude. [...] Il faudrait déménager [...]. Tant pis pour ceux qui n'aiment pas le boulevard Richard-Lenoir.

(*Maigret et son mort.*)

Quant aux rues du Chemin-Vert et Saint-Antoine, Madame Maigret y fait ses courses. Il s'agit aussi d'un quartier pratiqué par Simenon : « Plus tard, Robert avait retrouvé la Cousine à Paris, dans une crèmerie de la rue Saint-Antoine, près du cinéma Saint-Paul. Et maintenant Chave cherchait

cette crémèrie. Le soleil venait d'inonder la moitié de la rue et c'était gai de voir vendeuses et commis préparer les étalages sur le trottoir. Il n'y avait que des victuailles, des viandes, des poissons, des piles de fromages, des boîtes de conserves, de tout ce qui se mange, des biscuits, des légumes, des petits fours en quantité industrielle»⁷. Tel est bien décrit le quartier vécu.

Comme les Batignolles auront été pour Simenon la base de départ pour la prospection de Montmartre et, sans doute, des Champs-Élysées, le quartier du Marais va devenir celle de prospection du Centre de Paris, à commencer par la Cité. La base de prospection piétonne de Paris a changé pour six ans. Voici en « occurrences nominales » ce que représente pour Simenon le quartier du Marais : Vosges (213), Richard-Lenoir (198), Saint-Antoine (139), rue de Turenne (117), boulevard Beaumarchais (97), rue des Francs-Bourgeois (66). Au total, 830 occurrences pour six lieux seulement sur les trente-cinq les plus cités de ce quartier. Et il y en a d'autres. Nous obtenons ainsi un total partiel de 830 occurrences de lieux pour ce quartier vécu.

Premières conclusions sur les lieux

NOUS nous sommes bornés dans cette première analyse à quantifier assez complètement les évocations de lieux et plus particulièrement de rues et quartiers avec lesquels Simenon fut d'abord confronté. Il semble que l'auteur évoque de Paris ce qu'il connaît pour y avoir réellement vécu. Il privilégie donc le vécu réel et puise en son rituel quotidien matière à son œuvre⁸. C'est peut-être là le secret de ces « mots-matières » qui collent si intimement au récit. Simenon est un conteur-né. Ce qu'il nous raconte sera donc tout rempli d'authenticité. Mais ce sera aussi très dépouillé. Le nom des rues, le nom des lieux évoquent déjà des images précises dont l'un ou l'autre détail sera souligné, en quelques mots. Point n'est besoin de longues descriptions. Le lecteur est censé connaître l'endroit, comme le héros. L'essentiel, c'est l'action, le décor y est adapté. Il suffit d'être juste. Point n'est besoin de poésie. Un peu seulement ! Je serais tenté de dire que si l'auteur cherche l'homme « tout nu », il cherche aussi le lieu « tout nu ». Le lyrisme descriptif devient de ce fait inutile, superfétatoire... D'ailleurs,

⁷ G. SIMENON, *Le Suspect*.

⁸ Cf. J.-Ch. Camus, *Les Années parisiennes*.

le lyrisme descriptif freinerait l'action primordiale, empêcherait le héros de penser. Or, c'est lui qui nous intéresse, dans un cadre qui l'explique.

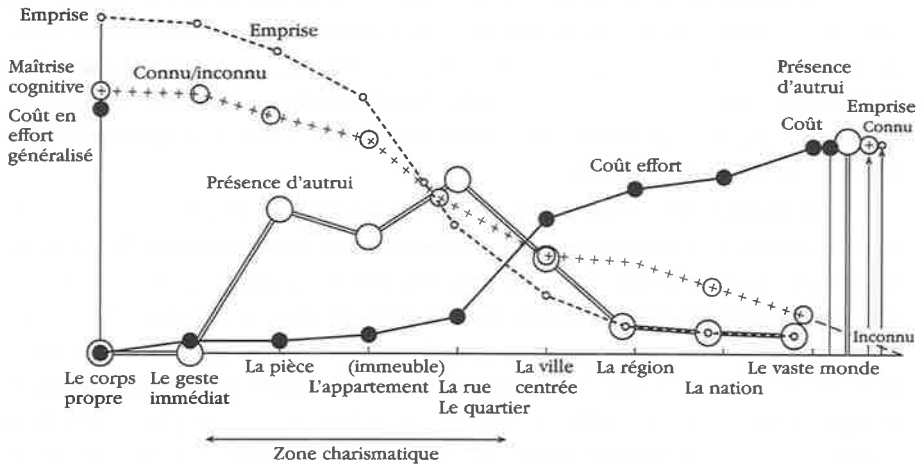
Il n'empêche que cette façon simple, dépouillée, est porteuse ou créatrice d'atmosphère dès le moment où l'auteur note le contexte de froid, de pluie, de soleil..., à quel moment de quelle saison, à quelle heure de jour ou de nuit, le lieu est tel. Le petit matin ajoute au paysage! Parfois, les sensations tactiles, auditives, olfactives, précèdent toute description de lieu, comme un préalable nécessaire.

À la variété des différents quartiers sociologiques traités, il faut ajouter aussi la variété d'utilisation du mot « quartier » qui tantôt désigne l'ensemble, tantôt une partie du tout. Cela est très courant. Le quartier au sens réduit de voisinage (*vicinabulum*) désigne non un paysage mais un réseau relationnel. C'est un renversement de perspective! Les sociologues qui se situent sur le plan relationnel ont une vision des espaces pratiqués par l'homme qu'ils désignent du mot « coquilles ». La rue, le voisinage, le quartier parfois se confondent psychologiquement. Le croquis de la page 74 est extrait de *Psychologie de l'espace* d'Abraham Moles et Élisabeth Rohmer. La rue, le quartier se trouvent occuper une zone centrale et « charismatique ». C'est une sorte de point d'équilibre des efforts de déplacement (moyens), des fréquences de rencontres possibles (maximum), de connaissance des lieux (moyenne) et de prise de possession (moyenne). Aux niveaux des quartiers et rues, toutes les moyennes se croisent, mais pour une présence d'autrui maximale. Et c'est là que se trouve la clé. Il faut occuper certaines coquilles si l'on veut exercer un regard social. Le charisme des lieux peut s'expliquer partiellement par le bon choix systématique de coquilles idéales favorisant la créativité⁹.

Cela me rappelle soudain une anecdote rapportée par la mère de Simenon. « Tu veux bien fermer la porte, Georges », lui disait-elle parfois. « Non maman », répondait-il. « Et pourquoi, s'il te plaît? » « Parce que je la préfère ouverte ». Si c'est « ouverte sur l'extérieur », c'est un choix de coquille! Peut-être l'enfant se souvenait-il alors de la découverte du « plus beau spectacle du monde, dans la symphonie encore discrète, en bleu et or du petit matin » : le marché de Liège, après avoir franchi la Meuse par la Passerelle. « Toute ma vie, peut-être à cause de ces matins-là, j'ai gardé le goût des marchés » (*Pedigree*). Et Paris, au petit matin, lui fit découvrir d'autres lieux comparables, au quartier des Abbesses et rue Saint-Antoine. Espaces de

⁹ Cf. A. Moles, *op. cit.*, pp. 199-201.

Quelques caractères psychologiques des coquilles de l'homme



Nous avons résumé sur ce diagramme la variation de quelques-uns des caractères psychologiques des différentes coquilles de l'homme telles qu'elles sont définies dans le texte. En noir, le coût en effort généralisé pour aller effectuer des actions ou transactions dans telle ou telle zone lointaine de chacune de ces coquilles. En cercle blanc, la notion de présence d'autrui qui est en fait maximum dans les zones moyennes de l'accès de l'homme et se raréfie ensuite. En traits croisés, l'idée de maîtrise cognitive, de possession par l'esprit, de relation entre le connu et l'inconnu. Enfin en traits pointillés, l'idée d'emprise : dans quelle mesure l'être est-il susceptible d'exercer sa dominance à chacun des niveaux de l'espace. Ainsi se proposent les éléments d'un portrait psychologique des domaines de l'espace selon la façon dont l'homme se les approprie.

Les voyages en bateau et les secondes résidences

L'espace interne y est vécu comme une résidence provisoire dans un espace illimité. « Je suis l'escargot qui s'en va tout seul et tous lieux se valent pour moi » disions-nous plus haut.

C'est l'idée d'une *équivalence topographique* en contradiction avec celle d'une organisation de l'espace géographique. Elle se pose, à la limite, à propos du « domicile » légal qui est en train de disparaître au profit du lieu de résidence, l'homme errant de résidence en résidence — toutes « secondaires » d'ailleurs puisqu'il n'y en a plus de primaire.

Extrait de *Psychologie de l'espace*, op. cit.

coude à coude fraternel, en coquilles variables idéales d'hommes vivant au quotidien. Chez Simenon, le social vécu l'emporte sur la vision pittoresque du lieu.

En outre, la fréquence d'évocation des lieux apparaît quasi dans l'ordre chronologique de leur occupation, du moins, en gros et pour ce qui concerne les quartiers : d'abord Montmartre, ensuite le Marais, ceci du moins en première analyse avant étude des Champs-Élysées. Tout se passe comme si le quartier populaire devait l'emporter sur le quartier historique, un peu plus cosu.

Si l'on devait distinguer entre « intégration » et « acculturation », en entendant par intégration une acceptation par le milieu et en entendant par acculturation la faculté de participation culturelle, l'intégration aurait été rapidement assurée par Montmartre et l'acculturation, plus lente (de 1924 à 1926), par le Marais et Montparnasse. Tels sont sans doute les quartiers qui jouèrent un rôle important. Mais cela réclame, disions-nous, une analyse plus poussée, voire plus fine. De plus, nous excluons la période qui s'étend au-delà de 1926.

Ainsi, divers facteurs d'acculturation pourraient bien être 1) la publication de contes dans *Le Matin* après leur approbation par Colette; 2) les fréquentations à Montparnasse; 3) la location d'une seconde partie de maison place des Vosges pour en faire un salon de réception avec bar. Intégration en deux mois, acculturation « participative » en deux ans, pour une occupation de lieux de deux mois non loin de Montmartre et de deux ans place des Vosges, ce dernier lieu étant occupé de 1924 à 1930 et quitté définitivement en 1931. C'est une assimilation rapide! Les lieux, les quartiers importants dans le vécu réel le sont aussi dans le vécu fictif du romancier ou du conteur. Ils sont mélangés. On peut considérer que les premiers lieux, de très courte occupation, sont des lieux de prise de contact. La place des Vosges est le lieu, tout à la fois, de travail et de résidence : la demeure « artisanale ». Ce sera aussi celui de la réussite, car au moment où Simenon quitte la place des Vosges, Maigret est né et le pari de réussite est gagné.

Cette étude montre enfin que les fréquences d'occurrences de lieux prennent une forme très significative de courbes en J préférentielles, tant pour Liège que pour Paris, avec chaque fois un quartier populaire privilégié. Cela aurait pu ne pas être le cas. Ce fut un de nos étonnements. Rarement ces courbes sont aussi significatives. Cela permet donc des comparaisons avec valorisation utile. L'expression quantitative de données qualitatives est toujours très délicate. Ici, les courbes sont éclairantes, encourageantes. Elles témoignent, en effet, d'une corrélation entre les préférences personnelles de Georges Simenon et les fréquences de citations, ce que reconnaissait

l'auteur lui-même en parlant de La Rochelle : « *C'est la ville dont j'ai été le plus amoureux. Je crois d'ailleurs que c'est celle sur laquelle j'ai écrit le plus de romans* »¹⁰.

Le vécu réel et le vécu fictif se confondent pour des raisons sans doute de facilité et de psychologie : facilité de plantation des décors et phénomènes de substitution de l'auteur au personnage dans un dédoublement littéraire de personnalité favorisé par le fameux état de transe. Simenon reste attaché à sa géographie quand bien même son esprit est ailleurs, dans l'action romanesque.

Telles sont les toutes premières conclusions sous réserve d'analyse plus poussée.

Le sentiment d'appartenance à un lieu vécu est aussi un sentiment de possession dont tout écrivain peut tirer parti pour maints vécus fictifs. Il dégage des effets positifs et peut devenir une sorte de trame facile permanente pour des actions sans cesse renouvelées, ainsi que l'exprime Abraham Moles¹¹.

Dans la coquille réduite de la place des Vosges existe une organisation du travail littéraire, administrative, ménagère : Georges, Tigy, Boule. Tout cela fonctionne ...

Et ceci suffit à montrer l'importance de l'aspect volontariste, tant pour les individus que pour des groupes, dans un processus d'acculturation. Il s'agit là d'une donnée, essentielle en sociologie, que la politique omet souvent de prendre en compte : le volontarisme d'acculturation.

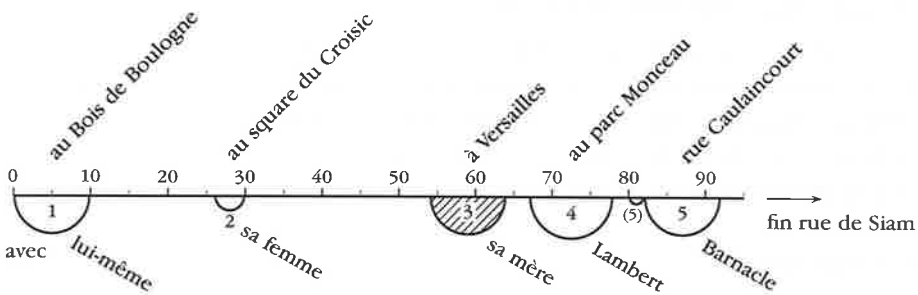
¹⁰ *Cahiers Simenon*, n° 2, p. 25 ; cité en exergue par Michel Lemoine.

¹¹ « Si l'on considère qu'une action théâtrale ou un roman policier se réduit sur le plan logique à une série de déplacements plus ou moins bien connus d'un certain nombre d'individus dans un certain espace, que l'on admette par exemple qu'ils doivent se rencontrer pour se tuer, pour se faire l'amour, etc., on peut transformer ce diagramme en un tableau matriciel en divisant par exemple, pour simplifier les choses, l'espace-temps en cellules d'*occupation* ou de *non-occupation*. On conçoit alors qu'il soit possible de construire des matrices de romans policiers et à partir de celles-ci, et de lois de logique (continuité, etc.), d'imaginer mécaniquement des synopsis de romans, qu'il ne reste plus qu'à écrire. En fait, des études de fictions de ce genre constituent une méthode d'approche d'une théorie des actes. » (Extrait de *Psychologie de l'espace*, *op. cit.*)

Signification symbolique de certains quartiers parisiens dans l'œuvre de Georges Simenon. Étude de symbolique urbaine basée sur le cas de *L'Ours en peluche*¹² (1960)

L'importance des lieux

Si nous ne prenons en compte que les citations de lieux socio-géographiques, applicables à la sociologie urbaine, nous relevons sur un continuum de 95 pages une trentaine de noms de lieux parisiens. L'on peut dire que ces trente noms tissent la trame spatiale de l'action romanesque parisienne concernée. Sur ce continuum de 95 pages, on peut relever cinq plages narratives — d'une dizaine de pages pour quatre d'entre elles — correspondant à la fois à cinq états d'âme du héros (le chirurgien Chabot) en cinq lieux symboliques de type quartier, avec cinq personnages différents. Les plages narratives sont de longueur et d'importance différentes et se schématisent comme suit :



comme personnages principaux liés aux lieux. Car un lien très précis existe entre les lieux et les personnages, entre l'individu typé et son environnement « charismatique ».

Les actions situées, liées étroitement à un personnage, occupent la moitié du récit : pp. 1-10, 27-30, 53-63, 67-77, 82-91, soit 47 pages sur 95 d'action « située », liée à un personnage typique (sans compter les pp. 80-82).

¹² *Tout Simenon*, Presses de la Cité, t. 10

Le symbolisme des lieux

Une harmonie s'établit entre les personnages et leurs milieux. S'il s'agit de personnages-types, les lieux seront symboliques ou plutôt symbolisants.

- La réussite professionnelle de haut niveau est symbolisée par les environs du bois de Boulogne.
- La réussite professionnelle de niveau moyen est symbolisée par le quartier de Montparnasse.
- La pureté de la jeunesse sous contrôle parental est symbolisée par un quartier pauvre de Versailles.
- L'hypocrisie mondaine sera sinon symbolisée du moins localisée en face du parc Monceau.
- Les rêves et les incertitudes de l'adolescence accomplies avec le réconfort de l'amitié seront frappés du sceau de Caulaincourt.

Tous ces quartiers ont été « vécus » par Georges Simenon lui-même au niveau symbolique indiqué, sauf, sans doute, qu'il conviendrait de remplacer Versailles par Liège (avec le rôle de la mère).

Outre ces quartiers qui seront partiellement mais suffisamment décrits, il y en aura d'autres cités — le Quartier Latin : étudiantin ; le Faubourg Saint-Honoré : quartier chic — ou évoqués : Saint-Germain par la rue Monsieur-le-Prince, ou encore le centre, vers l'Île, par la rue des Fossés-Saint-Bernard et son petit restaurant « Chez Lucien ».

Les itinéraires

Un itinéraire nous est proposé qui est assez poétique : le pont Mirabeau avec ses péniches, la rue de la Convention avec ses boutiques, la rue Lecourbe « qu'il aimait bien » et le boulevard de Montparnasse « où il ne manquait pas de regarder, sur la droite, le square du Croisic, une encoche qu'on remarquait à peine dans l'alignement des immeubles », où le héros a vécu douze ans.

Des noms de cliniques, d'hôpitaux sont cités comme des points de repère d'itinéraires professionnels : la clinique des Tilleuls, avenue du même nom ; la maternité de Port-Royal, plus centrale et plus académique ; l'hôpital américain de Neuilly et, avant cela, Broca et Sainte-Anne.

Quelques rues voisines du lieu de résidence, rue de la Pompe et rue de Siam, et surtout quelques noms de places connues aux Batignolles (place de Clichy et place Blanche non loin du *Moulin-Rouge*) complètent le paysage d'un Paris vécu, lui donnent du mouvement. Ces lieux sont, pour la plupart, bien connus.

Les coquilles

Ce sont les dix premières pages qui donnent le mieux le sentiment d'un homme émergeant de ses diverses coquilles à partir du rêve, du lit, de la salle de bain, de l'appartement de douze pièces, avenue Henri-Martin, puis, au-delà, à Auteuil et à la maternité (décrite) de Port-Royal avec une évocation de Neuilly.

La dimension progressive des coquilles donne la dimension progressive du personnage principal, et ceci dès l'abord.

Les contrastes (ou oppositions)

Personnages et lieux décrits sont particulièrement contrastés : richesse et pauvreté, simplicité et hypocrisie, jeunesse et maturité sont opposées tout au long du récit.

On notera que les lieux fictifs correspondent assez largement aux lieux pratiqués par l'auteur aux mêmes périodes de sa vie, à l'exception de la place des Vosges.

De sorte que l'on peut affirmer que si les personnages collent bien aux lieux, ils collent tout aussi bien à la vie même de l'auteur, ce qui leur confère un surcroît d'authenticité.

Par ailleurs, le processus de détérioration psychologique dépressif du héros invite à utiliser les contrastes, les passages d'un extrême à un autre et c'est pourquoi certains quartiers de Paris sont opposés, parfois assez violemment, particulièrement en fin de récit.

La phrase-clé, explicative du déséquilibre psychologique, vient de la bouche de la mère qui hait la richesse. Une phrase cent fois entendue, nous dit-on, et citée à la p. 57, aux six dixièmes du roman : « On ne peut pas devenir riche et garder sa conscience pour soi ».

Qui connaît la mère de Georges Simenon et la peinture que celui-ci nous en donne (notamment dans *Lettre à ma mère*) se fera une idée précise de l'opposition déséquilibrante de la mère et du fils.

Les descriptions de cinq lieux parisiens (et d'un quartier de Versailles)

Nous avons déjà insisté sur l'intérêt qu'il y a de distinguer citation, évocation et description.

Ce sont les six lieux les plus significatifs qui sont ici décrits, chacun en une dizaine de lignes.

L'appartement de l'avenue Henri-Martin au bois de Boulogne (p. 4)

Un appartement de douze pièces, que la plupart de ses confrères lui enviaient et que certains devaient lui reprocher.

C'était lui qui avait voulu, en tout cas au départ, habiter, non seulement le quartier du bois de Boulogne, mais l'avenue Henri-Martin, avec ses jardins et ses grilles, ses chauffeurs occupés à polir les limousines au bord du trottoir. Cette envie lui était venue à cause d'un souvenir d'enfance, parce qu'un matin de printemps il avait découvert, par hasard, l'avenue ombragée, où il lui avait semblé que la vie était nécessairement aimable et sereine.

Le square du Croisic (p. 28)

Il avait habité pendant des années, douze ans à peu près, au troisième étage de la maison qui faisait l'angle. Lise et Éliane y étaient nées. C'était là aussi qu'à côté de la porte d'entrée il avait fixé sa première plaque de médecin et une des fenêtres, qu'il pouvait désigner du doigt, était restée bien des nuits éclairée lorsqu'il préparait son agrégation.

Ici, il connaissait vraiment les boutiques, la boucherie, la crèmerie, l'échoppe du savetier, non seulement leur façade, mais leur odeur, pour y avoir fait marché, à la fin des couches de sa femme, par exemple, ou encore quand ils étaient sans bonne. Il s'arrêtait chaque jour au même bureau de tabac pour acheter ses cigarettes, car il fumait beaucoup plus qu'à présent, et il avait glissé des milliers de lettres par la fente de la borne-poste.

À Versailles (pp. 57-59) et dans un café de Versailles (p. 61)

Elle avait rêvé qu'une fois médecin son fils s'installerait à Versailles, comme le docteur Benoît, qui habitait leur rue autrefois et qu'on voyait passer avec sa petite trousse brune.

Il n'osait pas demander d'aller voir sa chambre qui donnait sur la cour. Il savait qu'on n'y avait rien changé non plus, ni le papier à fleurs roses et bleues, ni l'étagère où ses prix et ses livres de classe étaient toujours rangés. [...]

Le café n'avait pas changé, conservant ses tables de marbre, ses banquettes d'un rouge sale, la ceinture de miroirs sur les murs, la boule de métal pour les torchons.

Boulevard de Courcelles en face du parc Monceau (p. 74)

Ils traversaient le petit salon aux panneaux de bois sculpté, pénétraient dans la bibliothèque aux murs couverts, jusqu'au

plafond, de livres reliés que personne dans la maison n'avait dû lire. Une terre cuite ornait la cheminée.

— Vous connaissez? C'est un Rodin original, dont on n'a tiré aucun bronze...

La fine 1843 était sur la table. Il lui désignait la bouteille de cognac. [...]

Chabot ne répondait pas et, par contenance, buvait une gorgée de fine dans un verre ballon aux initiales de son beau-frère.

Boulevard des Batignolles [prépare rue Caulaincourt] (p. 79)

Moules marinières — Choucroute garnie

Cela aurait pu être le titre d'une chanson. Le plus curieux, c'est que, boulevard des Batignolles, où les maisons devenaient de moins en moins riches à mesure qu'on s'éloignait du boulevard de Courcelles, il retrouvait les mêmes mots à la devanture d'une brasserie encore ouverte.

Rue Caulaincourt (pp. 82-83)

Le cinéma se trouvait au coin de la rue Caulaincourt. Longtemps après, à une autre époque de sa vie, il était passé devant avec sa fille Éliane, qu'il conduisait chez un ancien camarade nommé Barnacle. [...]

Barnacle habitait à trois cents mètres de l'endroit où Chabot était campé au bord du trottoir, sans but, sans plus rien avoir à faire dans la vie. [...]

Il vivait et recevait ses patients au dernier étage d'une maison dont les fenêtres donnaient sur le cimetière de Montmartre. [...]

Il ne se rappelait pas le numéro, mais il reconnaissait la maison, [...] au coin de la rue Caulaincourt et de la rue de Maistre¹³.

Conclusions

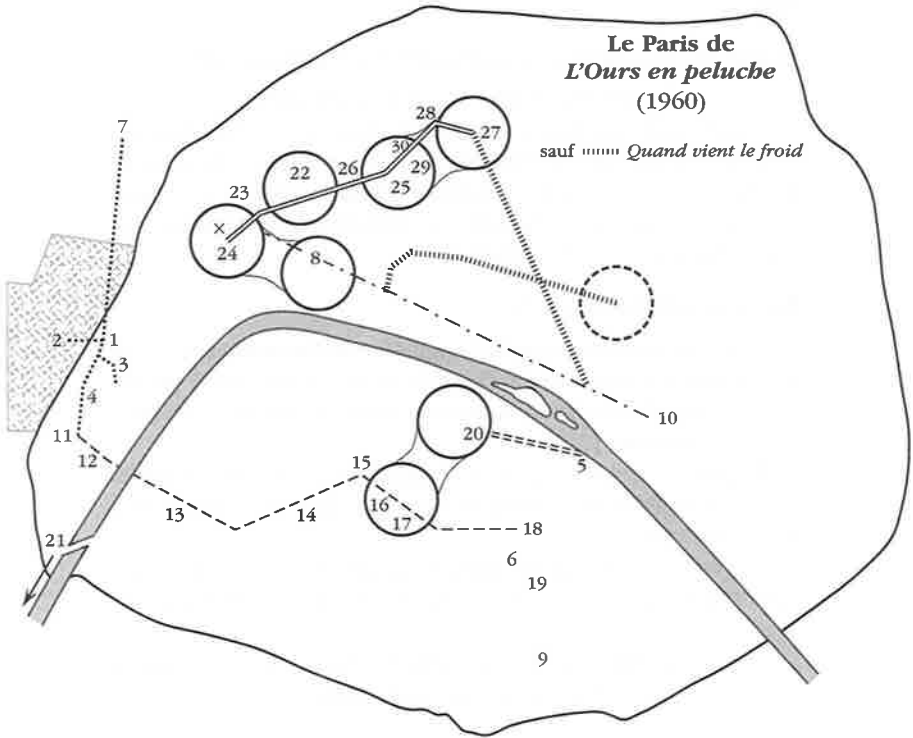
1.- La signification symbolique des lieux

Chaque quartier est vu au travers d'un immeuble ou d'un appartement, mais surtout au travers du comportement social de qui l'occupe. Les lieux sont socialisés et une correspondance étroite lie tous ces éléments. C'est

¹³ Voir carte p. 69, à gauche, en dehors du cercle.

31 lieux parisiens sociogéographiques cités dans l'ordre

1 avenue Henri-Martin	12 pont Mirabeau	23 avenue des Ternes
2 bois de Boulogne	13 rue de la Convention	24 étoile
3 rue de Siam	14 rue Lecourbe	25 place de Clichy
4 avenue (rue) des Tilleuls	15 rue de Montparnasse	26 boulevard des Batignolles
5 rue des Fossés-Saint-Bernard	16 square du Croisic	27 Montmartre
6 maternité de Port-Royal	17 gare Montparnasse	28 rue Caulaincourt
7 hôpital de Neuilly	18 Quartier Latin	29 place Blanche
8 rue du Faubourg-Saint-Honoré	19 hôpital Broca	30 rue de Maistre
9 Sainte-Anne	20 rue Monsieur-le-Prince	31 rue de la Pompe
10 Bastille	21 pont de Saint-Cloud	
11 Auteuil	22 boulevard de Courcelles	



Dynamiques spatiales perceptibles

.....	1 2 3 4 5 6 7	Trajet professionnel (richesse)
- - -	8 10	Zone « chic »
- - - -	11 12 13 14 15 16 17 18	Trajet professoral poétique
x	22	Zone des affronts
====	23 24 25 26 27 28 29 30	Trajet des souvenirs d'adolescent
←	21	Vers Versailles et les souvenirs d'enfance (pauvreté)
-----	20/5	Opposition

Dynamiques vécues citées plus haut (p. 63)

.....	Les promenades des premières années parisiennes de Georges Simenon (cf. « Du Carré aux Grands Boulevards... », p. 62)
-------	---

ce qui nous permet d'affirmer que les quartiers (évoqués) et les immeubles (parfois décrits) sont symboliques.

Dans *L'Ours en peluche*, la signification symbolique des lieux géographiques est tout à la fois pertinente et « vécue ».

2.- Un certain ordre dans les citations successives ou les dynamiques spatiales internes

Si les lieux cités sont symboliques sur le plan sociographique et liés à la description de personnages typés qui les animent, ils se présentent aussi dans un certain ordre dynamique. Et cela en dépit même des « décousus » de la pensée du héros. C'est ce que nous entendons par « dynamiques spatiales perceptibles » dans l'œuvre analysée.

Celles-ci, dans *L'Ours en peluche*, englobent pratiquement tout le Paris vécu de Georges Simenon *après son départ du Marais, place des Vosges*. C'est sans doute que *L'Ours en peluche* est l'œuvre de l'écœurement et de l'anxiété *après la réussite*.

*

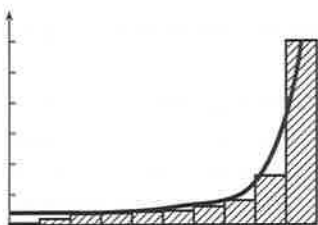
* *

Il n'y a pas de perception de l'espace sans notion de mouvements ni de temps, sans dynamique interne.

C'est cette dynamique interne qui rend l'œuvre de Simenon particulièrement attachante et ce, par cohérence sociale, en diverses lignes mélodiques...

Annexes

Définition de la courbe en J¹⁴



Distribution très asymétrique où le maximum des fréquences se trouve au début (ou à la fin) de la distribution avec une décroissance (ou une croissance) extrêmement forte (voir Opinion). La forme de cette distribution ressemble à un J ou à son inverse.

Une telle variété d'histogramme révèle l'existence dans un groupe social d'un sentiment, d'une opinion défavorables : refus de tel ou tel choix, impopularité de tel ou tel homme politique, etc.

L'histogramme est un graphique constitué par des rectangles de même base, placés côte à côte, et dont la hauteur est proportionnelle à la quantité à représenter.

La Sociologie (définition de la Sorbonne).

Quelques définitions utiles

Qu'entend-on par culture urbaine?

La ville est définie souvent par une troisième notion, celle de culture, comprise comme un ensemble de comportements et de conduites. Cet aspect n'est pas indépendant de la population (NDLR : première notion) ou de l'activité fonctionnelle (NDLR : deuxième notion).

L'originalité du modèle urbain tiendrait, selon Wirth, à la dimension démographique et à la densité, d'une part, à l'hétérogénéité sociale d'autre part.

[...] La proximité spatiale ne saurait, par elle-même, rapprocher les individus et effacer les distances sociales.

Marcel Roncayolo, *La Ville et ses territoires*.

¹⁴ J. Shaped Distribution.

Intégration et acculturation

L'intégration sociale est le processus par lequel un individu fait siennes les *normes culturelles* prévalant dans une société ou un groupe.

Les sociologues et les psychosociologues étudient sous la dénomination «acculturation» les processus par lesquels l'individu s'adapte au milieu culturel et se trouve *façonné* par lui.

La Sociologie (définitions par un groupe de sociologues composé de F. Balle, G. Desaunay, M. Ducombs, A. Paysant).

Quartier sociologique

Le quartier, tout comme le voisinage ou la collectivité territoriale, est une réalité sociologique ou n'est pas.

Raymond Ledrut, *Sociologie urbaine*.

Le quartier sociologique est [...] qualitativement plus complexe et plus complet que l'unité de voisinage.

Le quartier a d'abord une réalité géographique qui apparaît souvent dans un nom, un lieu-dit. À Paris on est de Belleville ou de Ménilmontant, de la Bastille ou de la Chapelle, mais psychologiquement cette appartenance fait que sortir de son quartier devient pour certains une aventure, toujours un dépaysement.

Pour la ménagère, faire un achat ou une visite «dans le quartier» ou «en ville» n'a pas la même valeur psychosociale, les comportements, la manière de s'habiller ne sont pas les mêmes surtout pour les classes populaires, les plus captives de leur milieu.

M.-J. Bertrand, *Pratique de la ville*.

Le quartier est le lieu fondamental de la spontanéité dans les rapports sociaux, le lieu privilégié de la rencontre. Il est l'*endroit charismatique* par excellence, héritier du village dans l'espace urbain.

Projection dans la société moderne de l'image charismatique du village de Max Weber, il est le territoire du face à face et du contrôle social. Domaine de la spontanéité, le quartier ignore le moyen de transport interne : 10 minutes d'efforts à pied lui donneront son *rayon* : 500 mètres.

Le quartier est un ensemble de rues déjà connues et explorées, sans imprévus, sans accidents et sans efforts. Lieu de l'habituel [...].

A. Moles et É. Rohmer, *Psychologie de l'espace*.

Les quartiers ont des frontières de différentes sortes. Certaines [...] fermes, d'autres [...] peuvent être floues ou incertaines. [...] Quelquefois, un nœud vigoureux peut créer dans une zone homogène plus étendue une sorte de quartier (NDLR : Pigalle par exemple).

Kevin Lynch, *L'Image de la cité*.

Liste des occurrences nominales¹⁵

LES LIEUX	Nombre total	Œuvre autobiographique	Œuvre romancée	
			sous pseudonymes	signée Simenon
Quai des Orfèvres	1043	57	4	932
Montmartre	684	194	34	456
Champs-Élysées	557	169	57	331
Montparnasse	325	75	56	194
Bois de Boulogne	322	32	169	121
Les Halles	304	15	2	287
Les Grands Boulevards	235 *	92	19	124
Saint-Germain	223	25	13	185
Place des Vosges	213	27	11	175
Caulaincourt	206	20	3	183
Clichy	200	45	4	151
Richard-Lenoir	198	0	4	194
Barignolles	190	74	20	96
Hausmann	178	57	1	120
Lepic	169	33	4	132
Saint-Honoré	161	28	25	108
Ternes	159	35	3	121
Gare du Nord	157	30	10	117
Blanche	153	21	3	129
Pigalle	152	15	16	121
Saint-Lazare	151	38	1	112
Notre-Dame-de-Lorette	142	17	10	115
Étoile	140	53	5	82
Saint-Antoine	139	15	2	122
Saint-Michel	135	21	2	112
République	124	10	5	109
Rochechouart	117	19	3	95
Turenne	117	33	0	84
Courcelles	112	10	9	93
Saint-Louis	98	30	0	68

* Moyenne.

¹⁵ Selon l'*Index des lieux* inédit de Michel Lemoine.

Soit au total pour 30 lieux, environ 7 000 occurrences (moyenne : 235). Ce qui est au-dessus de la moyenne nous paraît « significatif ». Rappelons que le nombre total d'occurrences nominales pour Liège se trouve au maximum, pour la rue Puits-en-Sock, à 167.

Les noms de lieux repris ci-dessus sont ceux qui peuvent être évocateurs de la notion de quartier sociologique. On a donc exclu les jardins de différentes sortes à l'exception du bois de Boulogne, situé hors Paris et fréquemment évoqué surtout dans l'œuvre romancée signée de pseudonymes. Pour Montmartre, nous avons volontairement inclus rue et boulevard comme voies menant à Montmartre. Nous avons agi de même pour Saint-Germain, Saint-Honoré, etc., quitte à affiner ensuite l'analyse pour la notion de quartier.

Rappelons que la courbe en J nous autorise à considérer comme étant très significatif ce qui est supérieur à 500 occurrences. Ce qui est simplement significatif se rapporte aux nombres d'occurrences supérieurs à 235. La signification porte sur le choix préférentiel du lieu. Nous tombons ensuite dans une zone quasi horizontale qui est un signe d'indifférence notoire.

On ne peut s'empêcher de penser que la courbe en J liégeoise commence plus bas que la cote d'indifférence pour Paris !

C'est une assez bonne façon de montrer la relativité des significations de préférence et d'écarter cette notion de « hantise de Liège » dans l'œuvre de Simenon. Celle-ci est pour le moins exagérée.

Les quartiers doubles de Paris, interprétation du sociogramme

Les statistiques n'ont de valeur éclairante que si, bien centrées sur un objet qui s'y prête, elles sont du point de vue de cet objet, correctement interprétées. Sinon, elles ne signifient rien.

Nous avons insisté sur la valeur de « signe de quartier » que peuvent avoir, dans une œuvre complète, les occurrences de noms de lieux.

Nous savons que traditionnellement, de tels noms de lieux désignent des ensembles qui ont été désignés comme « quartiers sociologiques » et sont des « quartiers vécus collectivement » et aussi que ces quartiers-là peuvent être évoqués littérairement, soit comme lieu d'action, soit en souvenirs (œuvre autobiographique).

Une analyse du quartier dont le nom de lieu est le support implique l'isolement de l'ensemble géographique vécu collectivement avec relevé des artères ou places publiques et une globalisation des occurrences. Ainsi, certains « quartiers » deviennent-ils plus importants et plus significatifs que

les noms qui les désignent, dès que les occurrences d'artères ou de places sont globalisées.

Ce qui frappe dans l'analyse, sous cet angle, de l'œuvre complète de Simenon, c'est peut-être que les quartiers sociologiques de Paris peuvent être regroupés par deux avec des significations différentes.

Les quartiers de Montmartre et des Batignolles vont bien ensemble et se complètent. Ils sont les quartiers populaires d'arrivée et de prise de contact. Ils ressemblent au quartier liégeois d'Outre-Meuse.

Les quartiers du Marais et de la Cité sont tous deux des quartiers de tourisme historique, bien plus que de folklore, et ils correspondent à un établissement de « lieu de travail » au sens le plus large, y compris le « marketing » ou le faire-valoir du produit. Ils correspondent tout à la fois à une volonté d'acculturation et de réussite socio-professionnelle.

Les quartiers de Montparnasse et de Saint-Germain ne correspondent plus à des lieux vécus, d'établissement, mais à des lieux de réunions culturelles qui complètent les moyens d'acculturation à un groupe socio-artistique complémentaire du groupe socio-professionnel évoqué.

Les quartiers des Champs-Élysées et de l'Étoile sont des quartiers prestigieux qui font l'image de marque de la ville. Ils ont été « marginalement vécus » par l'écrivain dès son arrivée et sont pratiquement inévitables sur le plan touristique, comme le montrent les études de Michel-Jean Bertrand (*Pratique de la ville, op. cit.*).

Il resterait enfin le couple de quartiers se jouxtant formé par *les Grands Boulevards et les Halles* (amalgame central urbain de la rive droite) qui ont tout à la fois un impact chic et vulgaire, historique et folklorique, particulièrement significatif des clivages sociaux sur base socio-économique.

Cette interprétation est très utile, à notre sens, pour entamer avec des chances réelles de succès une étude approfondie de perception et d'exploitation littéraire des lieux dans l'œuvre de Simenon, voire pour une meilleure compréhension des circonstances de vie qui furent siennes. Le cas de *L'Ours en peluche*, évoqué plus haut, en est un exemple. Si l'on devait, comme à Liège, établir *des circuits Simenon à Paris*, nous choisirions le couple Batignolles–Montmartre, en y incluant évidemment Pigalle. Et aussi le couple Marais–quai des Orfèvres. On pourrait agrémenter ces circuits de citations et descriptions données par l'auteur ... et terminer à Saint-Germain.

Pierre DELIGNY

« Les bottes de sept lieux »

Sept promenades dans le Paris réel et imaginaire de Georges Simenon*

À Michel Lemoine

QUI aurait la folle ambition de survoler, le temps d'un colloque, tous les lieux du monde visités par Simenon, puis revisités par les quelque 9 000 personnages de sa fiction romanesque, de Libreville à Matadi, des Galapagos à Tahiti, de New York à Miami, de Tucson à Tumacacori... ?!

Si l'on ne considère que les 192 romans et les 155 nouvelles signés de son nom (c'est-à-dire sans compter les quelque 200 romans de jeunesse sous pseudonymes), ces lieux de la planète Simenon sont au nombre de plus de 1 800 (1 854 exactement¹ selon l'ami Lemoine)! Alors, en ne consacrant que cinq petites minutes par lieu, on occuperait tout un colloque (à une

* Texte intégral d'une communication dont sa longueur et l'horaire nous avaient contraint d'écourter la lecture, le 21 octobre 1994. Nous y adjoindrons, dans la mesure où le temps et la place ici le permettront, quelques citations et renvois à des romans populaires sous pseudonymes.

N.B. Les références aux œuvres citées renvoient, pour les romans, aux *Œuvres complètes*, Lausanne, Rencontre, 1967-1973, en 72 volumes (symboles utilisés : OC 1 à 44, OC I à XXVIII); pour les écrits autobiographiques, on renvoie à TS 26 (*Mémoires 1*) ou TS 27 (*Mémoires 2*), *Tout Simenon* en 27 volumes, Paris, collection Omnibus, Presses de la Cité, 1993.

¹ Toutes ces données statistiques, ainsi que celles qui suivront, lieu par lieu, nous ont été obligeamment fournies par Michel Lemoine (*Index des personnages de Georges Simenon*, Bruxelles, Labor, «Archives du futur», 1985; et surtout son *Index des lieux*, non encore publié), que nous tenons à remercier vivement ici : sans ses informations et ses repérages précis, la préparation de cette «promenade en bottes de sept lieux» nous aurait demandé... sept fois plus de temps au moins! Merci aussi à M^{me} Christine Swings-Deliège, conservateur du Fonds Simenon, pour nous avoir ouvert les pages de bon nombre de romans populaires, quasiment introuvables ailleurs.

voix) de 155 heures, soit près d'un mois « non stop »... Or, à mon grand regret, je ne dispose que d'un peu plus d'une demi-heure!

Alors, l'Europe seulement? 1 364 lieux², soit encore 114 heures de colloque. Bien trop long!

La France seulement, peut-être? Michel Lemoine a recensé 968 lieux² simenoniens dans l'Hexagone. Donc 80 heures de colloque, en faisant vite : encore trop long!

C'est alors que, perdant toujours de l'altitude et réduisant encore mon champ de vision, je décidai de ne m'occuper que d'une seule ville. Par le hublot, j'apercevais Liège, mais passai vite mon chemin : la Cité Ardente vue par Simenon, le sujet a déjà été traité, et fort bien traité, par qui vous savez³... Apprenant que j'avais finalement jeté mon dévolu sur Paris — une certaine ville que je connais bien, pas loin de chez moi —, le « maître des index et des chiffres » crut bon de me chuchoter que Paris à lui seul comptait 618 lieux² visités par notre démiurge et par ses créatures. Las! voilà qui nécessiterait rien moins que 50 heures de communication : craignant qu'un tel chiffre n'arrive aux oreilles de notre organisatrice, ce qui aurait risqué de la plonger dans un grave état dépressif, je me résignai en désespoir de cause à choisir, parmi ces 618 lieux parisiens, sept seulement d'entre eux. Sept : un chiffre magique. Sept, et je tenais mon titre : « Les bottes de sept lieux », avec un x ! Encore devrai-je prendre des raccourcis, voire « faire des impasses », notamment quant aux œuvres sous pseudonymes.

*

* *

DONC, déclenchons nos chronomètres. Et transportons-nous, en premier lieu, à la Gare du Nord à Paris⁴, cette gare du Nord où, un

² Cf. note 1, p. 89.

³ M. LEMOINE, *Liège dans l'œuvre de Simenon*, Université de Liège, Faculté Ouverte, 1989.

⁴ Sise dans le 10^e arrondissement, 37^e quartier de Paris (Saint-Vincent-de-Paul). C'est en 1844 que fut décidée la création d'une ligne de chemin de fer de Paris à la frontière de Belgique. Pour l'emplacement de la tête de ligne du chemin de fer du Nord à Paris, les concessionnaires acquièrent les deux tiers d'un vaste terrain que l'on nommait l'Enclos Saint-Lazare, ancienne prairie cultivée par les religieux de Saint-Lazare, achetée en 1818 par la Ville de Paris, qui en avait fait une sorte de voirie. L'inauguration du premier tronçon de ligne, de Paris à Creil par Pontoise, eut lieu en juin 1846; les lignes vers le nord-est ne devaient être ouvertes qu'en 1852.

La gare terminus, inaugurée en 1863, est l'œuvre de Jacques Hittorff, l'architecte favori de Napoléon III. Alors que Viollet-le-Duc aurait souhaité une gare gothique, Hittorff a préféré



(Collection Pierre Deligny.)

petit matin noir et mouillé de la mi-décembre 1922, notre jeune Rastignac d'outre-Quévrain vient de débarquer⁵ : « Un jeune homme maigre [...] sort de la gare du Nord au milieu de la foule. Le jour n'est pas encore tout à fait levé [...] Il pleut [...] Il fait froid [...] » (*Un Homme comme un autre*, 1973)⁶. Trois ans plus tard, dans une autre dictée, persistance du même souvenir humide et maussade : « J'ai raconté souvent mon arrivée à Paris, à sept heures du matin, par un jour de pluie battante [...] J'en voudrai toujours à la gare

lui donner un style grec, avec ses pilastres ioniques et ses colonnes doriques de fonte qui soutiennent une immense verrière métallique. Sa façade, de 180 m de développement, est surmontée de neuf statues de femmes représentant les grandes villes du nord de la France et de l'Europe (source : *Paris-Atlas 1900*, Larousse ; J. HILLAIRET, *Dictionnaire historique des rues de Paris*).

⁵ Sur l'énigme de la date précise de l'arrivée du jeune Sim à Paris, voir, in *Traces*, n° 5, 1993, notre article sur « Les affres et les joies d'un chronobiographe », pp. 134–135. On sait depuis, grâce aux lettres à Tigy récemment publiées, que cette arrivée se situe très exactement le lundi 11 décembre 1922 au petit matin (cf. lettres n°s 130 et 131 des 11 et 12 décembre, in *À la conquête de Tigy. Lettres inédites 1921–1924*, Paris, Julliard, 1995).

⁶ *Un Homme comme un autre*, TS 26, pp. 417–418. Quelques pages plus tôt, déjà, il évoquait son « arrivée, à 19 ans, à la gare du Nord à Paris, par un matin de décembre pluvieux et froid » (*id.*, p. 405).

du Nord de son accueil »⁷. Enfin quatre ans plus tard, en 1980, les *Mémoires intimes* confirment ces souvenirs : « Au petit jour, la banlieue de Paris, des maisons comme des falaises des deux côtés des voies [...] La gare du Nord, horrible, dans laquelle je ne sais combien de trains déversaient leur contenu humain qui, mal éveillé, maussade, se dirigeait vers les sorties. Il pleuvait et l'eau glacée ne tardait pas à transpercer mon imperméable en coton et mes semelles usées... »⁸

Voilà. Il est peut-être intéressant, ici, comme dans les six autres lieux que j'ai choisis, de comparer à présent la fiction à cette réalité. Dans cette première promenade, on va vite constater que, chez Simenon, la gare du Nord est indissociablement liée à la sensation désagréable de froid et de pluie. Voyons d'abord les Maigret.

Déjà, dans *Pietr-le-Letton* : « Les quais de la gare du Nord étaient balayés par des bourrasques. Plusieurs vitres avaient dégringolé du toit et s'étaient écrasées parmi les voies. L'électricité marchait mal. Les gens étaient engoncés dans leurs vêtements... » Et, plus loin : « La tempête redoublait. Les rues étaient parcourues par des tourbillons qui donnaient aux passants des silhouettes d'ivrognes. Une tuile tomba, quelque part, sur le trottoir... »⁹

Voyons dans *L'Ombre chinoise* : « La gare du Nord. Un matin gris. Et la foule de banlieue, mal éveillée, franchissant les portes en troupeau... »¹⁰

Dans *Peine de mort* : « Il pleuvait. C'était dimanche [...] À huit heures et demie, le taxi s'arrêta devant une brasserie de la gare du Nord, face à la grosse horloge [...] Non seulement il tombait du crachin, mais il faisait froid... »¹¹

Tiens ! Dans *Maigret et son mort*, pour une fois il n'est pas question de la météorologie, mais de l'ethnographie de la gare : « Maigret connaissait les gens du Nord, qui, quand ils viennent à Paris, semblent avoir toutes les

⁷ *Au-delà de ma porte-fenêtre*, TS 26, p. 1492. Personnellement, nous avons longtemps gardé le même souvenir que Simenon de ce qui fut pour nous aussi la première porte d'entrée à Paris : cette gare du Nord, sinistre parce que noire de la fumée séculaire des défrites locomotives à vapeur. Mais le soleil y brille parfois... et aujourd'hui, nettoyée et quelque peu modernisée, presque pimpante, désormais fréquentée par les rames des TGV nord-européens et celles de l'Euro-Star trans-Manche, le jeune Sim ne la reconnaîtrait plus !

⁸ *Mémoires intimes*, TS 27, p. 705.

⁹ *Pietr-le-Letton*, OC I, pp. 22 et 26.

¹⁰ *L'Ombre chinoise*, OC IV, p. 122.

¹¹ *Peine de mort*, OC IX, p. 99.

peines du monde à s'éloigner de leur gare [ça, je peux l'attester personnellement!], de sorte qu'ils forment une véritable colonie du côté de la rue de Maubeuge »¹².

Et quand, en 1950 à Lakeville, Simenon s'amuse à écrire *Les Mémoires de Maigret*, que fait-il dire à son commissaire? « [...] la gare du Nord, avec laquelle il me semble toujours avoir un vieux compte à régler »¹³, ce qui rejoint parfaitement le « J'en voudrai toujours à la gare du Nord de son accueil »! Mais écoutons le commissaire à la retraite évoquer ses souvenirs de jeune inspecteur : « Je fus désigné aux gares. Plus exactement je fus affecté à un certain bâtiment sombre et sinistre qu'on appelle la gare du Nord [...] Il n'y a sans doute nulle part au monde autant de courants d'air que dans un hall de gare, que dans le hall de la gare du Nord... » Une page plus loin : « La gare du Nord, la plus froide, la plus affairée de toutes, évoque à mes yeux une lutte âpre et amère pour le pain quotidien. Est-ce parce qu'elle conduit vers les régions de mines et d'usines? [...] Des centaines de gens attendent, dans la grisaille qui sent la fumée et la sueur, s'agitent, courant des guichets aux salles de bagages, interrogeant du regard les tableaux qui annoncent les arrivées et les départs, mangeant, buvant quelque chose, parmi les enfants, les chiens et les valises, et presque toujours ce sont des gens qui n'ont pas assez dormi, que la peur d'être en retard a énervés, quelquefois la peur du lendemain qu'ils vont chercher ailleurs... » Et ce constat définitif et sans appel, dont on ne sait plus si c'est Maigret ou Simenon qui le prononce : « J'ai gardé de la gare du Nord un souvenir sinistre. Je ne sais pas pourquoi, je la revois toujours pleine du brouillard humide et gluant des petits matins, avec une foule mal réveillée marchant en troupeau vers les voies ou vers la rue de Maubeuge »¹⁴.

Enfin, dans ce jeu d'attraction/répulsion, *Maigret et le marchand de vin* va nous offrir non pas une gare par laquelle on arrive, mais un lieu d'où l'on s'évade. Quand, à six heures du matin, Maigret trouve Théo Stiernet dormant sur un banc de la gare, il lui demande :

— Pourquoi as-tu choisi la gare du Nord?

— Je ne l'ai pas choisie. J'y suis arrivé par hasard. Il faisait très froid.

On était le 15 décembre. La bise soufflait, faisant voler de minuscules flocons de neige qui glissaient sur les pavés comme de la poussière.

¹² *Maigret et son mort*, OC XIII, p. 258.

¹³ *Les Mémoires de Maigret*, OC XV, p. 322.

¹⁴ *Id.*, pp. 325, 326 et 329.

- Tu voulais gagner la Belgique ?
- Avec les quelques sous qu'il me restait !
- Quels étaient tes projets ?
- D'abord dormir!¹⁵

De la Belgique qu'il quittait, lui, le petit Sim, quand il y a débarqué, dans cette gare, c'était pour vivre!!!

Mais il n'y a pas que les Maigret. Les autres romans — ceux de la destinée, comme les appelait le cher professeur Piron — connaissent eux aussi le chemin de la gare du Nord. Ainsi, dans *Le Locataire*, écrit en 1933, le train de Bruxelles approche de Paris : « On passait sous les ponts. On aperçut un tramway éclairé dans une rue aux pavés mouillés. Ici non plus il n'y avait pas de neige. Le convoi ralentissait [...] Le vacarme décuplait, parce qu'on pénétrait dans le hall de la gare du Nord. Un quai s'amorçait [...] Élie vit, à côté de son train, un autre train dans lequel montaient des gens. Il lut, sur le panneau : *Namur, Liège, Cologne, Berlin* »¹⁶.

Dans *L'Homme qui regardait passer les trains*, juste une apparition : « Soudain, sans transition, ce fut la gare du Nord, le hall éventé, la sortie, un taxi qui attendait... »¹⁷

Bergelon s'y attarde davantage : « Les aiguilles de l'horloge, sur la façade de la gare du Nord, avançaient par saccades, de minute en minute [...] Ils marchaient dans la poussière grise de la gare, heurtaient des valises, des voyageurs pressés [...] Les wagons de troisième étaient pleins [...] Des employés couraient pour fermer les portières [...] Le train n'en finissait pas de se mettre en marche. Bergelon était impatient, lui aussi, et pour un peu il eût lancé un regard furieux vers la locomotive. Juste à ce moment la vapeur fusa, non seulement de la locomotive, mais de toutes les purges de freins, et le convoi commença à glisser... »¹⁸

Enfin, dans *Marie qui louche*, Jean Dubul n'est-il pas en quelque sorte le porte-parole de Sim quand il dit à Marie Gladel : « Paris ne vous a pas effrayée, au début ? [...] Moi pas. C'est curieux, dès que j'ai débarqué à la gare du Nord, je me suis jeté dans la bataille ! »¹⁹

¹⁵ *Maigret et le marchand de vin*, OC XXVII, p. 170.

¹⁶ *Le Locataire*, OC 1, p. 357.

¹⁷ *L'Homme qui regardait passer les trains*, OC 9, p. 378.

¹⁸ *Bergelon*, OC 14, pp. 165, 169, 170.

¹⁹ *Marie qui louche*, OC 29, p. 87.

On l'aura compris, et qu'il le veuille ou non, cette gare est chère au cœur de Simenon, c'est sa première porte d'entrée à Paris; si l'on en croit les chiffres, c'est même sa préférée : dans 48 romans ou nouvelles, elle est mentionnée en tout 121 fois et sert de cadre spatial partiel à 12 d'entre eux. La gare du Nord vient donc loin devant la gare de Lyon (11 romans), la gare Saint-Lazare (6), la gare de l'Est (3), la gare d'Austerlitz (2) et la gare Montparnasse, présente dans un seul roman! Est-il nécessaire de préciser que c'est l'ami Lemoine qui, sur un plateau-repas, nous offre ces chiffres pour le voyage!²⁰

Signalons enfin — ce qui nous ramènera de la fiction à la réalité autobiographique — un curieux « transfert » dans *Les Anneaux de Bicêtre* : la gare du Nord du petit Sim y devient la gare Saint-Lazare du jeune René Maugras arrivant de Fécamp : « Il est descendu à la gare Saint-Lazare, portant ses deux valises, dont une, déglinguée, était serrée par une courroie. Il faisait

²⁰ Dès l'époque de ses petits romans sous pseudonymes (de 1924 à 1930 essentiellement), Simenon aura cité ou mis en scène la gare du Nord dans 15 romans, chiffre qui place cette gare en deuxième position, juste derrière la gare de Lyon (présente dans 17 romans populaires), et loin devant la gare Saint-Lazare (9 romans), la gare de l'Est (3) et la gare Montparnasse (1). Ainsi, le simenophage curieux de littérature populaire pourra apercevoir la gare du Nord dans *Le Feu s'éteint*, *Les Mannequins du Dr Cup*, *Mademoiselle X...*, *La Femme qui tue*, *Brin d'amour*, *La Fiancée aux mains de glace*, *La Femme 47*, *Katia*, *acrobate*, *L'Inconnue*, *Matricule 12*, *La Femme en deuil*, *Les Forçats de Paris*, *La Fiancée du diable* et *L'Évasion*.

Dans *Les Forçats de Paris*, par exemple, on aperçoit « la grosse horloge de la gare du Nord et le toit anguleux du vaste bâtiment gris » (III, chap. 5). Dès l'avant-propos de *La Femme en deuil*, « la gare du Nord est en émoi », car, dans un compartiment-couchettes de l'*Étoile du Nord*, le train de luxe 1242 en provenance de Copenhague, on vient de découvrir le cadavre du comte hongrois Protov, tué d'une balle en plein cœur. *La Femme 47* nous fait assister à une approche ferroviaire de la banlieue Nord et de Paris : « Des petites gares endormies. Des lumières à peine entrevues. Puis soudain les hautes masses grises des premières maisons de Paris, les voies se multipliant à l'infini [...] Déjà le train ralentissait. Dans quelques instants, ce serait l'agitation des porteurs et des taxis » (I, chap. 2).

Mais c'est encore dans *Le Bouton de col*, un roman policier parodique et humoristique écrit en collaboration avec H.J. Moers dès 1921 ou 1922, alors qu'il vit encore à Liège, que le petit Sim nous offre le « flash » le plus saisissant (le plus symbolique aussi) sur la gare du Nord : « Paris Nord! L'express stoppe et l'éblouissement de l'électricité grouille d'un intense chaos de pas pressés, de malles renversées, auquel se mêle le chant suraigu des crieurs : "Le Matin! le P'tit Parisien! Excelsior!"... D'un compartiment de seconde, dont la lourde porte s'est ouverte brusquement, sort un homme entre deux âges, d'un beau blond cuivré, vêtu d'un élégant costume de voyage [...] Insensible à l'impétueux flot de voyageurs qui se précipitent vers le passage souterrain, sa haute tête dominant la vague humaine, il se campe, bien droit, scrutant la masse ... Il s'élançait tout à coup et, en enjambées semblables à de gigantesques coups de ciseaux, court à la sortie [...] L'agent syndiqué Collefort exulte : Voir Paris! Ô rêve caressé depuis tant d'années! Te voilà enfin réalisé... aux frais de la Princesse!» (chap. 11 du manuscrit inédit conservé au Fonds Simenon).

gris et froid. Dans le train, il venait d'être fâcheusement impressionné par l'odeur de la banlieue [...] Il a traîné ses valises d'hôtel en hôtel sans rien trouver d'assez bon marché et il a atteint ainsi la place Clichy »²¹.

*

* *

MAIS assez joué « l'homme qui regardait passer les gares » ! Quittons le noir mouillé et venteux de la gare du Nord pour la **rue des Dames** qui, dans le souvenir de Simenon, est résolument joyeuse, colorée, ensoleillée même. Cette rue du 17^e arrondissement²², il y a vécu du printemps à l'automne de 1924 : avec Tigy, ils logeaient dans une chambre meublée de l'hôtel Beauséjour (qui existe toujours, au n° 42). À noter au passage que ce nom d'« hôtel Beauséjour » s'est inscrit dans sa mémoire de façon indélébile, puisqu'on le retrouve ici et là dans son œuvre, à Paris (et pas seulement rue des Dames) ou en province²³.

Mais avant la fiction, écoutons Simenon nous raconter dans sa première dictée la réalité de 1924 : « Un jour, je décidai de retourner à Paris [...] Au printemps, j'occupai une petite chambre rue des Dames, parallèle au boulevard des Batignolles [...] J'avais enfin retrouvé une rue étroite, aux boutiques de toutes sortes, au bistrot familial, avec juste en face de l'hôtel une blanchisserie où des filles accortes, demi-nues l'été sous leur blouse,

²¹ *Les Anneaux de Bicêtre*, OC 38, p. 161.

²² 67^e quartier (des Batignolles). Cette rue, de 880 m de long, était un chemin qui dès 1672 conduisait du village de Monceaux à l'abbaye des Dames de Montmartre, d'où son nom. Aux numéros 5 et 7, emplacement en 1845-1869 du magasin de nouveautés « Au Diable amoureux » ! (J. HILLAIRET, *op. cit.*).

²³ Précisons qu'on peut trouver un hôtel Beauséjour dans rien moins que 22 romans de Simenon, dont 6 sous pseudonymes. Dans ces derniers, ils sont tous situés à Paris : rue Saint-Antoine dans *Entre deux haines* (dès 1925) et *Les Adolescents passionnés* ; boulevard des Batignolles dans *L. 53*, *Katia*, *acrobate* et *La Maison de l'inquiétude* ; près de la gare de l'Est dans *Victime de son fils*.

Dans l'œuvre sous patronyme, outre le vrai hôtel Beauséjour dans *Les Anneaux de Bicêtre*, on en trouve du même nom boulevard des Batignolles (*Peine de mort* et *L'Ami d'enfance de Maigret*), rue des Batignolles (*Pietr-le-Letton*), rue de Birague (*Stan le Tueur*), rue Brey (*L'Homme qui regardait passer les trains*), avenue de la Grande-Armée (*La Bonne Fortune du Hollandais*), rue Notre-Dame-de-Lorette (*La Fenêtre des Rouet*) et surtout rue Lepic (*Félicie est là*, *On ne tue pas les pauvres types*, *L'Amie de Madame Maigret*, *L'Escalier de fer* et *Maigret et le client du samedi*). On peut même rencontrer des hôtels Beauséjour en province, et ce dans trois romans : à Cannes dans *Liberty-Bar*, à Dieppe dans *Maigret et son mort*... et même à Monte-Carlo dans *L'Outlaw*.

repassaient du matin au soir. C'était à peu près l'atmosphère de la rue Puits-en-Sock, la rue commerçante du quartier que j'habitais à Liège. Aux étages, des petites gens, des petits métiers, des tailleurs, des fabricants de fleurs artificielles, que sais-je? Pendant les beaux jours, les fenêtres étaient ouvertes et tout cela formait un ensemble vibrant. On faisait partie d'un tout. L'hôtel lui-même était plein de vie et nous n'étions pas les seuls à préparer notre repas sur une lampe à alcool posée sur l'appui de fenêtre [...] En dehors du lit, la chambre ne comportait qu'une armoire à glace en sapin verni, un évier de porcelaine et deux chaises. Pas de fauteuil. Il y avait encore une petite table peinte en blanc sur laquelle j'écrivais mes contes»²⁴. Dans sa dernière dictée, *Destinées*, il évoque à nouveau l'hôtel Beauséjour pour préciser : «Il était interdit de cuisiner : par crainte d'odeurs révélatrices, nous réchauffions sur un réchaud à méta, sortes de briquettes à base d'essence, les plats achetés dans une charcuterie voisine, mais nous avions soin de placer le réchaud sur l'appui extérieur de la fenêtre»²⁵. Ces dînettes clandestines l'ont marqué, car il y revient encore dans *Mémoires intimes* : «Une petite chambre d'hôtel, rue des Dames, dans le grouillant quartier des Batignolles [...] Tigy réchauffait sur le rebord de la fenêtre les plats que nous achetions déjà cuits, car un écriteau, au bas de l'escalier, prévenait les locataires qu'ils ne pouvaient pas faire la cuisine dans les chambres sous peine de mise à la porte immédiate»²⁶. On ne vous le répétera pas, ah mais!

Cette rue des Dames du temps jadis, on la retrouvera dans onze romans ou nouvelles, où elle est mentionnée ou sert de cadre spatial partiel une soixantaine de fois²⁷. Ainsi, dans *On ne tue pas les pauvres types* : «une rue étroite, à la fois populeuse et commerçante [...] grouillante de vie, de lumière, de couleurs, de sons et d'odeurs [...] Il était dix heures et quart. Les ménagères de la rue continuaient à faire leur marché autour des petites charrettes, et une bonne odeur de fruits et de légumes montait dans l'air chaud»²⁸.

²⁴ *Un Homme comme un autre*, TS 26, pp. 450 et 452.

²⁵ *Destinées*, TS 27, p. 672.

²⁶ *Mémoires intimes*, TS 27, p. 713.

²⁷ Et c'est donc avec surprise que nous avons pu constater, grâce aux extraits de son *Index inédit des lieux des romans populaires* que Michel Lemoine a bien voulu nous communiquer, que cette rue des Dames est totalement absente de l'œuvre sous pseudonymes, dont les premiers écrits sont pourtant contemporains du séjour de Simenon dans cette rue (1924)... Mais il est vrai — on peut le noter tout au long de l'œuvre — que Simenon campera le plus souvent des décors et des lieux «emmagasinés» de longue date.

²⁸ *On ne tue pas les pauvres types*, OC XII, pp. 515, 506, 508. Dans cette nouvelle, l'assassin habite à l'hôtel Excelsior, manifestement un avatar de cet hôtel Beauséjour où Georges et

Hélas! vous devrez vous contenter de cette citation, et je vous invite à découvrir les autres, tout aussi succulentes, dans le prochain numéro de *Traces*²⁹. Car je ne me suis que trop attardé gare du Nord, au risque d'y attraper un rhume ou, pire encore, de provoquer un froncement de sourcils de notre planificatrice de colloques! Je dois donc à présent hâter le pas ...

Mais je tiens, avant de changer de quartier, à préciser qu'il est arrivé à Simenon aussi de «faire l'impasse» sur cette rue, et l'anecdote mérite d'être contée : au début de septembre 1962, dans le cadre de la minutieuse préparation d'un roman qui lui tient à cœur, il fait un saut à Paris, à l'hôpital de Bicêtre notamment (on en reparlera tout à l'heure); et puis, comme il l'écrira plus tard à Claudine Gothot-Mersch, «ayant vécu rue des Dames lors de mes débuts en France, j'y suis retourné pour savoir si la rue n'avait pas trop changé». C'est vrai car, dans le volumineux dossier annexe de ce roman, nous avons déniché à Colonster deux cartes de visite sur lesquelles notre auteur en quête non de personnages mais de décors a griffonné en vrac tout ce qu'il voyait dans «sa» rue retrouvée. La lecture de cette liste vous fera peut-être penser à un inventaire à la Prévert, à une palette de peintre aussi : «Gd Hôtel de Rouen 45 rue des Dames / bougnat de quartier / au 42 hôtel meublé confort / Willy coiffure mauve / teinturerie / Cave des Dames / Laiterie Parisienne / Jambonneaux / avant la rue Truffaut, ganterie / librairie-papeterie / Pharmacie, exécution minutieuse d'ordonnance, garantie sécurité / boucherie chevaline / blanchisserie gros-fin, stoppage nettoyage / triperie / gris jaune rouge, un peu de bleu ou de vert / 2 à 4 étages». Or, de retour à Échandens où il écrit en vingt-quatre

Tigy ont habité en 1924 : «C'était plutôt une maison meublée. Une plaque de marmorite noire annonçait : "Chambres au mois, à la semaine et à la journée. Eau courante chaude et froide". C'était pauvre aussi. Mais, comme la maison, comme l'appartement, cela n'appartenait pas à cette classe de pauvreté qui s'harmonise avec le drame. C'était la pauvreté décente, la médiocrité propre et convenable» (*op. cit.*, p. 507).

²⁹ Chose promise, chose due! Citons un autre roman où il est encore question de la rue des Dames : «Il était huit heures du matin quand [Bachelin et Juliette] pénétrèrent dans une chambre, au quatrième étage d'un hôtel de la rue des Dames. Il faisait jour, un jour blanc et coupant comme du verre dépoli, mais dans la chambre, qui avait vue sur la cour, il fallait garder l'ampoule électrique allumée [...] On parlait dans la chambre voisine. Il y eut des bruits d'assiettes. Comme la plupart des locataires de l'hôtel, les voisins devaient manger dans leur chambre. Ils avaient un réchaud à essence, car Bachelin perçut le giclement de la flamme [...] Ils sont descendus le 29 décembre à l'hôtel Beausite, rue des Dames, dans le 18^e [*sic*] [...] "Ce n'est pas grand, leur dit l'hôtesse, mais c'est propre. Si vous avez lu l'écriteau, en bas, vous devez savoir qu'il est défendu de cuisiner et de laver le linge dans les chambres. Que les locataires mangent des choses froides, nous ne pouvons rien dire, bien que ça salisse aussi. Mais déjà le troisième jour, ils sont venus avec une lampe à alcool!"» (*Les Suicidés*, OC 1, pp. 511, 520, 535, 537).

jours *Les Anneaux de Bicêtre*, voilà qu'il oublie complètement cette liste, en tout cas il ne s'en sert pas du tout : dans ce roman, certes, la rue des Dames est citée, évoquée, mais nullement décrite, et il n'est question ici et là que de l'hôtel Beauséjour (et du fameux réchaud à alcool sur l'appui de fenêtre)³⁰, cet hôtel où, comme lui une quarantaine d'années plus tôt, son héros René Maugras a vécu, dans une petite chambre au quatrième, avec Marcelle sa première femme : « Cela fait partie de ce qu'il appelle à part lui l'époque Batignolles, à cause du boulevard tout proche. Ses domiciles successifs sont les meilleurs points de repère pour situer les événements dans le temps »³¹... Réflexion qui est valable — n'est-ce pas, ô frères biographes! — pour Simenon lui-même et ses « 33 maisons ».

*

* *

DE LA RUE des Dames, nous n'avons que quelques pas à faire, 600 m tout au plus, pour atteindre notre troisième lieu de promenade : rejoignons le boulevard des Batignolles (par exemple par la rue Darcet, pour y saluer au passage, puisqu'il est toujours là, l'hôtel Bertha, première et brève adresse parisienne du jeune Sim), traversons la place Clichy, et le

³⁰ « Il continuait à habiter l'hôtel Beauséjour, rue des Dames, dans le quartier des Batignolles, où il devait occuper trois ans durant la même chambre, d'abord seul, puis avec Marcelle, sa première femme [...] Par économie, il mangeait le plus souvent dans sa chambre, du pain, du saucisson, du fromage, parfois des tripes qu'il réchauffait sur une lampe à alcool, obligé de la poser sur l'appui de la fenêtre, à l'extérieur, pour éviter que l'odeur ne se répande dans l'hôtel, où il était interdit de cuisiner [...] Ils [y] jouaient au jeune couple amoureux [...] Souvent, ils ne pouvaient s'acheter de quoi dîner qu'en revendant des bouteilles vides [...] Il lui vient parfois la nostalgie de la rue des Dames [...] du plaisir de manger, de boire un café crème au comptoir, de contempler avec envie l'étalage d'une charcuterie, de s'offrir une petite joie longtemps attendue. Quand il vivait rue des Dames, cependant, il ne rêvait que de s'en échapper! » (*Les Anneaux de Bicêtre*, OC 38, pp. 161, 165, 176, 237) ... Exemple frappant — et fréquent chez Simenon — de l'étroite imbrication entre réalité passée et imagination romanesque, entre autobiographie et fiction.

Depuis notre dernière exploration de 1982, comme depuis celle de Simenon lui-même en 1962, cette populaire rue des Dames n'a guère changé d'aspect, et l'on pourrait aujourd'hui dresser une liste des commerces et des boutiques quasi semblable à la sienne (certaines devantures ont juste changé de couleur, certains restaurants de propriétaires)... Ah si! une modification importante pour les pèlerins simenoniens : le fameux hôtel Beauséjour n'existe plus, ses quatre étages ont été convertis en appartements.

³¹ *Id.*, p. 73.

boulevard de Clichy nous mène tout droit à la **rue Caulaincourt**³², «une rue bourgeoise, presque provinciale, derrière le Sacré-Cœur»³³, comme la définit fort bien *Le Voleur de Maigret*. De cette rue, on peut dire qu'elle commence au-dessus d'un cimetière, le cimetière Montmartre³⁴, et finit peu après un autre (le petit cimetière Saint-Vincent³⁵). Pour ce qui nous concerne, nous les simenologues, c'est surtout la rue où Simenon — pardon, Jean du Perry! — a écrit, au printemps de 1924, son tout premier roman populaire, *Le Roman d'une dactylo*, assis à la terrasse d'un café proche de la place Constantin-Pecqueur³⁶, tandis que Tigy essayait de vendre ses toiles à la «foire aux croûtes»... mais de tout cela je vous ai longuement parlé il y a deux ans³⁷! Alors cette rue, forcément, est présente tout au long de l'œuvre,

³² 18^e arrondissement, 69^e quartier (des Grandes Carrières), 1245 m de longueur. «La rue Caulaincourt, projetée sous le Second Empire, n'a commencé à se bâtir, de hautes et commodes maisons, qu'il y a quelques années. À petite cause, grands effets : les constructeurs n'y sont venus que lorsqu'un omnibus, celui de Montmartre à Saint-Germain-des-Prés, a fait son apparition dans ces quartiers jusque-là déserts et qu'il a été question — projet enfin réalisé en juillet 1900 — de les pourvoir de tramways à traction mécanique» (*Paris-Atlas 1900*).

³³ *Le Voleur de Maigret*, OC XXIV, p. 197.

³⁴ Le gardien du cimetière Montmartre a eu l'heureuse idée d'afficher à l'entrée une liste de ses pensionnaires les plus célèbres, dont voici un saisissant raccourci alphabétique : Ampère, Berlioz, les Charcot, Jacques Charon, Clouzot, Dalida, Degas, Léo Delibes, Alexandre Dumas fils, Feydeau, Fragonard, Théophile Gautier, les Goncourt, Greuze, les Guitry, Jouhandeau, Jovet, Joseph Kosma, Labiche, Murger, Nijinski, Offenbach, Ponson du Terrail, Poulbot, Mme Récamier, Renan, Stendhal, Truffaut, Vigny, Louise Weber dite «la Goulue» et Zola!

³⁵ Avec ses allures de petit cimetière de village (60 ares et 920 sépultures), le cimetière Saint-Vincent abrite des personnalités aussi diverses que Steinlen, Honegger, Harry Baur, Marcel Aymé... sans oublier Maurice Utrillo.

³⁶ Inséparable de la rue Caulaincourt, la place Constantin-Pecqueur est présente dans 19 romans ou nouvelles, où elle est mentionnée 63 fois. L'inspecteur Lognon, dit le Malgracieux, y habite : «L'immeuble [dont les Lognon occupent le 5^e étage] était quelconque, vieux d'un siècle, sans ascenseur [...] L'appartement était exigü : une salle à manger, un salon, une chambre à coucher, cuisine et cabinet de toilette, le tout de proportions réduites, avec des portes que les meubles empêchaient d'ouvrir tout à fait. Sur le lit, un chat noir était roulé en boule» (*Maigret, Lognon et les gangsters*, OC XVI, p. 322)... «Les Lognon avaient un logement depuis vingt ans place Constantin-Pecqueur, dans un immeuble en briques rouges, avec un rang de briques jaunes autour des fenêtres, dont Maigret n'avait jamais pu retenir le numéro» (*Maigret et le fantôme*, OC XXIII, p. 150). À noter que ce numéro (le 29) n'est mentionné que dans *Monsieur La Souris*. Les Lognon habitent au 4^e étage du n° 29; au chapitre 3, Monsieur La Souris vient rendre visite à l'inspecteur : «— Dites donc! C'est pas mal du tout, chez vous!... Il n'y avait pas beaucoup de place; c'était le plus ennuyeux. La pièce était petite. On pouvait juste passer entre les meubles, mais, avec un abat-jour orange, en pâte de verre irisée, cela faisait intime. Lognon était resté en pantoufles» (OC 10, p. 169).

³⁷ «Les affres et les joies d'un chronobiographe», in *Traces*, n° 5, 1993, pp. 136–137. Je profite de l'occasion pour rectifier ici une erreur commise au cours de mon enquête de

dans 41 romans et nouvelles exactement, où elle est mentionnée rien moins que 180 fois, et sert de cadre spatial partiel dans 13 romans et 4 nouvelles³⁸. C'est dire que je n'ai pas le temps de vous emmener partout ! Devant me limiter, j'ai donc choisi de ne vous parler que... d'un seul numéro de la rue, le 67, chiffre qui — selon les observations de Michel Lemoine — a exercé une étrange et constante fascination sur le romancier. Jugez plutôt :

- Dans *L'Âne-Rouge*, écrit en 1932, on peut lire : « Jean attendait sous le dernier réverbère à droite, juste à l'angle de la rue Caulaincourt et de la place Constantin-Pecqueur, en face du 67 où, quand elle était à Paris, Lulu habitait chez sa tante [au 3^e étage à gauche]. D'un côté de la porte, il y avait une teinturerie ; de l'autre, la boutique d'un bougnat »³⁹.
- Dans une des enquêtes de Maigret écrites en 1937-1938, *Mademoiselle Berthe et son amant*, il est question cette fois du 67 bis. Le coin de la

l'été 1985 à la recherche de ce lieu d'écriture de son premier roman populaire. Au cours de ce 3^e Colloque de 1992 (*art. cit.*, p. 137), je vous disais que je n'avais retrouvé aucun café à l'endroit coché par Simenon sur mon plan du 18^e arrondissement, et je conclusais trop hâtivement : « La brasserie-du-Roman-d'une-dactylo a bel et bien disparu ». Erreur ! Le vin des vignes de Montmartre m'avait-il brouillé la vision ? ou ce café était-il fermé en ce mois d'août 1985, caché par une palissade peut-être ? Toujours est-il qu'à la faveur d'une récente étude contradictoire sur le terrain, j'ai pu constater que, juste en face de « la verdure de la place Constantin-Pecqueur » qu'apercevait le jeune Sim en écrivant son premier roman, au **numéro 89 de la rue Caulaincourt** très exactement, se trouve un petit café à la façade bleue, dont l'enseigne actuelle est « Au Rêve » ; vérifications faites auprès des vieux habitants, il existait en 1924, époque à laquelle c'était même le seul débit de boissons dans les parages immédiats. Dont acte ! (Le patron actuel me révèle que, dans les années cinquante et soixante, il a eu comme clients Marcel Aymé, Céline, le peintre Gen Paul et autres célébrités habitant le quartier).

³⁸ On ne trouve la rue Caulaincourt que dans quatre œuvres sous pseudonymes : deux romans légers (*Aux Vingt-Huit Nègresses* et *Le Chéri de Tantine*) et deux romans sentimentalo-policiers (*Katia, acrobate* et *Fièvre*).

Dans *Fièvre*, le héros, se souvenant de ses vingt ans à Paris, évoque « l'image d'un petit logement de la rue Caulaincourt » et ressent « la nostalgie de cette affreuse odeur de poisson qui montait de la cour large comme une cheminée... » (I, chap. 7).

Dans *Katia, acrobate*, c'est le brigadier Léon Deffoux de la Sûreté générale (une sorte de préfiguration de l'inspecteur Lognon, place Constantin-Pecqueur) qui habite rue Caulaincourt, où il occupe avec sa femme, « une brave ménagère de Montmartre », un petit appartement. Un appartement où les hasards de l'intrigue conduisent Katia : « Voilà qu'elle se trouvait dans l'intimité d'un petit ménage modeste, où l'on sentait que la plus grande partie de la vie se déroulait dans la cuisine. Des légumes cuisaient sur le feu. Il y avait des tasses sales sur la table [...] Sur le feu, une vapeur épaisse s'échappait d'une casserole... » (II, chap. 3). Et Michel Lemoine, dans son *Autre Univers de Simenon*, p. 291, de faire remarquer : « Simenon ayant raconté maintes fois comment, dans sa jeunesse, la cuisine de sa mère, rue de la Loi, était pareillement embuée, on peut croire que cette vapeur s'est aussi échappée de Liège pour envahir la cuisine montmartroise » des Deffoux.

³⁹ *L'Âne-Rouge*, OC 3, p. 113.

place Constantin-Pecqueur est occupé par le Zanzi-Bar; trois maisons plus loin se trouve l'hôtel de Concarneau où Maigret, retraité, est descendu, ayant quitté Meung-sur-Loire le temps de voler au secours de Berthe : celle-ci loge juste en face de l'hôtel, au 67 bis, « entre une boulangerie et le comptoir d'un bougnat. Une maison comme la plupart des maisons de Montmartre, avec la loge près de la porte d'entrée, un tapis rougeâtre et usé dans l'escalier, des murs en faux marbre jaunâtre et deux portes à bouton de cuivre par étage »⁴⁰. Berthe loge au 6^e (sans ascenseur). Montons, voulez-vous, et, comme dans la chanson, nous verrons Montmartre : « Le printemps des grands boulevards était pâle et sans saveur à côté du printemps qu'on découvrait de ce logement perché au-dessus des toits de Paris. En bas, la rue Caulaincourt, où déferlaient autobus et camions, était comme un fleuve sombre, et on plaignait ceux qui gravitaient si loin de l'air et du soleil. Une porte-fenêtre était ouverte sur un long balcon de fer. Tout autour de ce balcon, des géraniums semblaient saigner dans la lumière et un canari sautillait dans une cage où restait encore accroché un peu de mouron du matin [...] Et autour de Maigret, c'était comme une quintessence de ce petit monde de Montmartre qui travaille bravement, en se contentant de menues joies. Sur une table de cuisine, on voyait la côtelette qui allait servir pour le déjeuner et un carton qui contenait du céleri rémoulade acheté chez la crémère ainsi qu'un cœur à la crème sur une assiette de faïence bleue. Près de la machine à coudre, une robe commencée, une robe du soir en organdi semé de bouquets printaniers. Dans une coupe de porcelaine, des épingles, des boutons, un crayon, de la craie de tailleur et quelques timbres. Une petite vie, en somme, tout ensoleillée par ce balcon suspendu au-dessus de la ville »⁴¹. Parmi ces gammes impressionnistes, un zeste de gastronomie en passant : « Il y avait, non loin de là, un petit restaurant de chauffeurs avec deux tables à la terrasse, et comme l'une d'elles était libre, il s'y installa et découvrit sur la carte du fricandeau à l'oseille, qui était un de ses plats préférés [...] Maigret sourit. C'était vraiment une minute unique [...] à cause du printemps, du soleil, de l'atmosphère pétillante de la rue Caulaincourt et de la bière fraîche... »⁴²

⁴⁰ *Mademoiselle Berthe et son amant*, OC IX, p. 404.

⁴¹ *Id.*, pp. 405 et 410.

⁴² *Id.*, pp. 416 et 436.

- Dans une enquête de l'Agence O, *L'Homme tout nu*, écrite peu après, un chauffeur de taxi habite au n° 67, 2^e étage.
- Dans *Signé Picpus*, roman écrit en 1941, Jeanne Picard, la voyante assassinée, habitait au **67 bis**, « juste en face de la place Constantin-Pecqueur [...] Cinquième étage, à droite. Pas d'ascenseur. Une maison propre, assez confortable ». Maigret pénètre dans l'appartement : « On entre vraiment dans du soleil. Le petit salon, à la baie large ouverte, donne sur un balcon d'où l'on domine la ville. Le salon est coquet, très feutré, avec des tentures claires, des sièges Louis XVI, des bibelots charmants... »⁴³
- Enfin, dans *Maigret et l'homme tout seul*, pourtant écrit trente ans plus tard (c'est même l'antépénultième Maigret), voilà ce fameux 67 qui ressurgit du passé, « à peu près à hauteur de la place Constantin-Pecqueur ». Gabrielle Vivien, couturière, y occupe un appartement au 4^e étage à gauche (avec ascenseur) : « Une porte était ouverte, celle d'une sorte de salon qui était plutôt l'atelier d'une couturière. la machine à coudre était sur une petite table et la grande table était recouverte de robes inachevées [...] Les chaises étaient aussi encombrées que la table et Maigret restait debout »⁴⁴.

Que penser de cet obsédant et récurrent chiffre 67, qui revient au fil des années, alors que, bien sûr, Simenon ne relisait jamais d'anciens romans avant d'en écrire un nouveau!? Comment et pourquoi diable ce chiffre — celui-là et pas un autre — s'est-il gravé aussi profondément dans sa mémoire? Je ne sais trop... N'ayant pas trouvé le temps de retourner récemment rue Caulaincourt, je ne puis vous dire s'il se trouve bien dans les parages une teinturerie, une boulangerie, un bougnat⁴⁵. Ce qui est certain, c'est que ce 67, deux immeubles à l'est du square Caulaincourt qui ouvre

⁴³ *Signé Picpus*, OC XI, pp. 13-14.

⁴⁴ *Maigret et l'homme tout seul*, OC XXVIII, pp. 46-47 et 50.

⁴⁵ Au cours d'une toute récente visite du quartier (avril 1995), j'ai au moins retrouvé la boulangerie-pâtisserie-confiserie — immuable d'aspect depuis les années vingt, selon le témoignage de voisins — au n° 63, à l'angle de la rue avec le square Caulaincourt (rue en escalier). À l'autre angle, au 65, se trouvait le fameux café-restaurant « Manière » ou « Chez Manière » (aujourd'hui « Le Cépage Montmartrois » [cf. *infra*, note 47]).

Ce que je peux encore vous préciser, c'est qu'à deux pas de là, au 73, a vécu vers 1910 Auguste Renoir; et le dessinateur Steinlen y est mort le 13 décembre 1923... Et c'est à huit maisons de là plus à l'est que se trouvait (et se trouve toujours) le café-du-Roman-d'une-dactylo, en face de la place Constantin-Pecqueur-où-habite-l'inspecteur-Malgracieux. Voilà décidément un coin du 18^e, derrière la Butte, cher au cœur de Simenon et vivant dans son souvenir!

au 63–65, est bien situé *presque à hauteur de la place Constantin-Pecqueur*, tout comme Simenon le précise avec constance dans ses divers romans... Et je réalise soudain que cela se trouve à une centaine de mètres à l'ouest du point qu'il a coché sur mon plan du quartier pour désigner le café à terrasse où il écrivit *Le Roman d'une dactylo*⁴⁶. Mais ceci n'explique rien, et le mystère du 67 de la rue Caulaincourt reste entier⁴⁷!

⁴⁶ Cf. « Les affres et les joies d'un chronobiographe », in *Traces*, n° 5, 1993, pp. 136–137. Voir aussi note 37, p. 100.

⁴⁷ À la faveur de ma récente nouvelle enquête sur place, je puis toutefois hasarder une hypothèse : au n° 65, à l'angle de la rue et du square Caulaincourt, se trouvait un restaurant réputé, « Chez Manière », que connaissait bien et que devait assidûment fréquenter Simenon à l'époque. Ne le citera-t-il pas dans cinq de ses romans, de 1941 à 1971, en précisant quatre fois « rue Caulaincourt » ? Alors, 65 ou 67, il est bien possible que l'esprit du romancier ait fait plus tard un amalgame entre ces deux chiffres...

Bien sûr, outre cet énigmatique n° 67, le reste de la rue Caulaincourt est très présent dans l'œuvre simenonienne. Témoins ces quelques citations, choisies parmi beaucoup d'autres : « La petite auto traversait Paris, atteignait le boulevard Rochechouart, aux cinémas et dancings brillamment éclairés. Puis, dès le coin de la rue Caulaincourt, à la pente assez raide, c'était le calme, presque le désert : un autobus par-ci par-là [c'est aujourd'hui la ligne de bus n° 80 « Mairie du 18^e–Mairie du 15^e »], qui dévalait la rue, de rares passants pressés sur les trottoirs noyés de pluie. Un petit groupe de silhouettes sombres au coin de la rue Lamarck... » (*Maigret et l'inspecteur Malgracieux*, OC XII, p. 369).

« L'autobus s'arrêtait au coin de la rue [*sic*] Constantin-Pecqueur. Les trottoirs étaient à peu près vides. Il n'était pas huit heures du matin [...] « La Régence » était éclairée et un garçon balayait la sciure sur le plancher. C'était encore une brasserie à l'ancienne mode, comme on en trouve de moins en moins à Paris, avec des boules de métal pour les torchons, un comptoir de marbre où une caissière devait prendre place devant la caisse enregistreuse, et des glaces tout autour des murs. Des pancartes recommandaient la choucroute garnie et le cassoulet » (*Maigret et le voleur paresseux*, OC XXII, p. 118).

« Elle montait à pied la rue Caulaincourt, qui devenait plus calme, plus provinciale à mesure qu'on s'éloignait des boulevards de Montmartre. Le soir était mou, pas trop froid pour le mois de décembre, mais pluvieux. Un brouillard plutôt, très fin, très subtil, qui enveloppait les lumières d'un tissu léger. Leur maison faisait le coin de la rue Caulaincourt et de la rue Lamarck, près de la place Constantin-Pecqueur. Elle la voyait de loin, distinguait, au sixième étage, le balcon à rampe de fer noir qui contournait l'immeuble et dont une petite portion, limitée par des grillages, était leur domaine exclusif [...] Des fenêtres, on contemple le panorama de Paris. Il y a un balcon comme trois mouchoirs de poche, où l'on peut prendre le petit déjeuner au soleil. Quand il y a du soleil! [...] Dans une demi-heure, les toits s'éclairciraient, deviendraient d'un gris luisant, et on verrait monter la fumée de toutes les cheminées de Paris, on devinerait les rues profondes entre les blocs de maisons, le vrombissement des autobus, les pas de centaines de milliers de petits hommes commençant à s'agiter dans une journée de décembre froide et mouillée » (*Les Petits Cochons sans queue*, OC XXV, pp. 289–290 et 316).

*

* *

CHANGEMENT de quartier, changement radical de décor : le quatrième lieu où nous transportent à présent nos bottes magiques est cette fois un riche lieu, un joyau même au cœur du Marais, avec — disposés en un carré de 140 mètres de côté — ses 36 pavillons de brique et pierre de même ordonnance, «bastiz d'une mesme cimetricie» selon les instructions mêmes du roi Henri IV conseillé par Catherine de Médicis. Vous aurez reconnu l'ancienne place Royale, aujourd'hui **place des Vosges**⁴⁸.

«L'assassin habite au 21», notre écrivain aussi, de 1924 à 1931 environ. Le 21 est le premier pavillon à gauche de la façade nord, donc à l'angle nord-ouest de la place, à deux pas du croisement de la rue des Francs-Bourgeois et de la rue de Turenne. Le 21, c'est l'hôtel de Richelieu; non pas le cardinal, qui n'y a jamais logé personnellement comme d'aucuns l'ont cru, mais son petit-neveu, le maréchal-duc de Richelieu, qui au xviii^e siècle se vantait d'avoir eu comme maîtresses «toutes les dames logées place Royale»... Quel meilleur parrainage pour notre «homme aux dix mille femmes», cet autre «vert galant»!

Donc, c'est au 21 de cette prestigieuse place que Georges et Tigy, quittant leur chambre d'hôtel de la rue des Dames où nous étions tout à l'heure, louent dès la mi-septembre 1924⁴⁹ un petit logement au rez-de-chaussée sur cour⁵⁰ : «Nous occupions une vaste pièce», se souvient-il dans sa première dictée, «très haute de plafond, comme toutes les maisons de la

⁴⁸ La façade nord de la place des Vosges appartient au 11^e quartier (des Archives), 3^e arrondissement; tout le reste de la place dépend du 15^e quartier (de l'Arsenal), 4^e arrondissement. La place Royale — ce fut son premier nom —, commencée en 1605, fut inaugurée en 1612, et Henri IV ne l'aura donc pas vue achevée.

Victor Hugo, de 1832 à 1848, a vécu au n^o 6 (ancien hôtel de Rohan-Guéméné, à l'angle sud-est), et y a composé notamment *Lucrece Borgia* et *Ruy Blas*. Madame de Sévigné est née en 1626 au 1 bis; la belle Marion Delorme habita au 11 (1639–1648), et Bossuet fut locataire du 17 de 1678 à 1682... Les trente-six pavillons ont conservé leur belle ordonnance originelle : alternance de pierres et de revêtement de fausses briques, rez-de-chaussée à arcades, deux étages surmontés d'un toit d'ardoise percé de lucarnes; arrière-cours et jardins cachés.

⁴⁹ Selon les Mémoires de Tigy (encore inédits), cet emménagement au 21 de la place des Vosges n'aurait eu lieu qu'à la mi-avril 1925. Dans ce cas, le séjour en chambre meublée à l'hôtel Beauséjour de la rue des Dames aurait duré non pas six mois mais plus d'un an, soit de mars 1924 à avril 1925.

⁵⁰ Peut-être celui d'Alphonse Daudet en 1877? (selon Hillairet, qui précise que l'auteur du *Petit Chose* — son *Pedigree* à lui — a habité bien auparavant au 8 de cette même place, où il avait succédé à Théophile Gautier dans l'appartement du second).

place des Vosges, avec deux fenêtres qui donnaient sur une cour pavée au fond de laquelle quelques arbres et quelques arbustes mettaient une note de verdure. Cette pièce servait à peu près à tout. Un divan tenait lieu de lit. Une grande table était à la fois mon bureau et la table de salle à manger. Enfin Tigy avait maintenant un vrai chevalet massif à la place du chevalet de campagne qui lui avait servi jusqu'ici. Nous disposions d'une seconde pièce un peu moins large que nous avions divisée en deux : une partie était la cuisine, l'autre partie le cabinet de toilette. Faute de pouvoir y installer une baignoire, nous nous baignions dans un grand tub en zinc et nous nous douchions à l'aide d'une éponge⁵¹.

Trois ans plus tard, vers la fin de 1927, la vente des contes et des romans populaires marchant fort bien, ils peuvent se permettre de louer en plus, deux étages plus haut, un vaste appartement, donnant cette fois sur la place et ses fontaines. C'est dans sa dernière dictée que Simenon en fait la description la plus complète⁵² :

Un logement, au second étage dans le même immeuble de la place des Vosges, se trouva libre. Je n'hésitai pas à le louer. Il était composé surtout d'une très grande pièce, plus grande que celle du rez-de-chaussée, et ses très hautes fenêtres permettaient de voir la place des Vosges en entier, avec ses maisons Louis XIII

⁵¹ *Un Homme comme un autre*, TS 26, p. 457.

⁵² Mais pas la seule... La place des Vosges a tenu une grande... place à une époque charnière de sa vie : on ne s'étonnera donc pas qu'il y fasse allusion de *Quand j'étais vieux aux Mémoires intimes*, en passant par onze de ses dictées... Ainsi : «Je me suis toujours levé tôt. J'habitais la place des Vosges où j'entendais chanter les fontaines. En pyjama de soie rouge, je me promenais dans mon studio pendant un certain nombre de minutes puis je me précipitais vers ma machine à écrire et j'écrivais un conte, tantôt de cent, tantôt de deux cent cinquante lignes [...] Au début, je n'avais encore qu'un grand studio au rez-de-chaussée sur cour. Mon fauteuil était devant la fenêtre, et je me tenais, face à la cour, les deux pieds sur l'appui. Les habitants de l'immeuble me jetaient en passant un regard curieux, se demandant quelle pouvait être l'occupation de cet homme qui passait la plus grande partie de ses journées en pyjama, les pieds à la fenêtre, et qui, le reste du temps, tapait furieusement sur une vieille machine à écrire. J'ai pu louer ensuite un second studio au deuxième étage du même immeuble [...] un très vaste studio avec de hautes fenêtres. C'était l'époque de l'Exposition des arts décoratifs et cette exposition m'enthousiasmait en faisant table rase, justement, des décors que j'avais tant détestés. Je me suis adressé à la maison qui exposait les meubles les plus audacieux. J'ai voulu d'immenses rideaux de velours noir à mes fenêtres et sur mon divan. Les murs, par contre, étaient peints à la gouache, par un décorateur de l'époque, de dessins géométriques de toutes les couleurs. Dans un coin se dressait un bar de plusieurs mètres, peint aussi, dont le dessus était une épaisse plaque de verre dépoli qu'éclairaient des lampes invisibles. Les hauts tabourets étaient jaune canari et leur siège de cuir noir. Mon bureau enfin, qui se terminait par une courbe pour ma machine à écrire, était peint de trois ou quatre couleurs, comme les murs...» (*Vacances obligatoires*, TS 26, p. 1320; puis *Vent du nord, vent du sud*, TS 26, p. 894).

comme la nôtre, sa verdure, ses arbres; et ses fontaines qui murmuraient aux quatre coins berçaient notre sommeil [...]

C'était le temps des Arts décoratifs [dont l'exposition s'était tenue en 1925 et qui avait fasciné les Simenon]. Mes murs furent peints de jaune, de bleu, de vert, dans un style cubiste. J'avais commandé un bar peint dans le même style, dont le haut était couvert de verre dépoli, que rendaient lumineux des lampes se trouvant au-dessus. Les tabourets, aux longs pieds jaune citron, étaient recouverts de cuir noir. Enfin, des rayonnages dans un renforcement du mur contenaient un nombre impressionnant de bouteilles de toutes sortes, car la mode des cocktails battait son plein [...]

Tigy avait gardé le logement du rez-de-chaussée comme atelier, et Boule y couchait la nuit.⁵³



(Cliché Pierre Deligny.)

Place des Vosges. Les croix sont de la main même de Simenon.

⁵³ *Destinées*, TS 27, p. 673.

Entrecoupé certes de nombreux voyages, de bien des errances fluviales et maritimes, le séjour des Simenon place des Vosges aura duré près de sept ans. Et l'étude des retombées romanesques de ce séjour m'a fait plonger dans 30 romans et nouvelles, où la place est mentionnée 175 fois; elle sert de cadre spatial partiel ou total à 14 romans et 2 nouvelles⁵⁴! Mission impossible aujourd'hui! Alors, concentrons-nous, ici encore, sur un seul numéro, le 21 bien sûr :

- Dans *Signé Picpus* (1941), Joseph Mascouvin habite au 21, mais au troisième, autant dire sous les combles : « Le premier étage est habité par un ancien ministre, le second par le propriétaire de l'immeuble. Ce n'est qu'au troisième qu'on sent la chaleur de plusieurs familles entassées, des petites gens qui ont leur logement des deux côtés d'un long couloir où le soleil pénètre par un lanterneau »⁵⁵.
- Dans *L'Enterrement de M. Bouvet* (1950), le n° 21 n'est pas précisé, mais un témoin déclare que M. Bouvet, passant place des Vosges, « s'est arrêté un moment pour regarder les fenêtres d'une maison [...] celle qui fait le coin de la place et de la rue des Francs-Bourgeois, en face du bureau de tabac ... »⁵⁶ Bon Dieu, mais c'est bien sûr, il ne peut s'agir que du 21! Et

⁵⁴ Quant à l'œuvre sous pseudonymes, elle comporte trois romans mettant en scène la place des Vosges : *L'Homme à la cigarette* et *Nuit de Paris*, ainsi que *Le Document violet*.

J.K. Charles, « l'homme à la cigarette, est domicilié au n° 23 de la place des Vosges, ce qui fait de lui un voisin fictif de Simenon qui habitait — tel l'assassin de Steeman — au 21 » (M. LEMOINE, *L'Autre Univers de Simenon*, p. 272). « La maison était vieille, comme toutes celles de la place, bâties sur un même modèle. Les fenêtres du premier étage étaient très hautes, les pièces vastes... » (*L'Homme à la cigarette*, I, chap. 4). Et plus loin (II, chap. 4) : « [Boucheron] commença l'inspection de l'appartement, qui se composait d'abord d'une entrée assez vaste dont les murs étaient tapissés de cartes géographiques, tandis que, sur le sol, dans un angle, était posée une énorme mappemonde. À même le sol aussi, des livres, qui n'avaient sans doute pas trouvé place dans les bibliothèques, de gros in-quarto édités par des sociétés savantes et ayant trait, pour la plupart, à l'ethnographie, aux migrations des races primitives, à la flore et à la faune de l'Afrique et de l'Asie ». Ici, assurément, Simenon est en train de nous décrire son propre appartement du 21 (cf. note 115, p. 134)! Autre détail amusant : dans ce roman, le numéro de téléphone de J.K.C., au 23, est **Turbigo 71.75**; dans la réalité, nous savons, grâce à un en-tête de lettre, que le numéro de téléphone de Georges Simenon, au 21, était **Turbigo 79.77**!

Dans *Nuit de Paris*, la jeune Martine Morret occupe « avec sa mère un petit appartement place des Vosges, au troisième étage d'une vieille immeuble. Comme dans toutes les maisons de la place, il y avait, au premier et au second étage, des appartements vastes et luxueux, tandis qu'au troisième, sous le toit, des familles modestes se partageaient quelques chambres » (chap. 1). Une répartition des classes sociales par étages qu'on retrouvera décrite, plus tard, dans des romans sous patronyme, tel *Signé Picpus*.

⁵⁵ *Signé Picpus*, OC XI, p. 37.

⁵⁶ *L'Enterrement de M. Bouvet*, OC 27, p. 428.

le bureau de tabac existe toujours, ou plutôt depuis peu il ne fait plus tabac, mais c'est encore un excellent café-restaurant, «Ma Bourgogne».

- Dans *Marie qui louche*, écrit l'an suivant, Marie Gladel est gouvernante du vieux M. Laboine, qui habite au **21 bis**, «presque au coin de la rue de Turenne»⁵⁷.
- Dans *La Vieille* (1959), le docteur Paul Barbanel habite au **21**.
- Dans *L'Homme au petit chien*, enfin (1963), Anne-Marie, l'épouse séparée du héros, tient une boutique de frivolités... au **23**! Et si je mentionne ce presque **21**, c'est que, sous les arcades du **23**, nous pouvons encore voir une boutique, proposant aujourd'hui vieux objets, enseignes et curiosités diverses.
- Et puis je vous signale que, dès 1931, dans *L'Ombre chinoise*, la place apparaît dès les premières lignes dans toute sa splendeur nocturne : «Il était dix heures du soir. Les grilles du square étaient fermées, la place des Vosges déserte, avec les pistes luisantes des voitures tracées sur l'asphalte et le chant continu des fontaines, les arbres sans feuilles et la découpe monotone sur le ciel des toits tous pareils. Sous les arcades, qui font une ceinture prodigieuse à la place, peu de lumières...»⁵⁸ On nous dit que M. de Saint-Marc, ancien ambassadeur, et son épouse habitent au premier étage du... **61**! Or, la place ne comportant que 36 pavillons, le **61** n'existe évidemment pas. Mais comme, à la fin du chapitre I, il est précisé que ce «**61**» est «presque à l'angle de la rue de Turenne», il ne peut s'agir en fait que du **21** (dont Simenon est encore locataire quand il écrit ce «Maigret» sous le soleil hivernal d'Antibes).

Mais voici que la fiction bousculée va rejoindre la réalité du **21**. Alors qu'il est bien établi dans des dizaines et des dizaines de titres que les Maigret, des débuts du commissaire jusqu'à la retraite, ont habité boulevard Richard-Lenoir — et n'ont habité que là (aurons-nous le temps de passer

⁵⁷ *Marie qui louche* : «Les immeubles de la place des Vosges n'étaient plus des hôtels particuliers. Un vaste escalier de chêne conduisait au premier étage, où l'appartement devait être important et somptueux, mais ensuite l'escalier devenait plus étroit, la rampe était en fer et les murs sales. Le couloir était sombre, les portes brunes. Devant la troisième [...] un gros cordon de laine rouge et verte pendait, qu'elle secoua avec hésitation, et une sonnette qui ressemblait à une sonnette d'enfant de chœur tinta à l'intérieur [...] On traversait une antichambre qui servait de débarras, on pénétrait dans une pièce dont les hautes fenêtres s'ouvraient sur la place ensoleillée. Du dehors venait le bruit monotone d'une fontaine...» (OC 29, pp. 106–107).

⁵⁸ *L'Ombre chinoise*, OC IV, p. 9.

les voir tout à l'heure?) —, voilà que brusquement, sans crier gare, on les retrouve place des Vosges dans quelques rares titres, à savoir :

- *L'Amoureux de Madame Maigret*, une enquête écrite en 1937–1938, où la place des Vosges est au cœur même de l'action : « **Depuis des années et des années qu'ils habitaient place des Vosges**, le commissaire avait pris l'habitude, en été, dès qu'il commençait à gravir l'escalier qui s'amorçait sur la cour, de dénouer sa cravate sombre, ce qui lui donnait le temps d'atteindre le premier étage... » Arrivé chez lui au second, le faux-col ouvert, « il reniflait, devinait à l'odeur ce qu'il y avait à déjeuner, pénétrait dans la salle à manger, dont la grande fenêtre était ouverte sur le spectacle éblouissant de la place, où chantaient quatre fontaines »⁵⁹.
- *Maigret se fâche*, roman écrit en 1945. Cette fois, le commissaire est à la retraite à Meung-sur-Loire, mais le chapitre 7 nous apprend que les Maigret ont conservé **leur ancien domicile parisien de la place des Vosges!?!?!?**⁶⁰
- Et puis *Maigret se défend* (1964) : « J'ai habité un certain temps à deux pas de la place des Vosges... »⁶¹
- Et puis *Maigret et le tueur* (1969) : « Il connaissait d'autant mieux l'île Saint-Louis qu'ils avaient habité la place des Vosges et qu'à cette époque il leur arrivait souvent, le soir, de se promener, bras dessus bras dessous, autour de l'île »⁶².
- Mais, à y regarder de plus près, il y a dans *Maigret et le clochard*, écrit en 1962, comme une lueur d'explication : « Pendant les quelques mois que Maigret avait habité la place des Vosges, alors qu'on remettait à neuf l'immeuble du boulevard Richard-Lenoir, ils allaient souvent, sa femme et lui, se promener le soir autour de l'île Saint-Louis »⁶³.

Or il faut remonter aux *Mémoires de Maigret* (1950) pour découvrir que Simenon — pardon, Maigret! — y remet les pendules à l'heure, et il le fait « par fidélité à notre appartement du boulevard Richard-Lenoir que

⁵⁹ *L'Amoureux de Madame Maigret*, OC IX, p. 155... Et l'on pourrait citer plus loin : « De la fenêtre, on suivait machinalement les allées et venues de la place, assez déserte le matin, mais où, l'après-midi, les mamans et les bonnes du quartier s'asseyaient sur les bancs en surveillant les jeux des enfants. Tout autour du square, qui, avec sa ceinture de grilles, est un des plus classiques de Paris, les maisons sont toutes pareilles, avec leurs arcades et leurs toits d'ardoises en pente raide... » (*id.*, p. 156).

⁶⁰ *Maigret se fâche*, OC XII, p. 113.

⁶¹ *Maigret se défend*, OC XXIII, p. 400.

⁶² *Maigret et le tueur*, OC XXVII, p. 18.

⁶³ *Maigret et le clochard*, OC XXII, p. 457.

nous n'avons jamais abandonné, que nous gardons encore maintenant, bien qu'il ne nous serve que quelques jours par an depuis que nous vivons à la campagne. **Dans plusieurs de ses livres, Simenon nous faisait vivre place des Vosges sans fournir la moindre explication [...]** Il est exact que, pendant un certain nombre de mois, nous avons habité la place des Vosges. Mais nous n'étions pas dans nos meubles!» Et Maigret d'expliquer aux lecteurs de ses Mémoires qu'ils avaient été «chassés» un certain temps de leur vieil appartement pour cause de ravalement de l'immeuble et installation du chauffage central : «Simenon partait pour l'Afrique, où il devait passer près d'un an. "Pourquoi, en attendant la fin des travaux, ne vous installeriez-vous pas dans mon appartement de la place des Vosges?" C'est ainsi que nous y avons vécu, au 21 pour être précis, sans que l'on puisse nous taxer d'infidélité à notre bon vieux boulevard»⁶⁴. Dont acte⁶⁵.

⁶⁴ *Les Mémoires de Maigret*, OC XV, p. 366.

⁶⁵ Mais il n'y a pas que le 21 et, dans d'autres romans, des personnages habitent à d'autres numéros de la place. Ainsi M^{me} Donadieu mère dans son «vieil immeuble au large escalier, aux fenêtres immenses, aux murs épais [...] Le spectacle de la place des Vosges, avec ses grilles que la pluie rendait plus noires, et son jet d'eau qui s'obstinait, n'était pas plus réjouissant que celui de l'avenue Henri-Martin. Combien étaient-ils, à la même heure, derrière des fenêtre glauques, à regarder tomber l'eau du ciel?» (*Le Testament Donadieu*, OC 8, p. 389).

Dans *La Porte*, la mère du héros habite «place des Vosges, de l'autre côté de la place, celui qui fait partie, non pas du 3^e arrondissement, mais du 4^e [...] Elle disait cela comme elle eût parlé d'une frontière» (OC 37, pp. 165 et 184).

Dans *Maigret et le marchand de vin*, Oscar Chabut le négociant en vins habite place des Vosges, au premier étage (OC XXVII).

Dans *Maigret et son mort*, il est encore question du «Tabac des Vosges», «qui fait le coin de la place et de la rue des Francs-Bourgeois» (OC XIII, p. 190). Ce bar-tabac que dans la réalité Simenon a bien connu et qui, au n^o 19, est devenu un restaurant-bar à vins (toujours sympathique), ce bar-tabac est très présent dans l'action du *Déménagement* : «La veille, il était venu boire un café à la terrasse du bar-tabac qui faisait l'angle. Il n'y avait que quatre ou cinq guéridons, quelques chaises sur le trottoir. Le vélum était baissé car le soleil, déjà chaud, tapait en plein sur la façade [...] Il hésitait, voyait sur la vitre, écrits à la craie avec le doigt, les mots : *Arrivage de Pouilly* [...] Il avait connu ce bistrot alors qu'il était encore sombre, avec un vieux comptoir d'étaï, de la sciure de bois par terre, et qu'il était tenu par un Auvergnat manchot. L'Auvergnat était mort. Le nouveau propriétaire avait tout remis à neuf, installé un comptoir de cuivre, des rayonnages clairs, de nouvelles tables, de nouvelles chaises. On pouvait maintenant, debout, faire un véritable repas froid, au milieu de charcuteries appétissantes» (OC 40, pp. 322-323).

Voici enfin la toute dernière apparition de la place des Vosges dans l'œuvre simenonienne : «Georges Célerin jeta un coup d'œil sur les arcades qui entouraient la place ensoleillée où des enfants jouaient bruyamment. Les maisons toutes pareilles, d'un pur style Louis XIII, formaient un carré régulier [...] C'était une très belle journée. Un garçon jouait au cerceau. C'était rare de voir encore un enfant jouer au cerceau...» (*Les Innocents*, OC 44, p. 356).

*

* *

LE BOULEVARD **Richard-Lenoir**⁶⁶, nous y voici justement. Il faut dire que du 21 place des Vosges au métro « Richard-Lenoir », qui est à peu près à mi-hauteur de ce boulevard, en prenant au plus court (par la rue du Pas-de-la-Mule, le boulevard Beaumarchais et la rue du Chemin-Vert), c'est l'affaire d'une dizaine de minutes à pied (un peu plus longtemps en voiture, eh oui!) Avec nos « bottes de sept lieux » magiques, cela ne nous a pris que quelques secondes.

Mais aurons-nous le temps d'aller sonner chez les Maigret — s'ils ne sont pas à Meung-sur-Loire! — pour leur donner le bonjour amical des Liégeois et des Simenoniens en plein colloque? Encore faudrait-il vérifier s'ils habitent bien au 132, comme il n'est précisé que dans un seul roman, *Maigret et son mort*⁶⁷. Ma foi, ce 132, à l'extrémité nord du boulevard, nous semble de bon aloi, et parfaitement compatible avec les très nombreuses allusions, au fil de bien des romans, à sa proximité du boulevard Voltaire,

⁶⁶ Le « Richard-Lenoir », long de 1500 m, va de la place de la Bastille au sud à l'avenue de la République au nord, desservant trois des quartiers du 11^e arrondissement (quartiers de la Roquette, Saint-Ambroise et de la Folie-Méricourt). Sous son large axe médian, tout récemment aménagé en promenade agrémentée de bancs, de fleurs et de jets d'eau variables (grand marché les mardis et vendredis, juste sous les fenêtres des Maigret), court le métro (sous les deux tiers sud) et coule le canal Saint-Martin (sous sa totalité).

On aura compris que le boulevard Richard-Lenoir doit son existence même à ce canal, jadis à ciel ouvert et qu'il recouvre depuis 1859. Si, au nouveau port de plaisance de l'Arsenal, place de la Bastille, vous embarquez pour une croisière sur les canaux Saint-Martin et de l'Ourcq, votre « bateaubus », empruntant au départ le long « tunnel Richard-Lenoir », passera presque à la verticale sous l'appartement des Maigret!

⁶⁷ Grâce à une annonce ainsi rédigée : « Amis d'Albert, indispensable pour sécurité voir urgence Maigret, domicile 132 boulevard Richard-Lenoir. Promesse d'honneur discrétion absolue » (*Maigret et son mort*, OC XIII, p. 332).

N.B. à l'attention des candidats au « pèlerinage simenonien de Paris » : ce n° 132, bel immeuble bourgeois de six étages, est un triangle de 20 à 24 m de côté, bordé par le boulevard Richard-Lenoir, l'avenue de la République et la rue Jean-Pierre-Timbaud, et si curieusement coincé entre ces trois artères qu'il n'est graphiquement représenté sur aucun plan parisien! Mais ce « 132 » existe bel et bien, même si, à cause de la façade de la brasserie « La Parisienne » sur le boulevard, la seule porte d'entrée de tout l'immeuble se trouve au 24 de l'avenue de la République! (à visiter de préférence le mardi ou le vendredi, jours où se tient sur le terre-plein du Richard-Lenoir — juste sous les fenêtres des Maigret, en somme — un fort pittoresque marché haut en cris et en couleurs).



(Cliché Pierre Deligny.)

de la place de la République surtout⁶⁸. Mais l'hypothèse d'un domicile

⁶⁸ Voici quelques-uns de ces indices en faveur de l'hypothèse « Richard-Lenoir partie nord » : dans *L'Amie de Madame Maigret*, « Maigret descendit de l'autobus au coin du boulevard Voltaire et jeta comme d'habitude un coup d'œil à ses fenêtres » (OC XV, p. 25)... Dans le même roman, M^{me} Maigret, qui sort de chez elle, « en marchant jusqu'à la place de la République aurait pu avoir un autobus qui l'aurait conduite boulevard Barbès » (*id.*, p. 11)... Dans *La Première Enquête de Maigret*, « leurs pas sonnaient sur le trottoir du boulevard Richard-Lenoir. Ils apercevaient de loin l'animation du boulevard Voltaire » (OC XIII, p. 443)... Et plus loin :

des Maigret plus au sud du Richard-Lenoir n'est pas à rejeter non plus, étayée par d'autres indices dans quelques romans : ainsi, dans *Maigret en meublé*, un suspect disant au commissaire qui l'interroge : « J'habite boulevard Richard-Lenoir, à **quelques maisons de chez vous, au coin de la rue du Chemin-Vert** »⁶⁹... ainsi la voisine d'en face qui, dans *Un Noël de Maigret*, fait son marché rue du Chemin-Vert... et aussi, dans *La Première Enquête de Maigret*, la proximité de la place de la Bastille, à l'extrémité sud du boulevard... Et encore cette remarque dans *Maigret et son mort* : « Pauvre boulevard Richard-Lenoir ! Pourquoi diable avait-il si mauvaise réputation ? Évidemment, il débouchait à la Bastille [...] Et le quartier était plein d'ateliers, d'entrepôts. Cependant le boulevard était large, avec même de l'herbe au milieu. Il est vrai qu'elle poussait au-dessus du métro, dont les bouches s'ouvraient par-ci par-là, tièdes et sentant l'eau de Javel, et que toutes les deux minutes, au passage des rames, les maisons étaient prises d'un curieux frémissement »⁷⁰. Deux observations : d'abord, les bouches d'aération qu'évoque Maigret desservent plutôt le canal Saint-Martin, qui chemine souterrainement sous la totalité du Richard-Lenoir ; quant à la ligne 5 de métro, qui effectivement accompagne aussi le boulevard depuis la Bastille, on doit noter qu'elle l'abandonne à la hauteur du boulevard Voltaire, si bien qu'aucune rame de métro ne passe sous la partie nord du « boulevard Maigret » ! Et ce n'est pas le passage feutré des péniches avalantes ou montantes qui risque de faire frémir les assises du fameux n° 132 !

Il était évidemment séduisant d'imaginer que — tel son ami le Docteur Pardon habitant, au gré des romans, rue Popincourt ou boulevard Voltaire ou rue de Picpus⁷¹ — Maigret avait pu, au cours de sa longue carrière parisienne, déménager d'un immeuble à l'autre de son boulevard... Mais non, c'est une solution à écarter, du moins si l'on en croit cette phrase de *La Première Enquête de Maigret* : « Il ne se doutait pas que, trente ans plus tard,

« Comme il n'était pas tellement loin de *la République*, Maigret décida de rentrer déjeuner chez lui » (*id.*, p. 457).

⁶⁹ *Maigret en meublé*, OC XVI, p. 154.

⁷⁰ *Maigret et son mort*, OC XIII, p. 225.

⁷¹ Le Docteur Pardon, présent dans 26 « Maigret », habite le boulevard Voltaire dans cinq d'entre eux, la rue Popincourt dans trois autres et la rue de Picpus dans quatre autres encore [dans les 14 autres, aucune adresse n'est mentionnée]... Mais une analyse plus fine fait ressortir que cette succession d'adresses diverses se moque de la chronologie rédactionnelle : on en est donc réduit à reconnaître que l'adresse des Pardon est décidément... flottante ! (cf. M. LEMOINE, *Index des personnages de Georges Simenon, op. cit.*, pp. 508–509).

ils habiteraient toujours le même logement du boulevard Richard-Lenoir, agrandi de l'appartement voisin»⁷².

Plus le temps de parachever cette difficile enquête sur l'adresse précise du commissaire : songez qu'il nous faudrait pour cela dépouiller 66 romans ou nouvelles «Maigret», de *Monsieur Gallet, décédé à Maigret et Monsieur Charles* : le Richard-Lenoir, qui sert de cadre spatial partiel à 60 d'entre eux, y est mentionné en tout 187 fois⁷³ !

On aura beaucoup plus vite fait le tour des romans de la destinée — cinq seulement — où il est aussi question du boulevard Richard-Lenoir : dans *Le Testament Donadieu*, le vieux Grindorge y a créé jadis une des plus grosses affaires de machines-outils de France; dans *Les Quatre Jours du pauvre homme*, les Naille y ont leurs entrepôts et leurs bureaux; dans *Le Grand Bob*, M. Métenier y dirige une affaire assez importante de machines-outils; dans *L'Homme au petit chien*, il est juste question, au détour d'une page, du marché en plein air du boulevard Richard-Lenoir (qui existe toujours); enfin, dans *Le Petit Saint*, Léon Hanet, contremaître dans une entreprise de plomberie du boulevard Voltaire, y a un joli appartement. C'est tout.

Mais comment quitter ce bon vieux boulevard sans évoquer la curieuse «affaire du boulevard Edgar-Quinet», son étrange avatar du 14^e arrondissement, à l'autre bout de Paris? Voici les faits. Au chapitre VI de *L'Écluse n° 1*, on peut lire : «Maigret prit un taxi [au Quai des Orfèvres] et arriva quelques minutes plus tard dans son appartement du boulevard Richard-Lenoir». Un appartement qu'il va quitter pour toujours pour cause de départ à la retraite; deux pièces sont déjà vides et «dans les autres des paquets s'entassaient sur les meubles». Jusqu'ici, tout est normal. Or, à la fin du

⁷² *La Première Enquête de Maigret*, OC XIII, p. 416.

⁷³ Autant dire que l'on pourrait multiplier les citations, et cette note alors risquerait de courir sur deux pages ou davantage! On y découvrirait le Richard-Lenoir en toutes saisons, et aussi l'intérieur de l'appartement des Maigret sous toutes ses coutures... On pourrait noter avec amusement que dans les six derniers «Maigret» (1969–1972), le caractère intimiste des descriptions s'accroît, et le boulevard s'y réduit alors à l'activité culinaire de M^{me} Maigret et aux satisfactions gourmandes de son commissaire de mari.

Pour ce qui est de l'œuvre sous pseudonymes, quatre de ses titres connaissent le boulevard Richard-Lenoir : il est juste cité une fois dans *L'Homme à la cigarette* et c'est le cadre spatial de trois chapitres de *La Maison de l'inquiétude*, d'un chapitre de *Sœurte* et de deux chapitres de *Lili-Sourire* (Lili, la jeune héroïne, est domiciliée boulevard Richard-Lenoir). Une mention spéciale pour *La Maison de l'inquiétude*, dont on sait que c'est un **des quatre romans proto-Maigret** (écrit dès l'hiver 1929–1930 et publié en feuilleton dans *L'Œuvre* dès mars 1930), car le commissaire y habite déjà boulevard Richard-Lenoir!

même chapitre, on peut lire dans l'édition originale de 1933 (Fayard) : « **Boulevard Edgar-Quinet**, il n'y avait plus personne et le grand lit était parti pour la campagne... »

Ce stupéfiant *lapsus calami* est de Simenon, à n'en pas douter, mais comment le prouver ? Le manuscrit de *L'Écluse n° 1* est de ceux qui ont été vendus au profit des prisonniers de guerre, ou qui ont disparu à l'époque.

Toujours est-il que, confronté à ce lapsus qui ne lui a pas échappé, le correcteur des Éditions Rencontre en 1967 décide d'unifier, mais il le fait hélas ! sur la mauvaise adresse, l'adresse impossible⁷⁴, « officialisant », si je puis dire, pour des générations de lecteurs des « œuvres complètes » (et avec eux maints simenoniens !), cet insolite domicile de Maigret sur la rive gauche, à l'ombre des croix du cimetière Montparnasse⁷⁵ !!! Certes, on aurait pu remarquer que, pour aller du Quai des Orfèvres au boulevard Edgar-Quinet « **en quelques minutes** », il faut pour le moins un taxi volant... mais c'est ce qu'on ne sait peut-être pas forcément à Lausanne !

*

* *

PUISQUE NOUS NOUS SOMMES fourvoyés sur la rive gauche, ma foi restons-y et filons dans le 5^e arrondissement tout proche : du boulevard Edgar-Quinet à la **rue Mouffetard**⁷⁶, notre sixième lieu, il y a à vol d'oiseau à peine plus d'un quart de lieue ; avec nos bottes magiques, autant dire que nous y sommes déjà.

La rue Mouffetard, c'est « la Mouffe » des vieux Parisiens ! Toujours péremptoire, l'archiviste-paléographe Fernand Bournon déclare dans son *Paris-Atlas 1900* que c'est « une rue mal bâtie et pas belle du tout, mais fort pittoresque par ses habitants et ses habitués ». Jacques Hillairet, dans son *Dictionnaire historique des rues de Paris*, nous précise que c'est une ancienne section de la voie romaine allant par Lyon vers l'Italie... et qu'elle doit son nom, du XIII^e siècle, aux « mofettes » ou « mouffettes », du fait des

⁷⁴ *L'Écluse n° 1*, OC V, pp. 204 et 211.

⁷⁵ Bien sûr, nous avons veillé à ce que ce lapsus et cette correction intempestive soient rectifiés dans le volume 18 de « Tout Simenon » (collection Omnibus), où nous avons rendu aux Maigret leur légitime domicile du 11^e arrondissement (*L'Écluse n° 1*, TS 18, pp. 496 et 500.)

⁷⁶ Longue de 600 mètres, la rue Mouffetard, dans le 5^e arrondissement, court nord-sud, de la place de la Contrescarpe, ou plus exactement de la rue Thouin (lycée Henri IV) à la rue Censier (église Saint-Médard).

exhalaisons putrides de la Bièvre et des industries de ses riverains, tanneurs, écorcheurs et tripiers. À son propos, il est intéressant d'évoquer les fameux «convulsionnaires de Saint-Médard» sur la tombe du diacre Pâris; ajouter qu'après cinq ans de scènes d'hystérie collective et de guérisons pseudo-miraculeuses, Louis XV fit fermer le cimetière en 1732; et dès le lendemain était cloué à la porte ce distique vengeur :

De par le Roi, défense à Dieu
De faire miracle en ce lieu!

Aujourd'hui, le petit cimetière est devenu le square Saint-Médard, plus petit encore.

Mais que diable notre Simenon vient-il faire en cette pittoresque et turbulente galère? Puisque le temps nous presse, oublions les cinq autres romans⁷⁷ où la rue Mouffetard est tout juste mentionnée ou à peine évoquée, et concentrons-nous sur *Le Petit Saint*, dont la Mouffe est le cadre principal.

Lorsqu'en septembre 1964 Simenon souhaite situer l'essentiel de son roman en ce quartier et y cherche un logement pour son héros, Louis Cuchas, il décide — comme il l'a fait deux ans plus tôt pour *Les Anneaux de Bicêtre* — de venir voir sur place :

Une rue grouillante, une des plus populaires de Paris, et, dans mon souvenir [un souvenir qui date de 1930], au-delà d'un portail ouvert jour et nuit, une cour pavée, des poubelles ouvertes, des détritrus, l'atelier vitré d'un menuisier tout au fond, à droite un escalier mal éclairé qui conduit à deux ou trois étages de taudis. C'est le décor que j'ai choisi pour le roman à venir, un roman peut-être sordide que je veux pourtant optimiste et qui le sera. La rue, cet immeuble décrépît en particulier, n'ont-ils pas changé avec les années? J'ai besoin de voir [...] et je fais, seul, un aller et retour à Paris...⁷⁸

Il y va l'après-midi, mais ne retrouve pas «sa» maison, celle de ses souvenirs d'antan. Alors...

⁷⁷ Outre *Maigret en meublé* cité plus loin, il s'agit de : *Maigret au Picratt's* (une simple mention), *Maigret et le voleur paresseux* (où Honoré Cuendet et sa mère habitent «rue Mouffetard, un entresol au-dessus d'une boulangerie, presque au coin de la rue Saint-Médard»), *La Folle de Maigret* (Billy Louette le guitariste occupe une chambre meublée dans un petit hôtel de la rue) et enfin *La Disparition d'Odile* : «J'ai une petite chambre mal meublée et peu appétissante dans un meublé de la rue Mouffetard», dit Christian le guitariste interrogé par Bob le frère d'Odile (OC 42, p. 320). À noter que l'œuvre sous pseudonymes, quant à elle, a ignoré totalement la rue Mouffetard.

⁷⁸ *Mémoires intimes*, TS 27, p. 1237.

Je dîne au George-V et, tard le soir, un taxi me conduit rue Mouffetard, au coin de laquelle je demande au chauffeur de m'attendre. Il paraît surpris et un peu inquiet, car dans l'obscurité passent des ombres peu rassurantes. Je cherche « ma » maison, la reconnais enfin, telle que dans mon souvenir. Je pénètre dans la cour, m'engage dans l'escalier dont la rampe de fer est branlante tandis que les marches usées craquent sous les pas. Au premier étage, une porte s'entrouvre, un homme, le torse nu, me regarde avec méfiance et j'entends des voix d'enfants et de femmes qui parlent polonais. Je continue mon ascension jusqu'au bout, écoutant, reniflant une épaisse odeur de misère... Je peux retourner à mon taxi. Mes recherches sont finies.⁷⁹

Pour ma part, j'ai bien l'impression que son « repérage » a amené, ou ramené, Simenon passage (ou impasse) des Patriarches, large de trois mètres, que j'ai retrouvé quelques années plus tard, inchangé (ce qui n'est plus le cas aujourd'hui⁸⁰), avec toujours une menuiserie comme en 1930 et même, en prime, une minuscule imprimerie affichant cette enseigne savoureuse : « Zola et fils, imprimeurs »!

Voyons ce que cela devient dans la fiction romanesque :

Louis vivait des heures, dans la cour, à regarder Floquet, le menuisier, travailler dans son atelier vitré [...] Quand, au printemps ou en été, une partie du vitrage était ouverte, une bonne odeur de bois frais et de colle émanait de l'atelier, un peu gâchée par celle de l'unique cabinet de l'immeuble, dont la porte, dans laquelle on avait scié un cœur, était jour et nuit entrouverte, découvrant, à même le sol, une plaque de faïence sale, avec deux emplacements pour les pieds et un trou au milieu [...] Une sorte de tunnel conduisait à la seconde cour, où s'alignaient les poubelles, dont les chats, la nuit, les rats aussi, disait-on, faisaient basculer les couvercles mal fermés.⁸¹

Passons à la rue elle-même. Cette rue dont, treize ans plus tôt, à Lakeville pourtant, fort loin d'ici, Simenon se souvient bien en écrivant *Maigret en meublé*. Il envoie M^{lle} Clément, la propriétaire de l'hôtel meublé

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ Comme tout le quartier d'ailleurs, ce passage — aujourd'hui méconnaissable — a été nettoyé, ravalé, blanchi, et par endroits reconstruit plus ou moins « à l'identique ». Toute la Mouffe se trouve ainsi « réhabilitée » comme l'on dit, et résolument embourgeoisée et... « entouristée ».

⁸¹ *Le Petit Saint*, OC 39, pp. 26–27.

de la rue Lhomond, y faire son marché, «comme tout le monde ici. Il y a des boutiques rue Gay-Lussac, mais c'est plus cher. Et, rue Saint-Jacques, la boucherie n'est pas si bonne [...] Quelques minutes plus tard, Maigret évoluait dans l'étroite rue Mouffetard encombrée de petites charrettes qui répandaient une forte odeur de légumes et de fruits. Sur les choux et les salades tremblaient encore des perles de rosée, à moins que les marchandes les aient arrosés pour les rafraîchir»⁸².

Rouvrons les *Mémoires intimes*, au récit du «repérage» de septembre 1964 : «L'après-midi, je trouve la rue Mouffetard plus grouillante qu'autrefois, avec les petites charrettes des marchandes des quatre-saisons, mais aussi, à présent, des boutiques dont l'étal envahit presque tout le trottoir. La journée est ensoleillée. Je garde la vision d'un chatoiement de couleurs, je respire à pleins poumons des odeurs de fruits, de légumes, celle aussi de la sueur humaine»⁸³.

Et dans la fiction à présent, au hasard des pages, voici le cadre de vie de toute l'enfance du Petit Saint :

Dans son esprit, la rue était divisée en deux parties distinctes.

À droite de chez lui, en montant vers la Contrescarpe, les boutiques n'étaient pas aussi serrées les unes contre les autres, on voyait moins d'impasses sombres entre les maisons et il y avait peu de petites charrettes le long des trottoirs. C'était un monde étranger.

En descendant vers l'église Saint-Médard, la rue devenait plus épaisse, plus grouillante, pleine de bruits et d'odeurs, des cris des marchandes, de victuailles entassées et de détritrus dans le ruisseau [...]

Sa mère lui donnait un fruit, à d'autres saisons une branche de rhubarbe acide, quelques fèves à la cosse épaisse et velue, parfois une pièce d'un sou. Il marchait, ballotté par la foule, s'arrêtant pour regarder, à la poissonnerie, les monceaux de moules, de crevettes, les poissons aux yeux glauques [...]

Il ne dépassait jamais l'église Saint-Médard, qui était sa frontière [...] En face de l'église, autour d'un kiosque à journaux, des publications étaient suspendues par des pinces à linge, *Le Petit Parisien illustré* par exemple, décrivant en couleurs

⁸² *Maigret en meublé*, OC XVI, pp. 57-58.

⁸³ *Mémoires intimes*, TS 27, p. 1237.

violentes le fait divers de la semaine, un vieillard étranglé rue Caulaincourt, l'empoisonneuse du quartier des Ternes...⁸⁴

Au chapitre III, c'est Noël :

La rue était claire, bruyante, toutes boutiques ouvertes, toutes fenêtres éclairées. On aurait dit un canal de lumière.

Et plus loin :

Une boutique de volailles et gibiers. Un sanglier en partie débité pendait à un crochet près d'une guirlande de canards sauvages et d'autres oiseaux que Louis ne connaissait pas [...] Sur un étal, des poulets plumés étaient rangés, marqués d'une étiquette, et, à gauche de la porte, des lapins de garenne non dépouillés.⁸⁵

Pour finir, un mot sur ces fameuses charrettes des quatre-saisons qui depuis des siècles, mais de moins en moins aujourd'hui, peuplent la Mouffe et les rues populaires du vieux Paname. Simenon se souvient peut-être d'une charrette semblable surgie de son enfance liégeoise et qui se tenait devant le porche d'entrée de l'hôpital de Bavière. Voici ce qu'il m'a confié un jour que je lui avais envoyé la photo d'une des toutes dernières, peu avant la démolition du vieil hôpital : « Oui, mon cher mousquetaire, je me souviens de la charrette de Marie Roufosse. Mais elle n'était pas à sa place à l'heure où j'entrais à l'hôpital pour la messe, car il s'agissait de la messe de six heures du matin et, à cette heure-là, le quartier était désert. Je l'ai surtout vue lorsque, plus tard, nous allions faire nos exercices militaires sur le grand terre-plein qui longeait l'hôpital »⁸⁶.

Toujours est-il qu'en 1964 il décide que Gabrielle, la mère du Petit Saint, sera titulaire d'une de ces charrettes réservées « aux personnes nécessiteuses ». Alors, scrupuleusement, il tient à se renseigner et écrit à la Préfecture de Police de Paris. Et, le 18 septembre, un commissaire principal lui répond : « Monsieur, vous avez bien voulu me demander quelques renseignements concernant les "4-saisons" en vue d'un prochain livre [...] Avant guerre, de nombreux marchands de 4-saisons s'approvisionnaient directement aux Halles Centrales où ils se rendaient avec leur petite voiture. À l'heure actuelle [...] certains marchands se font également ravitailler par des amis ou des parents. Mais ils ne peuvent posséder de voiture automobile

⁸⁴ *Le Petit Saint*, OC 39, pp. 32, 33, 99.

⁸⁵ *Id.*, pp. 67, 70.

⁸⁶ Lettre de Simenon à l'auteur, en date du 13 décembre 1982.



(Cliché Pierre Deligny.)

[art. 7 de l'Ordonnance] : ils risqueraient de ne plus être considérés comme nécessaires, ce qui entraînerait le retrait de leur autorisation [...] Enfin, la vente des fruits et légumes par les marchands de 4-saisons s'est bien poursuivie à Paris pendant la guerre. Je reste à votre disposition etc. etc.» À cette lettre⁸⁷ était joint le texte intégral de l'ordonnance du 1^{er} février

⁸⁷ Lettre du bureau d'études de la Direction générale de la police municipale, Préfecture de police, en date du 18 septembre 1964.

1957, s'appuyant sur des lois de 1790 et 1791, sur l'arrêté des Consuls du 12 Messidor an VIII, etc., et concernant (je ne résiste pas au plaisir de vous offrir cet autre inventaire à la Prévert) «les marchands de quatre-saisons, les marchands de fleurs au panier sur la voie publique, les vendeurs aux abords des marchés, les marchands de glaces et marrons, les marchands de friandises devant les hôpitaux, les marchands de ballons à la perche et de petits jouets, les canneurs de chaises, les cireurs de chaussures et, en général, l'exercice de tout commerce ou profession sur la voie publique»⁸⁸.

Simenon apparemment a fait bon usage de toute cette documentation (que vous pouvez consulter vous aussi à Colchester), à en juger par ces quelques extraits du *Petit Saint* :

Très tôt matin, avec sa charrette à bras, sa mère se dirigeait vers les Halles pour s'approvisionner en légumes ou en fruits. À six heures, elle prenait sa place au bord du trottoir, en face du marchand de chaussures, alors que la grand-mère s'installait, une centaine de mètres plus bas, près de l'église Saint-Médard [...] Il allait souvent voir sa mère, dont il reconnaissait de loin la charrette peinte en vert avec, aux heures de soleil, un toit de toile maintenu par deux bâtons et des ficelles. «Goûtez mes belles pêches, ma petite dame!» [...] Cela changeait chaque jour : des pêches, des prunes, des laitues, des haricots verts [...] Une ardoise était fichée au sommet de la pyramide et, entre les brancards de la charrette, une planchette servait de support à la balance et aux poids de fonte.⁸⁹

Et plus loin, cette phrase que je considère comme la clé de toutes les errances et dérives autobiographiques de Simenon (et de bien d'autres!) :

Ce voyage matinal aux Halles, derrière la charrette de sa mère, devait tenir une place importante dans ses souvenirs et dans sa vie. **Mais ensuite la légende s'en mêla et il devint,**

⁸⁸ Ordonnance n° 57-10048 de la Préfecture de Police, Direction de la circulation, des transports et du commerce, Halles et prix, en date du 1^{er} février 1957. Comportant en tout 7 titres et 32 articles, elle commence ainsi : «NOUS, Préfet de Police, VU : — les lois des 16-24 août 1790 et 19-22 juillet 1791; — l'arrêté des Consuls du 12 Messidor an VIII; — l'Ordonnance du 16 novembre 1925, concernant les marchands des quatre-saisons, etc. »

⁸⁹ *Le Petit Saint*, OC 39, pp. 17 et 32. On notera que certains détails de cette description sont directement inspirés de l'ordonnance dont Simenon détenait copie. Ainsi, son article 9 précise : «Le marchand des quatre-saisons ne pourra faire usage pour le transport et la vente de ses marchandises que d'une voiture à bras qui ne devra pas excéder les dimensions suivantes : [...] Seule la balance pourra être placée en dehors de la caisse de la voiture, mais seulement du côté où se trouve le marchand [...] Un toit amovible sera toléré... »

même pour lui, difficile de faire la part exacte entre le vrai, l'exagération et le mensonge.⁹⁰

Les frères et sœurs du Petit Saint ont déserté un à un le logis familial. Et voilà que vers 1921 Gabrielle «à son tour trahissait la rue Mouffetard en même temps que le clan»⁹¹ : abandonnant sa charrette et sa rue, elle épouse un contremaître d'une entreprise de plomberie du boulevard Voltaire (nous l'avons croisé tout à l'heure) et s'expatrie donc dans le 11^e, plus précisément... boulevard Richard-Lenoir!

Sur la pointe des bottes, quittons nous aussi cette chère vieille Mouffe...

*

* *

«**C'**EST pas Paris, c'est sa banlieue» chante-t-on dans l'opérette *Ciboullette*. Tout comme les anciens villages annexés en 1860 et qui ont formé les arrondissements du 13^e au 20^e, les banlieues proches du Paris actuel, pour moi, c'est encore Paris. C'est pourquoi, en dernier lieu, je vous emmène au Kremlin-Bicêtre, une commune joutant le 13^e arrondissement et la porte d'Italie, et dont l'hôpital de Bicêtre⁹² occupe presque un quart de la superficie. C'est ici, «du côté de Bicêtre», que nous finirons, non

⁹⁰ *Id.*, p. 84. Et jamais le «Petit Saint» devenu un peintre célèbre n'oubliera la Mouffe de son enfance. Fixé pendant la Seconde Guerre mondiale à Mouans-Sartoux près de Grasse, il dit de cette terre d'accueil : «Ici, la lumière mange tout, étouffe tout. Il n'en reste qu'une sorte de bouillie. J'aurais mieux fait de rester à Paris». Quand il y retourne, «il ne restait personne de la famille rue Mouffetard, et il reconnut peu de visages [...] Leur maison restait debout, mais on construisait à côté un immeuble de six étages». Et plus loin : «Il aurait bientôt soixante-dix ans [...] Parfois il croyait sentir le voile l'envahir à son tour. Il pensait aux paillasses, au lit d'Émilie, à la rue Mouffetard, à la charrette arrivant aux Halles, Ne leur avait-il pas pris quelque chose à tous, à tout le monde? Ne s'était-il pas servi de leur substance?» Et quand, à la dernière page du roman, on demande au Maître quelle image il a de lui-même, il répond : «celle d'un petit garçon» (*id.*, pp. 196-199).

⁹¹ *Id.*, p. 187.

⁹² L'hôpital-hospice de Bicêtre tire son nom du château construit en 1285 par Jean de Pontoise, évêque de Winchester (nom déformé plus tard en Wincestre, puis Bicestre). En 1634, le roi Louis XIII édifia sur son emplacement un asile pour blessés militaires, transformé, après la construction de l'hôtel des Invalides à Paris, en une prison pour vagabonds, déments et forçats en instance de transfert aux bagnes de Brest et de Toulon. En langage populaire, «échappé de Bicêtre» désignait une personne extravagante.

Ce n'est qu'à partir de 1858 que Bicêtre devint ce qu'à peu près il est resté aujourd'hui : d'une part un hospice où sont reçus vieillards et indigents à titre gratuit, à la charge de la Ville de Paris; d'autre part, un hôpital comportant trois services de médecine, un service de chirurgie et deux services de pédiatrie (d'après le *Grand Larousse encyclopédique*).

pas nos jours comme « l'Ancêtre » de la chanson de Brassens, mais cette communication en forme de promenade parisienne.

C'est que l'hôpital de Bicêtre — aujourd'hui C.H.U. Bicêtre — est le cadre spatial principal des *Anneaux de Bicêtre*, ce roman important que l'auteur a dédié « à tous ceux, professeurs, médecins, infirmières et infirmiers, qui, dans les hôpitaux et ailleurs, s'efforcent de comprendre et de soulager l'être le plus déconcertant : l'homme malade ». Comme l'a souligné Claudine Gothot-Mersch, la phrase de Gaston Bachelard qui figure en épigraphe du manuscrit, « descendre, spirale après spirale, l'escalier de l'être », pourrait convenir à l'œuvre entière de Georges Simenon. Celui-ci, en tout cas, a déclaré un jour à Jean Cau : « Si je ne suis jugé que sur un roman, j'aimerais que ce soit sur celui-là »⁹³.

C'est peu dire que la préparation de ces *Anneaux de Bicêtre* fut exceptionnellement longue et minutieuse⁹⁴; en sont témoins les 24 pièces du dossier du roman à Colonster⁹⁵ : plan annoté du Kremlin-Bicêtre; renseignements médicaux nombreux, notamment sur l'hémiplégie et les maladies vasculaires; questionnaire sur Bicêtre (on y reviendra); lettres à divers médecins et leurs réponses; horaire d'une journée-type à Bicêtre; lettre de Raymond Oliver contenant des informations sur le « Grand Véfour » et les clubs de gastronomes, etc. Et puis Simenon se déplace, du 4 au 7 septembre 1962, à Paris, où il va déjeuner au « Grand Véfour », revoir la rue des Dames, et surtout visiter l'hôpital de Bicêtre...

Les récits successifs qu'il a faits de cette visite, parfaitement convergents, ne diffèrent que sur sa durée, ce qui au fond importe peu : « J'y suis resté une heure et demie », confie-t-il à *Combat*⁹⁶ comme aux *Lettres françaises*⁹⁷ en 1963; « une heure », selon *Simenon sur le gril*⁹⁸ cinq ans

⁹³ *La Nouvelle République des Pyrénées* du 25 mai 1963 (Fonds Simenon, dossier de presse, f° 130).

⁹⁴ Sur ce sujet, il faut lire la remarquable étude de Claudine GOTHOT-MERSCH : « Le romancier au travail : *Les Anneaux de Bicêtre* » (dossier constitué de documents inédits extraits du Fonds Simenon/la genèse des *Anneaux de Bicêtre*) in *Simenon*, essai 10, Cistre/L'Âge d'homme, Lausanne, 1980, pp. 45-104.

⁹⁵ Michel LEMOINE et Christine SWINGS, « Inventaire des manuscrits des romans publiés par Simenon entre 1931 et 1972 », n° 161 : *Les Anneaux de Bicêtre*, in *Traces*, n° 2, 1990, pp. 195-198.

⁹⁶ Interview : *Combat*, 9 mai 1963 (Fonds Simenon, dossier de presse, f° 167).

⁹⁷ Interview : *Les Lettres françaises*, 9 mai 1963 (Fonds Simenon, dossier de presse, f° 166).

⁹⁸ « Pour préparer *Les Anneaux de Bicêtre*, je suis tout de même allé à l'hôpital de Bicêtre... pendant une heure et au grand dam de l'infirmière-chef qui m'a dit : "Mais attendez quelques

plus tard ; « à peu près dix minutes », dira-t-il à Henri Guillemin l'an suivant, en 1969⁹⁹. Et en 1980, dans *Mémoires intimes*, il refait un nouveau récit — le plus alerte de tous — de cette brève visite :

Septembre, je fais un saut à Paris. Un roman me travaille. J'ai besoin de deux ou trois renseignements précis sur l'hôpital de Bicêtre. Je m'y présente. L'infirmière-chef du pavillon qui m'intéresse me demande si je ne peux pas revenir l'après-midi

instants, monsieur Simenon, le patron va arriver". Je lui ai dit que je n'avais pas le temps et elle m'a proposé de voir au moins l'interne de garde, ce que j'ai refusé. "Non, madame, j'ai trois ou quatre questions à poser, et vous pouvez très bien me répondre. Je voudrais tout d'abord savoir si vous avez toujours une chapelle dont on entend les cloches". — "Ah non! Elle est désaffectée depuis quelques années." — "Ah ça, c'est embêtant. Mais je voudrais savoir si de telle chambre du premier étage, on peut entendre des cloches." Elle me répond : — "Oui, on entend les cloches de telle église" [il s'agit de l'église de la Sainte-Famille, rue Danton, toute proche donc, à mi-distance de la nationale 7 et de l'hôpital]. Ensuite, je lui demandai à quelle heure on descendait les poubelles et où on les mettait. Elle avait l'air complètement ahurie, mais elle me dit l'heure et l'endroit que je désirais connaître. Je lui demandai ensuite à quelle heure arrivaient les infirmières de jour et à quelle heure celles de nuit. Que font-elles en arrivant et où mangent-elles? Elle m'a montré la petite salle à manger des infirmières, qui était juste à la distance qu'il me fallait de la chambre privée où j'allais placer mon malade. Au fait, je lui demandai : "Avez-vous des chambres privées?" — "Oui, il y en a deux, une désaffectée et l'autre à la disposition du professeur s'il veut isoler un malade." Ça, c'était important pour moi. Après, j'ai regardé où elle se trouvait, et si l'on pouvait voir de cette chambre privée le défilé des malades sortant des salles communes. Voilà : c'est tous les renseignements dont j'avais besoin et j'ai remercié l'infirmière-chef... Il fallait que j'aie les bruits et les allées et venues que l'homme couché entendait et voyait de son lit ». (« Les confidences de Simenon, ou le génie de la création subconsciente », *Médecine et hygiène*, Genève, 5 juin 1968 / publié ultérieurement en plaquette sous le titre *Simenon sur le gril. Cinq médecins interrogent le romancier pendant sept heures*, Presses de la Cité, 1968).

⁹⁹ « On m'a souvent demandé où j'avais pris l'expérience des hôpitaux. Il faut vous dire que lorsque j'étais enfant de chœur, c'est à l'hôpital de Bavière à Liège que je servais la messe, donc dans la chapelle de l'hôpital, et que je devais aller très souvent avec l'aumônier, pour l'extrême-onction, voir les malades dans les salles. Par conséquent, c'est un univers qui m'était tout de même familier depuis mon enfance... [...] Quant à Bicêtre, j'y suis en effet allé, mais cela a été une entrevue presque comique. J'arrive à Bicêtre un matin vers dix heures, je demande à voir l'infirmière-chef de l'étage des hémiplégiques, et puis je lui dis : "J'ai deux ou trois renseignements à vous demander." — "Monsieur le Directeur aimerait vous voir à deux heures", me dit-elle. "Non, moi à deux heures, je serai reparti, et puis ce que j'ai à demander n'a rien de médical. Je voudrais savoir d'abord si d'ici on entend les cloches de la chapelle." Elle me dit qu'il n'y a plus de cloches, qu'il n'y a plus de chapelle. "Zut, il me faudrait des cloches!" — "À cause du roman?" — "À cause du roman..." — "Eh bien, d'ici on entend les cloches de la petite église que vous voyez là-bas." — "Ensuite, je voudrais savoir où on met les poubelles et où on les charge." — "Juste en dessous de nos fenêtres, le matin, il y a les camions qui viennent les chercher." — "Parfait! Maintenant, je voudrais savoir où mangent les infirmières." — "Venez voir", me dit-elle. Elle me montre. "Enfin, est-ce que le professeur a une chambre privée où il peut mettre un malade privé?" Elle me dit qu'il y en avait même deux, mais qu'on en a supprimé une. "Voilà la chambre." — "Est-ce qu'en ouvrant la porte de la chambre, on voit

afin d'être reçu par le professeur. Je hoche la tête. Je ne suis même pas descendu à l'hôtel et je tiens à reprendre l'avion le même soir.

— Dites-moi donc si, des chambres de malades, on peut entendre les cloches de la chapelle?

— La vieille chapelle existe encore, mais elle n'a plus de cloches...

Je suis déconfit car cela flanque mon roman par terre. Elle ajoute par bonheur :

— Ils entendent cependant les cloches de l'église voisine...

— Le service de neurologie reçoit bien les hémiplegiques?

— Nous n'avons dans ce bâtiment que des hémiplegiques.

— Comporte-t-il des chambres privées?

— Une seule, réservée à des malades que le professeur désire isoler. Je peux vous montrer...

Nous parcourons l'étage.

— Si la porte du malade isolé est ouverte, il voit donc les autres passer dans le couloir, les infirmières aller et venir?...

— Voyez vous-même.

Bon! J'en ai presque fini.

— À quelle heure les infirmières prennent-elles leur repas?

— À onze heures et demie et à cinq heures et demie...

— Où?

J'allais oublier une question qui va ahurir mon cicérone :

— À quelle heure apporte-t-on les poubelles dans la cour?

Ce détail aussi, pour moi, a une grande importance.

— À six heures du matin. Un camion fait le tour des pavillons... Il dépose les poubelles dans la cour, au pied du mur, où les boueux viennent les chercher...

— Ces hommes en brun¹⁰⁰ qui déambulent, je suppose que ce sont les incurables?

passer les infirmières et les autres malades qui vont et viennent?" — "Oui." — "Eh bien, c'est tout ce que je voulais savoir. Je m'excuse, j'ai tout ce qu'il me faut." Ça avait duré à peu près dix minutes, c'est tout le temps que je suis resté à Bicêtre... » (*Simenon reçoit...* Henri Guillemin et la R.T.B.F. en octobre 1969/Radio-Télévision-Culture, dossier n° 17, Liège, octobre 1970).

¹⁰⁰ «En bleu foncé» a rectifié une ancienne infirmière de nuit à Bicêtre. Au fait, ce témoin oculaire direct, qui a bien connu la vie à Bicêtre durant de longues années, a fait, au questionnaire que nous lui avons soumis, les mêmes réponses que le Docteur Pluvinage à Simenon. Et ce dernier, par notre entremise, lui a offert un exemplaire des *Anneaux*... avec cette belle dédicace : «À Madame G... B..., qui a exercé ce qui est à mes yeux le plus beau métier du monde, et le plus ingrat, celui qui demande un grand cœur. Avec mon admiration et mes sentiments respectueux. G. Simenon 1982 (en m'excusant de cette mauvaise édition, mais on n'en trouve plus d'autres)».

- Bicêtre était jadis un hospice où ...
- J'ai lu l'histoire détaillée de Bicêtre.
- Ils occupent cette bâtisse, à gauche ...
- Et les services de rééducation physique ?
- Venez ...

Nous descendons, pénétrons dans un autre bâtiment où des malades appuyés sur leurs béquilles, certains dans une chaise roulante, attendent leur tour d'accomplir leurs exercices quotidiens. Je vois des appareils de toutes sortes dont je connais l'utilisation et dont certains font penser à des instruments de torture.

- Merci, madame. Je m'excuse de vous avoir dérangée ...
- Le professeur regrettera ne pas vous voir cet après-midi.
- Veuillez lui dire que j'ai un avion à prendre.¹⁰¹

Toutes ces questions avaient leur raison d'être, toutes ces réponses leur utilité : quiconque lit ou relit *Les Anneaux de Bicêtre* s'en aperçoit bien vite au fil des pages. De retour à Lausanne, Simenon s'avise qu'il lui reste des détails à éclaircir et, consciencieux, il envoie dès le 10 septembre à Bicêtre un questionnaire en dix points, qui lui revient le 24, avec réponses et lettre d'accompagnement du docteur Roger Pluvinage. C'est par l'analyse de ce questionnaire, point par point, et de l'utilisation des réponses dans la fiction romanesque, que je vous propose d'achever cette promenade aux marges du réel et de l'imaginaire.

Question 1 : Le réveil dans les salles est-il donné par une cloche, sonnerie, etc. ou simplement par l'apparition des infirmières ?

Réponse : La venue des infirmières « de jour » vers 6 h 30.

Roman : au chapitre IV, Maugras

apprend bientôt que la relève a lieu à six heures et demie, en même temps que le réveil des malades. On se met à marcher partout à la fois, à ouvrir et à claquer des portes ...¹⁰²

¹⁰¹ *Mémoires intimes*, TS 27, pp. 1212-1213.

¹⁰² *Les Anneaux de Bicêtre*, OC 38, p. 40.

Question 2 : [la seule des dix questions à avoir été déjà posée de vive voix sur place] Existe-t-il une chapelle à Bicêtre et, si oui, à quelle heure les malades entendent-ils sonner les cloches pour la première fois le matin ?

Réponse : Oui / mais pas de sonnerie de cloches.

Roman : Il lui en faut à tout prix, à notre romancier, des sons de cloches ! Ne tiennent-ils pas le rôle-titre de ses *Anneaux*... ? Alors, faute de cloche à la chapelle de l'hôpital, il va se contenter des cloches du Kremlin-Bicêtre :

Le premier signal qui lui parvient du dehors a la forme d'anneaux, des anneaux sonores qui vont en s'élargissant et forment des vagues de plus en plus lointaines [...] Lorsqu'il était enfant, il avait l'habitude d'écouter les cloches de l'église Saint-Étienne et, montrant gravement le bleu du ciel, il disait : « les nanneaux ! » [...] Il désignait ainsi les cloches à cause des cercles concentriques qu'elles lancent dans l'espace.¹⁰³

Et plus loin, chapitre II :

Une cloche sonne. Un seul coup. La demie. De quelle heure ?
Ce n'est pas dans l'hôpital, où il doit pourtant exister une chapelle,

¹⁰³ Ce mot de « nanneaux » qu'il prête à Maugras enfant, Simenon l'emprunte à son fils Marc, si l'on en croit ce souvenir de Fontenay-le-Comte datant du 8 décembre 1940 : « Dimanche matin, mon petit Marc, nous sommes allés nous promener par la main, toi et moi, dans les rues calmes de la petite ville [...] Il y avait des cloches dans l'air. Tu les appelles des « naneaux », des anneaux, comme si tu sentais que le son des cloches dessine des anneaux dans l'espace » (*Je me souviens...*, TS 26, p. 26). À rapprocher de ce passage de *Mon Ami Maigret*, écrit huit ans plus tard en Arizona; la scène se déroule à Porquerolles : « Il se passait avec les cloches quelque chose d'inouï. Pourtant ce n'étaient pas de vraies cloches d'église, mais des cloches grêles et légères comme celles des chapelles ou des couvents [...] Un premier anneau se dessinait dans le ciel pâle et encore frais, s'étirait, hésitant, comme un rond de fumée, devenait un cercle parfait d'où sortaient par magie d'autres cercles, toujours plus grands, toujours plus purs... » (OC XIV, p. 133). (Cf. M. LEMOINE, *Liège dans l'œuvre de Simenon*, Liège, Faculté Ouvverte, 1989, pp. 64, 136–137 et « 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. 105–106).

Simenon lui-même a toujours été sensible au son des cloches, comme le montrent éloquentement ces quelques extraits de dictées : « Dimanche 18 avril 1976. Matin de Pâques [...] Lorsque j'étais enfant, à Liège, les cloches sonnaient dès six heures du matin, à toute volée, comme si elles se répondaient de paroisse en paroisse, de clocher à clocher. Or, les clochers n'étaient pas distants l'un de l'autre d'un kilomètre, de sorte que c'était, pendant toute la matinée, un concert continu qui avait commencé gaiement dès le samedi après-midi, lorsque les cloches revenaient de Rome » (*Tant que je suis vivant*, TS 26, p. 1215) ... Et plus loin : « Jeudi 27 mai, jour de l'Ascension. Les cloches ont sonné, comme elles le font le dimanche aussi, à la petite église protestante voisine. Ce ne sont plus les cloches de mon enfance. Ce sont des cloches électriques. Je me souviens du temps où, au collège, je faisais la cour au père sonneur afin qu'il me laisse gigoter au bout de la corde et faire tinter tantôt une cloche, tantôt une autre... » (*id.*, pp. 1261–1262). Et encore : « Le dimanche, j'attends comme un plaisir particulier la sonnerie des cloches » (6 avril 1977, *Je suis resté un enfant de cœur*, TS 26, p. 1547).

mais à deux ou trois cents mètres [...] Il y a par là une église ou un couvent, plus vraisemblablement une église, car les cloches de couvent ont d'habitude un son grêle [...] L'horloge de l'église sonne six coups, puis ce sont les cloches qui annoncent la première messe.¹⁰⁴

Question 3 : Y a-t-il un aumônier et celui-ci fait-il sa tournée, soit quotidiennement, soit hebdomadairement ?

Réponse : Oui. De façon irrégulière; il vient surtout quand un malade le fait demander (il arrive également qu'un malade fasse demander un pasteur ou un rabbin).

Roman : au chapitre VII, un dimanche matin, Angèle, l'infirmière remplaçante, demande à Maugras :

Vous êtes catholique ? Le chapelain est venu vous voir ?... C'est un brave homme, discret... Ce n'est pas comme son prédécesseur, qui effrayait les malades en se précipitant à leur chevet sans qu'ils l'aient réclamé... Cela impressionne, quand on n'est pas bien, de voir un prêtre surgir au pied de son lit comme s'il vous apportait l'extrême-onction ! [...] Avec cet aumônier-ci, aucun danger... Il ne vient que si on l'appelle...¹⁰⁵

Question 4 : Certains malades vont-ils à la messe le dimanche ?

Réponse : Oui, à 9 ou 10 heures.

Roman : (ici, Simenon, par mégarde ou confusion délibérée, « offre » des cloches à la chapelle !)

Les cloches sonnent. Elles vont sonner pour chaque messe [...] et, dès neuf heures, les ombres défilent dans une seule direction. « Ils descendent à la chapelle » explique Angèle.¹⁰⁵

Question 5 : Je crois savoir que les vieillards ont un uniforme bleuâtre. Est-ce exact ? / Quel nom donne-t-on à ces hospitalisés qui ne sont pas à proprement parler des malades ?

Réponse : Bleu un peu grisâtre, avec un passepoil de couleur sur la couture du pantalon / Des administrés.

Roman (chapitre X) :

Les vieux portent tous un costume gris-bleu très épais, avec un passepoil de couleur sur la couture du pantalon, et, comme pour différencier les régiments, ces passepoils sont de deux ou trois

¹⁰⁴ *Les Anneaux de Bicêtre*, OC 38, pp. 15–16, 38, 40.

¹⁰⁵ *Id.*, p. 143.

teintes différentes. Il a déjà repéré des jaunes et des rouges. Ce qui ne diffère pas, c'est la qualité de lenteur ou d'immobilité [...] On pourrait penser que chacun est figé à sa place à la façon d'un soldat de plomb. Profitant du soleil, beaucoup sont assis sur les bancs [...] On a l'impression qu'ils ne parlent pas, qu'ils n'ont aucun contact les uns avec les autres [...] Ils sont murés en eux-mêmes. Ce ne sont pas des malades. M^{lle} Blanche lui a appris qu'en langage officiel on les appelle des administrés. Quant à elle, elle dit de préférence « nos petits vieux »...¹⁰⁶

Question 6 : Les malades proprement dits ont-ils eux aussi un uniforme ? Si oui, est-il le même ou est-il différent ?

Réponse : Non, pas d'uniforme [alors, rien dans le roman à ce sujet].

Question 7 : Y a-t-il un nom plus ou moins familier pour les différents appareils de rééducation ? Si oui, j'aimerais le connaître.

Réponse : Non, rien de systématique.

Roman : alors, au service de rééducation (chapitres XII et XIII), Simenon utilise les noms normaux des appareils : les barres parallèles, une bicyclette fixe, une roue en bois, etc.

Question 8 : Les repas sont-ils apportés dans des espèces de roulottes, ou simplement dans des casseroles ?

Réponse : Chariots et grandes marmites carrées, isolantes, en acier inoxydable.

Roman :

Des chariots passent avec d'énormes bidons qui font du bruit
[...] Les chariots aux immenses casseroles passaient dans le couloir
[...] Les chariots passent dans le corridor, et les casseroles font un
bruit de ferraille.¹⁰⁷

Question 9 : Y a-t-il des haut-parleurs dans les couloirs pour appeler les médecins et les infirmières comme dans certains hôpitaux ? / En somme, j'ai besoin de connaître les bruits qui rythment les heures pour un malade couché et qui prennent pour lui tant d'importance.

Réponse : Non. /

Roman : faute de réponse du Docteur Pluvinage, Simenon excelle à nous restituer les bruits qu'il imagine.

Des femmes balaient et remuent des seaux à proximité de sa
chambre... [...] D'après les bruits du dehors, la nuit doit toucher

¹⁰⁶ *Id.*, pp. 192–193.

¹⁰⁷ *Id.*, pp. 42, 52, 157.

à sa fin. Les camions sont nombreux sur l'avenue qui, partant de la Porte d'Italie, traverse la banlieue avant de devenir la Nationale 7 [...] Des autos pénètrent dans la cour... [...] Non loin de sa chambre existe un escalier dont les marches craquent [...] Le monde commence à bouger autour de lui, encore au ralenti. On traîne des poubelles sur le pavé. Une sonnerie électrique retentit faiblement, assez loin, à moins que ce ne soit un réveille-matin, et, dans les cuisines, au rez-de-chaussée ou au sous-sol, on déclenche un tintamarre en maniant d'énormes casseroles [...] Pendant plus d'une minute, il tend l'oreille, intrigué par un bruit monotone qui lui est familier mais qu'il n'identifie pas tout de suite, et il finit par découvrir que c'est la pluie qui frappe les vitres, de l'eau qui dégouline, non loin de sa fenêtre, dans une gouttière en zinc.¹⁰⁸

Question 10 : Y a-t-il une certaine animosité ou rivalité entre les vieillards de l'hospice et les malades du centre neurologique et de la salle des hémiplégiques ?

Réponse : Non, car ils ne se rencontrent pas, et la vie de l'hospice est assez isolée de celle de l'hôpital.

Dans une lettre à Claudine Gothot-Mersch, le Docteur Pluinage faisait remarquer : «Avant sa visite, M. Simenon voyait Bicêtre tel qu'il était autrefois, c'est-à-dire beaucoup plus un hospice qu'un hôpital». Et c'est vrai qu'on le surprend à confondre «hôpital» et «hospice». Ainsi, au chapitre II, il est question de «l'hospice où se trouve à présent Maugras»...

Il a parfois jeté un coup d'œil, en passant, sur les bâtiments gris entourant une vaste cour intérieure dont le portail est gardé, comme une caserne, par des hommes en uniforme. Il a toujours pensé qu'on n'y mettait que des vieillards, des incurables qu'on apercevait dans la cour, solitaires ou par petits groupes silencieux. Et aussi des fous. Bicêtre n'est-il pas, en même temps qu'un hospice, un hôpital psychiatrique ? Il n'est pas humilié de s'y trouver, ni effrayé [...] La narcose de la veille lui laisse l'esprit libre, agile, et, inerte dans son lit, il joue à suivre un moment les idées qui lui viennent à l'esprit, à les rejeter, à les emmêler pour les séparer à nouveau...¹⁰⁹

¹⁰⁸ *Id.*, pp. 21, 31, 40, 89-90.

¹⁰⁹ *Id.*, p. 32.

*

* *

QUANT à nous, il nous faut laisser Maugras jouer avec ses anneaux de pensées et de sensations retrouvées, car l'heure de la visite est terminée, et c'est le moment de conclure.

Que l'imagination de Simenon lui ait dicté, en une sorte d'hypnose périodique, la trame de chacun de ses romans, cela ne fait certes aucun doute... Qu'à chaque fois devant la page blanche, comme il l'a toujours prétendu, il ignorât ce qui se passerait au chapitre suivant, quelle serait la chute finale¹¹⁰, c'est plus douteux. *Se non è vero, è possibile*... et cela a dû se produire parfois, renforçant alors la thèse de la « transe créatrice ».

Mais le substrat, la substance qui nourrit son imaginaire¹¹¹, ce sont les souvenirs d'enfance, de jeunesse, et l'observation quotidienne des hommes,

¹¹⁰ Simenon l'a affirmé, répété dans un nombre incalculable de confidences et d'interviews. Nous, comme la place nous manque, nous ne citerons qu'un extrait d'une dictée : « Personne, rigoureusement personne n'a connu, à la veille d'un roman, le sujet de celui-ci. Personne, à mesure que les chapitres se succédaient, n'a su ce qui se passerait par la suite. **Pas même moi**, car ce n'est qu'en écrivant le dernier chapitre que je découvrais l'épilogue » (*On dit que j'ai soixante-quinze ans*, TS 27, p. 286).

¹¹¹ De cela aussi, il a parlé mille fois. Contentons-nous d'une seule citation : « [On me pose toujours] la même question : Quel est le mécanisme de votre création ? ou : Comment écrivez-vous un roman ? [...] Je cherche toujours comment se produit le dé clic [...] Je crois qu'un rien suffit, une certaine lumière, un certain genre de pluie, une odeur de lilas ou de fumier. Cela déclenche en moi une image, que je n'ai pas choisie et qui parfois n'a aucun rapport avec la sensation initiale : l'image d'un quai, à Liège, à Anvers, au Gabon. Un fourmillement de visages. Longtemps, ces images-là appartenaient presque toutes à mon enfance et à mon adolescence [...] Quand je l'ai su, j'ai écrit *Pedigree* pour me débarrasser de mon enfance, pour utiliser une fois pour toutes ma famille telle qu'elle était et ne plus avoir la désagréable sensation de la retrouver dans mes livres. J'avais déjà beaucoup vécu, sur les cinq continents. J'avais connu des milliers d'hommes et de femmes de toutes les conditions. Mais je ne les avais pas casés dans une petite place de mon cerveau pour qu'ils me servent un jour. Pas plus que ne n'ai gardé de cartes postales pour y puiser l'inspiration des paysages [...] Toujours, à la base, une sensation fugitive, une odeur, un ciel, ou même un bruit. Un bruit de pas feutrés sur un plancher, par exemple. Quelques heures ou quelques jours après, l'ambiance du roman se formait, des personnages commençaient à me hanter, que je ne connaissais pas et dont j'aurais été incapable de dire l'origine.

Lorsque je me mettais à écrire, ces personnages-là, inconsistants la veille, prenaient telle-ment vie que c'était ma vie à moi qui disparaissait [...] C'est pourquoi je n'ai jamais pu établir de plan. Ce n'était pas moi qui dirigeais l'action : c'étaient mes personnages. Cela paraît drôle de dire que tout était automatique. Remplaçons automatique par inconscient ou par subconscient et je crois que nous approcherons de la vérité [...] Toute ma vie, j'ai été somnambule. Peut-être après tout ai-je écrit mes romans dans un semi-état de somnambulisme ? » (*Un Homme comme un autre*, TS 26, pp. 538-539).

vêtus ou nus. Les exemples foisonnent : *Le Pendu de Saint-Pholien*, c'est un fait divers¹¹²; *Les Trois Crimes de mes amis* ont été vraiment commis¹¹³; et l'on a répété à l'envi que *Pedigree* était la matrice de toute l'œuvre simenonienne. L'affaire est entendue : la réalité nourrit la fiction¹¹⁴.

Et la chose est encore plus vraie, dans le cas de Simenon, pour les lieux de l'action, les cadres spatiaux des romans. Certes, les actions et les réactions de l'homme nu, les rouages de son inconscient moteur sont à peu près identiques quels que soient les continents et les cultures — d'où sans doute l'universalité et l'accessibilité de cette œuvre. Mais ces histoires ont une géographie, si je puis dire : or, les lieux, les décors, quant à eux, ne sont ni interchangeables ni fictifs. Il faut insister là-dessus : **Simenon**

¹¹² Il s'agit du suicide par pendaison, le jeudi 2 mars 1922 au petit matin, d'un jeune drogué de 24 ans, peintre et membre de « la Caque », Joseph Jean Kleine, né à Grivegnée. Dans *Le Pendu de Saint-Pholien*, la fiction serre de près cette réalité, puisque la victime, âgée de 20 ans et originaire d'Angleur, étudiant en peinture, s'y appelle Émile Klein, membre des « Compagnons de l'Apocalypse »; son geste désespéré se situe dans la nuit du 14 au 15 février (1907?). Autre dérive temporelle chez Simenon : dans *Les Trois Crimes de mes amis* tout comme dans ses souvenirs deux fois dictés plus tard, le drame s'est passé une nuit de Noël!

Pour le fait divers réel, voici par quels titres il a été couvert par la presse belge du 3 mars 1922 : « Un cocaïnoman se pend à la porte de l'église Saint-Pholien » dans *L'Express*; « La cocaïne qui tue » dans *Le Journal de Liège*; « Un pendu sur le parvis de l'église Saint-Pholien » dans *La Meuse*; et, peut-être rédigé par le jeune Sim lui-même dans la *Gazette de Liège* : « Un désespéré se pend à la porte d'une église! Une victime des stupéfiants ». Pour plus de détails, voir M. RUTTEN, *Simenon. Ses origines, sa vie, son œuvre*, Nandrin, E. Wahle, 1986, chap. II, note 5, pp. 382 *sqq.*; d'autre part, on signalera que ces articles sont intégralement reproduits par Michel LEMOINE dans son article sur les « Traces autobiographiques d'origine liégeoise dans l'œuvre romanesque de Georges Simenon », in *Cabiers Simenon*, n° 3, *Des doubles et des miroirs*, Bruxelles, Les Amis de Georges Simenon, 1989, pp. 156–158.

¹¹³ Dans cette œuvre résolument autobiographique (baptisée « roman » par Gaston Gallimard pour cause de ... prudence éditoriale!), ses « trois amis » criminels sont — exactement comme dans la réalité passée — Ferdinand Deblauwe, journaliste; Hyacinthe Danse (pour Dans), bouquiniste; et un illusionniste non dénommé, connu sous le sobriquet du « Fakir » (cf. M. LEMOINE, *Liège dans l'œuvre de Simenon*, *op. cit.*, chap. V, pp. 40–44).

¹¹⁴ Une fois au moins, pourtant, la fiction a précédé la réalité, l'a inspirée peut-être? C'est le cas-limite de *La Disparition d'Odile*, roman écrit en octobre 1970 et publié au début de 1971, roman où l'on assiste à la fugue à Paris et à la tentative de suicide d'une jeune fille de Lausanne, « qui ne peut se réaliser qu'en opposition à sa famille et à son milieu »... Or, en septembre 1971, Marie-Jo Simenon, reproduisant le même schéma, quitte Lausanne pour Paris, non sans avoir laissé une lettre à son père : « Quand tu liras cette lettre, je ne serai plus à la maison, ma chambre sera vide [...] Mais il ne faut pas t'affoler ou avoir mal. Je ne pars pas comme "Odile" pour me suicider. Je pars seulement parce que je me sens intérieurement dans un état de déséquilibre face à la vie qui m'obligerait à rentrer à l'hôpital, encore, et que je ne peux pas le supporter... » (*Mémoires intimes*, TS 27, p. 1337). La tentative de suicide de Marie-Jo, à Paris encore, sera pour plus tard, en mai 1976, deux ans avant sa mort (*id.*, chap. 73) [voir aussi P. ASSOULINE, *Simenon, biographie*, Julliard, 1992, pp. 630–634].

n'en a pratiquement inventé aucun ... à l'exception bien sûr, notable mais marginale, des quelques romans d'aventures écrits sous pseudonymes à la fin des années vingt, pour lesquels il puisa informations et images dans les dictionnaires et encyclopédies¹¹⁵ ! Mais pour tous les autres romans, je le répète, c'est un fait avéré qu'il n'a jamais campé un décor, décrit un lieu qu'il n'ait lui-même bien connu, voire habité, ou à tout le moins visité ou entrevu, dans un passé plus ou moins récent ou lointain.

Oh ! bien sûr, « je ne décris que très rarement un endroit **exact** », m'écrivait-il en 1983. Et cela, c'est le droit souverain de tout romancier à la modification, à la transposition, au transfert géographique parfois. Un

¹¹⁵ Il s'agit tout de même de rien moins que 27 « romans d'aventures exotiques » (selon la terminologie classificatoire de M. Lemoine), écrits de 1925 à 1930 sous les pseudonymes de Christian Brulls ou de Georges Sim, et publiés par Tallandier (13 titres dans la collection « Grandes Aventures et Voyages excentriques »), Ferenczi (« Le Petit Roman d'aventures », « Les Romans d'aventures » ou « Le Livre de l'aventure ») et aussi — déjà ! — Fayard (« L'Aventure »).

Donc, contrairement à la règle stricte qu'il s'est imposée plus tard dans la totalité de son œuvre sous patronyme, Simenon situe l'action de ses romans exotiques **dans des pays qu'il ne connaît pas (ou pas encore)** et où il emmène ses lecteurs à coups d'atlas, de dictionnaires encyclopédiques et autres ouvrages spécialisés. Il peut s'agir de pays qu'il approchera ou visitera plus tard, comme le Congo belge (*Seul parmi les gorilles*), l'Afrique orientale (*Le Gorille roi*, *Le Sous-Marin dans la forêt*), Tahiti et tout le Pacifique (*Captain S.O.S.*, *Les Maudits du Pacifique*, *L'Île empoisonnée*, *La Panthère borgne*, *L'Île des hommes roux*, *Le Roi du Pacifique*), l'Équateur (*Nez d'Argent*), le Mexique (*Les Contrebandiers de l'alcool*) ou les États-Unis (*Les Pirates du Texas*, *L'Œil de l'Utah*). Quant aux 14 autres titres, ils nous embarquent dans des contrées où **Simenon n'aura jamais mis les pieds** : *Le Cercle de la soif*, *Les Nains des cataractes* et *Le Pêcheur de bouées* en Afrique australe, *La Prêtresse des Vaudoux* et *Jacques d'Antifer, roi des Îles du Vent* dans les Antilles, *Les Voleurs de navires* et *Le Monstre blanc de la Terre de Feu* du côté du Cap Horn, *L'Île des maudits*, *Le Désert du froid qui tue*, *Le Roi des glaces* et *Le Lac d'angoisse* dans le Grand Nord, sans oublier aux antipodes *Un Drame au pôle Sud*. Quant à l'Asie, ce grand continent négligé par Simenon dans ses voyages et dans son œuvre, l'Asie est tout de même représentée ici, puisque *Se Ma Tsien, le sacrificateur* nous promène en Chine et *Le Secret des lamas* nous fait découvrir une vallée édenique de l'Himalaya !

Simenon a d'ailleurs expliqué dans une de ses dictées comment il procédait : « J'écrivais pour deux collections [Tallandier] mais ma préférence allait à la collection bleue réservée à l'aventure. Je m'étais offert le Grand Larousse et, pour écrire *Se Ma Tsien, le sacrificateur*, par exemple, il me fallait lire tout ce qui était dit sur le Tibet et sur les contrées voisines. Huit jours après, je me trouvais en plein Congo, notant le nom des plantes, des animaux, des différentes tribus. Venait le tour de l'Amérique du Sud, de l'Amazonie. J'ai voyagé ainsi dans le monde entier, assis devant ma machine, dans un rayon de soleil que dispensaient généreusement nos hautes fenêtres [de la place des Vosges] » (*Un Homme comme un autre*, TS 26, p. 461). Et, reprenant à peu près le même récit sept ans plus tard dans ses *Mémoires intimes*, notre globe-trotter en chambre de conclure : « J'apprenais tout sur la flore et la faune de telle région d'Afrique, d'Asie et d'Amérique du Sud, ainsi que sur les tribus indigènes [...] Le monde entier y passait, et comme cet univers du Grand Larousse était exaltant ! » (*op. cit.*, TS 27, p. 715).

passage d'une autre lettre explique bien comment, à son insu pourrait-on dire, s'emmagasinaient images et décors qui resserviraient plus tard : «Tous mes voyages, mes résidences, mes séjours m'ont servi, même si je ne voyageais ni ne déménageais nullement avec l'esprit du romancier, c'est-à-dire avec celui de rechercher des atmosphères pour mes romans.»¹¹⁶

Cette **authenticité** des lieux simenoniens, j'ai tenté de vous la montrer et démontrer à sept reprises, en choisissant sept lieux parisiens, comme on aurait pu le faire sur n'importe quel lieu de l'œuvre, ou presque. Oui, **l'imaginaire géographique de Simenon est solidement ancré dans le réel**. Et il me vient une pensée, j'allais dire un soupçon. Ce qu'on a longtemps pris pour une boutade, un paradoxe, une coquetterie d'auteur, ne faudrait-il pas le prendre au pied de la lettre, et croire Simenon nous confiant, nous «avouant» un jour : «Vous savez, **je n'ai aucune imagination, j'ai seulement une bonne mémoire**».

C'est le mal que nous souhaitons à tous les romanciers!

¹¹⁶ Lettre de Simenon à l'auteur, en date du 20 août 1982.

Michel LEMOINE

Traces romanesques du tour de France de 1928

LE TOUR DE FRANCE par les voies navigables que Simenon a accompli avec Régine, son épouse rebaptisée Tigy, sa maîtresse cuisinière Henriette Liberge, dite Boule, et son chien danois Olaf en 1928 a été raconté par l'écrivain dans deux reportages, l'un publié dans *Vu* le 1^{er} juillet 1931, *Une France inconnue ou l'aventure entre deux berges*¹, l'autre paru dans *Marianne* le 12 mai 1937 sous le titre *Long Cours sur les rivières et canaux*². Ces deux écrits, qui ne sont assurément pas les moins intéressants des reportages de Simenon, permettent d'établir l'itinéraire suivi par le « GINETTE », son capitaine et son équipage, même s'ils ne prennent jamais l'allure d'un journal de voyage qui détaillerait minutieusement le périple de son départ à son arrivée. Quittant Paris fin mars, le petit bateau emprunte la Marne de Charenton à Dizy, près d'Épernay, puis le canal latéral à la Marne jusqu'à Vitry-le-François, le canal de la Marne à la Saône jusqu'à Heuilley-sur-Saône, la Saône jusqu'à Lyon. La descente du Rhône permet de gagner la Camargue où une panne immobilise l'embarcation durant un mois estival passé « à cinquante mètres »³ au large du Grau-du-Roi. On atteint Sète soit par la mer, soit plus probablement par le canal du Rhône à Sète, on traverse l'étang de Thau, on emprunte le canal du Midi jusqu'à Toulouse, le canal latéral à la Garonne jusqu'à Castets et la Garonne permet d'arriver

¹ Les photos de Hans Oplatka qui illustrent cet article ont été réalisées lors du repérage effectué en compagnie de Simenon lui-même en vue de la publication dans *Vu*. Ce reportage a été repris dans G. SIMENON, *À la découverte de la France (Mes Apprentissages, t. I)*, Paris, Union Générale d'Éditions, « 10/18 », 1052, 1976, pp. 33-63.

² Repris notamment dans G. SIMENON, *Ceuvres complètes*, Lausanne, Rencontre, 1967, t. X, pp. 549-569. Les œuvres dont le titre est suivi, dans les notes, d'une simple indication de tome et de pagination, sont citées d'après cette édition dont la publication s'est étalée de 1967 à 1973.

³ G. SIMENON, *Une France inconnue ou l'aventure entre deux berges*, *op. cit.*, p. 51.

à Bordeaux. Le voyage se poursuit en chemin de fer jusqu'à Montluçon où le « Ginette » fait la connaissance du canal du Berry emprunté jusqu'à Marseilles-lès-Aubigny. Le canal latéral à la Loire jusqu'à Briare, le canal de Briare jusqu'à Montargis, le canal du Loing jusqu'à Saint-Mammès et enfin la Seine ramènent le petit monde à Paris après six mois de navigation.

Nous allons effectuer à nouveau ce trajet, mais de manière toute livresque, puisque notre propos vise à examiner dans quelle mesure l'univers découvert par Simenon lors de ce voyage se retrouve dans l'œuvre romanesque. Lieux traversés, paysages, ambiance ont en effet envahi le monde fictif de l'écrivain, qu'il s'agisse de petites touches disséminées çà et là au détour d'une page, qu'il s'agisse au contraire de romans ou de nouvelles tout entiers insérés dans le cadre spatial particulier des rivières ou des canaux et littéralement imbibés par leur atmosphère aquatique. En suivant ce parcours, nous espérons contribuer à éclairer une des nombreuses histoires d'eaux selon Simenon.

*

* *

AVANT d'entreprendre le périple, rendons-nous sur les lieux où a été acheté le « Ginette ». Saurons-nous jamais si cet achat s'est effectué à Maisons-Laffitte⁴ ou à Sartrouville⁵, Simenon — ce qui ne nous étonnera guère — ayant livré les deux versions ? C'est pourtant à Sartrouville que disparaît Léon Froget, un des protagonistes de *L'Homme qui tremble*, de Georges Sim, alors qu'il a l'intention, lui aussi, d'acheter un canot. Et ce roman populaire de nous montrer le chemin de halage défoncé, « avec de la pierraille, des ornières »⁶, une villa isolée au bord de la Seine, la Maison des Lilas, « non loin d'un pont de chemin de fer »⁶ et de chantiers navals, « deux ou trois canots »⁷ glissant sur la Seine ou encore « la silhouette d'un pêcheur à la ligne »⁸. Bien plus tard, Simenon évoquera les « péniches amarrées le long des quais »⁹ de Sartrouville dans *Le Train de Venise*.

⁴ *Id.*, p. 36.

⁵ G. SIMENON, *Quand j'étais vieux*, t. 43, p. 316 et *Un Homme comme un autre*, Paris, Presses de la Cité, 1975, p. 120.

⁶ Georges SIM, *L'Homme qui tremble*, Paris, Fayard, « L'Aventure », 19, 1930, p. 4.

⁷ *Id.*, p. 6.

⁸ *Id.*, p. 7.

⁹ G. SIMENON, *Le Train de Venise*, t. 39, p. 282.

La Marne

REMONTANT la Seine pour quitter Paris, le « Ginette » a tôt fait d'atteindre le confluent du fleuve et de la Marne, là où, pour s'engager dans la rivière — ou plutôt dans le canal jouxtant la Marne que l'on empruntait jadis jusqu'à Joinville —, il faut franchir l'écluse N° 1. *L'Écluse N° 1* : on le sait, Simenon a ainsi intitulé un roman de 1933 dont il faut relire le début, générateur d'ambiance, où le thème de l'eau est omniprésent avant même que soient évoqués le canal et l'écluse.

Quand on observe des poissons à travers une couche d'eau qui interdit entre eux et nous tout contact, on les voit rester longtemps immobiles, sans raison, puis, d'un frémissement de nageoires, aller un peu plus loin pour n'y rien faire qu'attendre à nouveau.

C'est dans le même calme, comme sans raison aussi, que le tramway 13, le dernier Bastille-Créteil, traîna ses lumières jaunâtres tout le long du quai des Carrières. Au coin d'une rue, près d'un bec de gaz vert, il fit mine de s'arrêter, mais le receveur agita sa sonnette, et le convoi fonça vers Charenton.

Derrière lui, le quai restait vide et stagnant comme un paysage du fond de l'eau. À droite, des péniches flottaient sur le canal, avec de la lune tout autour. Un filet d'eau se faufilait par une vanne mal fermée de l'écluse, et c'était le seul bruit sous le ciel encore plus quiet et plus profond qu'un lac.

Deux débits de boissons restaient éclairés, face à face, chacun à un coin de rue. Dans l'un, cinq hommes jouaient aux cartes, lentement, sans parler. Trois portaient des casquettes de marinier ou de pilote, et le patron attablé avec eux était en bras de chemise.

Dans l'autre débit, on ne jouait pas. Il n'y avait que trois hommes. Ils étaient assis autour d'une table et ils regardaient rêveusement les petits verres de marc. La lumière était grise et sentait le sommeil. Le tenancier à moustaches noires, qui portait un tricot bleu, bâillait de temps en temps avant de tendre le bras pour saisir son verre.

En face de lui, il y avait un petit homme tout envahi de poils drus et jaunes comme du mauvais foin. Il était triste, ou engourdi, peut-être ivre ? Ses prunelles claires nageaient dans une eau trouble, et parfois il balançait la tête comme pour approuver son discours intérieur, tandis que son voisin, un homme du canal aussi, laissait errer son regard dehors, dans la nuit.

Le temps fuyait sans bruit, sans même le battement d'une horloge.¹⁰

Le temps passe et il ne se passe rien dans cet incipit aquatique. Art tout de suggestion où se mettent en place une situation, un lieu, une atmosphère. Art d'un texte où le non-dit pèse de tout son poids. Art de mêler le dedans et le dehors, le solide et le liquide, l'homme et le décor dans lequel il évolue. Tout cela dans le même style net, sans apprêt, apparemment sans recherche, comme extérieur à celui qui raconte. Et pourtant, pour qui sait être attentif, le texte est lourd de menaces : l'eau est trouble, la lumière est grise et sent le sommeil...

Quoi qu'il en soit, l'endroit est bientôt nettement caractérisé, avec ses bateaux « sur cinq rangs au moins, les uns le ventre ouvert près d'une grue, attendant d'être déchargés, d'autres le nez déjà sur la porte de l'écluse qu'ils franchiraient au petit jour, d'autres enfin qu'on voit rester comme inutiles »¹¹ ; « il y en avait cinquante dans le bassin qui surmonte l'écluse [...] ». Et dans la rue, c'était un mouvement sans fin, fait surtout de poids lourds traînant leur vacarme. [...] Du linge séchait sur des fils tendus au-dessus des péniches, et une jeune fille blonde lançait de l'eau à la volée sur le pont de la « Toison-d'Or »¹². Observant la scène depuis un immeuble voisin, Maigret est sous le charme : « C'était prodigieux de vie, ce paysage lumineux découpé par les fenêtres. Vues d'en haut, les péniches paraissaient plus lourdes, comme enlisées dans une eau trop dense. Debout dans son bachot, un marinier passait au goudron la coque grise de son bateau qui émergeait de deux mètres. Et il y avait des chiens, des poules dans une cage en treillage [...]. Des gens allaient et venaient sur les portes de l'écluse et les bateaux qui sortaient en aval semblaient hésiter avant de se laisser glisser au fil de la Seine »¹³.

D'autres romans nous entraînent à nouveau du côté de cette écluse. Par un après-midi torride de juin, Ugo Mosselbach, dit *Monsieur La Souris*, gagne « l'écluse qui permet aux bateaux de passer de la Seine à la Marne »¹⁴ et se couche « sur le maigre gazon de la berge »¹⁵ : « Cinquante péniches [c'est le même nombre que dans *L'Écluse N° 1*] étaient au repos tandis

¹⁰ G. SIMENON, *L'Écluse N° 1*, t. V, pp. 141-142.

¹¹ *Id.*, p. 143.

¹² *Id.*, pp. 153-154.

¹³ *Id.*, p. 158.

¹⁴ G. SIMENON, *Monsieur La Souris*, t. 10, p. 205.

¹⁵ *Id.*, p. 206.

que d'autres pénétraient avec effort dans l'écluse qui paraissait trop étroite pour leur ventre obèse»¹⁵. Dans *La Pipe de Maigret*, une «M^{me} Lallemand [...] vit seule, près de l'écluse de Charenton»¹⁶. Dans *Les Volets verts*, Cadot pense décrocher la bonne affaire en reprenant une épicerie située à Charenton, «presque en face de l'écluse», où il aurait «une clientèle régulière de mariniers»¹⁷. Dans *L'Enterrement de Monsieur Bouvet*, un remorqueur accroche une péniche pour «l'emmener à Charenton»¹⁸. Dans *Maigret s'amuse* figure un rappel de l'enquête effectuée par le commissaire à *L'Écluse N° 1*¹⁹. Jadis, Émile Bouin, le héros du *Chat*, habitait un pavillon de Charenton, «juste derrière l'écluse reliant le canal de la Marne à la Seine»²⁰.

Nous ne nous attarderons pas davantage à Charenton : le voyage est encore long et en outre, même si le romancier est sans conteste passé par là lors de son périple, il n'est pas certain que ce passage soit à l'origine des réminiscences du lieu dont il a nourri ses romans. C'est ce que laisse penser cet extrait des *Dictées* où Simenon se souvient de son premier séjour parisien :

Nous marchions beaucoup, Tigy et moi, et la Seine nous attirait en particulier avec son aspect sans cesse différent. Notre grande balade était le long des quais, jusqu'à Charenton où nous nous arrêtons à l'Écluse N° 1, celle où commence le canal de la Marne. On suivait d'un œil fasciné le débarquement des péniches, les barriques de vin qui s'entassaient le long des berges. Tout était bon. Tout était neuf. Tout était magnifique.²¹

Il n'est pas assuré non plus que d'autres endroits de la banlieue parisienne traversés par la Marne et présents dans l'œuvre romanesque doivent cette présence au voyage de 1928, Simenon ayant pu découvrir avant cette date, à la faveur d'excursions dans les environs de Paris, ces lieux souvent plus amènes alors qu'aujourd'hui : Saint-Maur [-des-Fossés], la Varenne-Saint-Hilaire, Joinville-le-Pont, Nogent [-sur-Marne], le Perreux, Gournay [-sur-Marne] ou la localité qui est à l'origine de ce Bois-le-Comte, nom inventé par Georges Sim dans *Aimer d'amour*.

¹⁶ G. SIMENON, *La Pipe de Maigret*, t. XII, p. 156.

¹⁷ G. SIMENON, *Les Volets verts*, t. 27, p. 319.

¹⁸ G. SIMENON, *L'Enterrement de Monsieur Bouvet*, t. 27, p. 375.

¹⁹ G. SIMENON, *Maigret s'amuse*, t. XX, p. 119.

²⁰ G. SIMENON, *Le Chat*, t. 40, p. 171.

²¹ G. SIMENON, *Un Homme comme un autre*, op. cit., p. 64. Voir aussi p. 100 et G. SIMENON, *Jour et nuit*, Paris, Presses de la Cité, 1981, pp. 125 et 131.

Retenons pourtant Joinville où, le long de la Marne, après le pont, « des villas se dressent tous les cent ou deux cents mètres »²², « commencent à s'espacer »²³, donc. Parmi elles, celle d'Élisabeth Goron, née Pardon, dans *Le Docteur Tant-Pis*²⁴, celle de Félix dans *La Tête de Joseph*²⁵, celle de François, père de Germaine Blanc, dans *Les Petits Cochons sans queue*²⁶, celle de Désiré Loiseau — appelée « Le Nid » — dans *Maigret et son mort*²⁷, le « coquet pavillon »²⁸ de Léon et Gabrielle Hanet dans *Le Petit Saint*, la « villa banale » — « gros cube de briques »²⁹ — où se réunissent les membres de la bande de Hambourg dans *Katia, acrobate*, de Georges Sim, ou celle du chirurgien-dentiste Ernest Chauveaux dans le même roman³⁰, toutes ces demeures étant situées « sur les bords de la Marne »³¹, « au bord de l'eau »³², et « Le Nid », « juste en face de la pointe » de l'île d'Amour, près d'un « garage à bateaux »³³.

Dans *Maigret s'amuse*, c'est à Joinville également que Maigret, en vacances, vient à la rencontre de son passé. Avec Madame Maigret et leurs amis Pardon, ils s'offrent un dîner estival dans un restaurant appelé Chez le Père Jules et situé lui aussi « en face de l'île d'Amour autour de laquelle glissaient des barques et des canoës »³⁴. Au menu, une friture de goujons et « une andouillette grillée avec des pommes frites »³⁵, exactement comme vingt ans auparavant, quand les Maigret, jeunes, avaient découvert le restaurant du Père Jules. Est-ce de retrouver ainsi intact son passé qui rend notre Jules à nous — Maigret — béat ? « Tout semblait le ravir, la musique, les couples qu'on voyait entrer au bal, les canotiers sur la Marne, la nuit qui les enveloppait peu à peu. [...] L'air était doux, humide, avec

²² G. SIMENON, *Le Docteur Tant-Pis*, in *Les Dossiers de l'Agence O*, t. VIII, p. 526.

²³ Georges SIM, *Katia, acrobate*, Paris, Fayard, « Le Livre populaire », 271, 1931, p. 87.

²⁴ G. SIMENON, *Le Docteur Tant-Pis*, *op. cit.*, p. 526.

²⁵ G. SIMENON, *La Tête de Joseph*, in *Les Petits Cochons sans queue*, t. XXV, p. 69.

²⁶ G. SIMENON, *Les Petits Cochons sans queue*, t. XXV, p. 302.

²⁷ G. SIMENON, *Maigret et son mort*, t. XIII, p. 278.

²⁸ G. SIMENON, *Le Petit Saint*, t. 39, p. 183.

²⁹ Georges SIM, *Katia, acrobate*, *op. cit.*, p. 89.

³⁰ *Id.*, p. 152.

³¹ G. SIMENON, *La Tête de Joseph*, *op. cit.*, p. 69.

³² G. SIMENON, *Les Petits Cochons sans queue*, t. XXV, p. 302.

³³ G. SIMENON, *Maigret et son mort*, t. XIII, p. 278.

³⁴ G. SIMENON, *Maigret s'amuse*, t. XX, p. 27.

³⁵ *Id.*, p. 26.

une légère buée qui montait de la rivière. Un couple, dans un canot, se laissait glisser au fil de l'eau en jouant des chansons tendres sur un phonographe»³⁶. Vingt ans auparavant... Or, un peu plus de vingt ans avant la rédaction de *Maigret s'amuse*, à l'époque où il écrivait ses romans populaires, Simenon, sous le pseudonyme de Georges Sim, avait déjà fait venir son Maigret «préhistorique» à Joinville dans *La Femme rousse*, un roman dont la troisième partie se déroule presque entièrement dans la cité des bords de Marne et plus particulièrement au Rendez-Vous des Canotiers, une auberge dite aussi «auberge du père Jules»³⁷. L'établissement se trouve évidemment au bord de «la Marne qui roulait ses eaux claires où filaient deux canoës»³⁸, près de l'île d'Amour³⁹, et on y déguste déjà les fritures³⁸ du père Jules. La navigation n'est pas oubliée :

Une péniche sortait lentement, gauchement du canal, déviait à cause du courant. Ses chevaux, sur la rive, s'arc-boutaient sur leurs pattes lasses. Dans l'écluse, un remorqueur sifflait, surchauffé d'orgueil.

Et une petite fille, au bord de l'eau, s'amusait à tremper la tête de sa poupée dans le courant, s'aplatissait sur l'herbe pour la baigner davantage.⁴⁰

La Femme rousse n'est pas le seul roman populaire qui situe une partie de son action à Joinville. Plusieurs scènes de *Katia, acrobate* s'y déroulent et dans *Fièvre*, le curieux commissaire Torrence y habite «le dernier pavillon au bord de l'eau, presque en face de l'île d'Amour»⁴¹. Ce policier passe ses loisirs dans un bachot, à pêcher dans la Marne qui lui offre son «riant spectacle»⁴², tandis que lui parviennent les flonflons d'un «bal proche dont l'enseigne annonçait : "Au fin pêcheur. Friture et bal tous les dimanches"»⁴³. Dans *Maigret s'amuse* aussi, «il y avait, à côté [de chez le père Jules], un bal dont les flonflons se mêlaient à la musique du pick-up du restaurant»⁴⁴. Est-ce dans cet établissement que Joseph Mascouvin entraîne le dimanche

³⁶ *Id.*, pp. 28–29.

³⁷ Georges SIM, *La Femme rousse*, Paris, Julliard, «La Seconde Chance», 1991, p. 143.

³⁸ *Id.*, p. 141.

³⁹ *Id.*, p. 127.

⁴⁰ *Id.*, pp. 141–142.

⁴¹ Georges SIM, *Fièvre*, Paris, Fayard, «Les Romans d'amour de Georges Sim», 6, 1954, p. 27.

⁴² *Id.*, p. 29.

⁴³ *Id.*, p. 33.

⁴⁴ G. SIMENON, *Maigret s'amuse*, t. XX, p. 27.

Berthe Janiveau, sa demi-sœur, dans *Signé Picpus*? C'est en tout cas « sur la Marne, à Joinville »⁴⁵. Et peu importe que l'île d'Amour, dans la réalité, ne soit pas située à Joinville même, mais sur le territoire voisin de Bry-sur-Marne. On pardonnera volontiers à Simenon cette approximation, même si c'est là qu'il a effectué en 1928 sa première escale, selon les souvenirs qu'il a livrés à *L'Humanité* en 1977⁴⁶.

C'est bien connu : on danse aussi « du côté de Nogent »⁴⁷ où se rendaient, dans *Le Grand Bob*, les Dandurand avant de découvrir la Seine du côté de Morsang : « Ce sont surtout des amoureux qui vont s'ébattre au bord de l'eau, et, dans un immense bastingue vulgaire et bruyant, on danse jusque tard dans la nuit »⁴⁷. Là non plus pourtant la navigation n'est oubliée puisque, dans *Les Timmermans*, « la péniche "Deux-Frères", qui veut accoster cent mètres en amont du pont de Nogent, heurte le fond, alors que son tirant d'eau est inférieur à la profondeur normale »⁴⁸.

Si Chelles fait aujourd'hui partie de la banlieue parisienne, il n'en était pas de même en 1928 et *Maigret aux assises* précise que nous sommes là à la campagne⁴⁹. L'action de ce roman trouve à Chelles son triste épilogue, tout comme s'y dénoue, de manière plus heureuse toutefois, celle de *La Pipe de Maigret*. Cependant, qu'il s'agisse du roman ou de la nouvelle, nous ne nous trouvons pas à Chelles même, mais à deux kilomètres en amont, entre la Marne et le canal de Chelles qui double ici la rivière durant une dizaine de kilomètres. Dans *La Pipe de Maigret*, nous sommes dans « une auberge délabrée » située au bord de la Marne, près d'« un four à chaux abandonné »⁵⁰, en un « endroit [...] inquiétant, sinon sinistre »⁵¹. Appelée Le Rendez-Vous des pêcheurs, nichée parmi « les buissons »⁵² et les « hautes herbes » particulièrement abondantes « le long de la rivière »⁵³, cette auberge inaccessible aux voitures est à nouveau présente dans *Maigret aux assises* où il faut cependant parcourir encore deux cents mètres pour trouver la bicoque de la vieille Joséphine Millard, dite la Mère aux Oies, dont Gaston

⁴⁵ G. SIMENON, *Signé Picpus*, t. XI, p. 39.

⁴⁶ G. SIMENON, « La France souriante », *L'Humanité*, 4 juillet 1977.

⁴⁷ G. SIMENON, *Le Grand Bob*, t. 31, p. 344.

⁴⁸ G. SIMENON, *Les Timmermans*, in *Les Treize Coupables*, t. VI, p. 345.

⁴⁹ G. SIMENON, *Maigret aux assises*, t. XXI, p. 412.

⁵⁰ G. SIMENON, *La Pipe de Maigret*, t. XII, p. 178.

⁵¹ *Id.*, p. 181.

⁵² *Id.*, p. 180.

⁵³ *Id.*, p. 178.

Meurant tue le petit-fils retrouvé plus tard dans «les eaux troubles de la Marne»⁵⁴. Rien de bien réjouissant, donc, dans les environs de Chelles; pourtant, quand Maigret se remémore les lieux, il se souvient certes «d'une grosse usine de soude caustique devant laquelle on voyait toujours des péniches en chargement», mais il se rappelle aussi «toute une flottille de canoës»⁵⁵. C'est ce qui affleure également au souvenir de Lucien Gobillot, le héros d'*En cas de malheur*, qui allait jadis «faire du canoë entre Chelles et Lagny»⁵⁶.

Nous restons entre Chelles et Lagny, et plus précisément à l'endroit où le canal de Chelles rejoint la Marne, avec *Le Prisonnier de Lagny*, une enquête de l'Agence O : «Un canal débouche dans la rivière. Les berges de ce canal sont plantées de deux rangs de beaux arbres. Il y a une écluse et une maison d'éclusier»⁵⁷. «Il y passe un assez grand nombre de bateaux, entre autres des remorqueurs et des péniches à moteur. Il passe aussi des chalands tirés par des chevaux»⁵⁷. En ce lieu «tellement perdu qu'on aurait pu se croire à des centaines de kilomètres de la capitale»⁵⁸, près d'«une ancienne briqueterie avec des trous d'eau pleins de grenouilles»⁵⁹, est séquestré le sénateur Chauffier-Mignot dans une maison délabrée appartenant à une vieille pocharde veuve prénommée Laurence. «La maison est tout au bord de la Marne, dont le flot boueux charrie des détritrus»⁶⁰ et on aperçoit depuis cette maison «deux ou trois péniches [...] amarrées devant l'écluse»⁵⁸. Gageons que la maison de la vieille veuve Hubart, une autre pocharde, où Maigret est amené par son enquête dans *L'Amie de Madame Maigret*, près de Lagny, n'est pas très éloignée de celle-là à laquelle elle ressemble fort, même si l'endroit où elle se trouve est moins décrit. C'est en tout cas une fois encore «une maison isolée au bord de l'eau»⁶¹ et, comme dans la nouvelle, la Marne est en crue.

Non loin de là, Pomponne se situe aux portes de Lagny. L'auberge de Félix et Félicie, dans *Maigret et le fantôme*, est pourtant en dehors de la

⁵⁴ G. SIMENON, *Maigret aux assises*, t. XXI, p. 413.

⁵⁵ *Id.*, p. 407.

⁵⁶ G. SIMENON, *En cas de malheur*, t. 33, p. 89.

⁵⁷ G. SIMENON, *Le Prisonnier de Lagny*, in *Les Dossiers de l'Agence O*, t. VIII, p. 437.

⁵⁸ *Id.*, p. 439.

⁵⁹ *Id.*, p. 438.

⁶⁰ *Id.*, p. 436.

⁶¹ G. SIMENON, *L'Amie de Madame Maigret*, t. XV, p. 124.

localité, « au bout d'un chemin de terre qui ne mène nulle part »⁶², sinon « au bord de la Marne »⁶³. Marinette Augier a un faible pour ce « bistrot de campagne avec deux chambres sans eau courante »⁶³. À Lagny même, Émile Bouin allait danser « dans les guinguettes »⁶⁴ ou « se promener [...] le long de la Marne »⁶⁵ avec Angèle, sa première épouse. François Perret-Latour se souvient aussi des guinguettes de Lagny dans *Il y a encore des noisetiers* : « Il n'y a pas une, mais quatre guinguettes qui se font concurrence. Plus exactement, ce sont des restaurants-dancings presque luxueux »⁶⁶. *Les Dossiers de l'Agence O* précisent que ces guinguettes étaient, « à cette époque, le lieu de rendez-vous de prédilection des mauvais garçons »⁶⁷. Pour Maigret enfin, Lagny, « c'est une petite ville au bord de la Marne, avec beaucoup de pêcheurs à la ligne, et des canoës vernis. [...] Il y avait bu un petit vin blanc dont le souvenir persistait »⁶⁸.

Continuant à remonter la Marne, nous rencontrons, à la sortie de Lagny, Chalifert qui n'est qu'un nom dans *L'Écluse N° 1*⁶⁹, puis, « à une étape de Paris »⁷⁰, voici Meaux, avec son écluse et son « port en demi-lune, toujours encombré de péniches pressées bord à bord »⁷¹, où celle qui est baptisée « l'Albatros » est en panne⁷² et où une grue charge des pierres dans l'une d'entre elles⁷⁰. À proximité de Meaux, nous découvrons dans *Maigret et le fantôme* la guinguette de Crégy (orthographié « Créguy ») « dont le patron est sourd »⁷³. Est-ce là le dancing où Walter Lampson et son équipage ont passé une partie de la nuit lors de leur escale à Meaux dans *Le Charretier de la « Providence »*⁷⁰ ? Meaux figure aussi dans un roman de jeunesse signé Georges Sim, *Le Document violet*. On y voit, le soir, « un quai auquel étaient amarrés deux vastes bateaux-lavoirs vides et obscurs »⁷⁴, « l'écluse et la petite

⁶² G. SIMENON, *Maigret et le fantôme*, t. XXIII, p. 256.

⁶³ *Id.*, p. 244.

⁶⁴ G. SIMENON, *Le Chat*, t. 40, p. 272.

⁶⁵ *Id.*, pp. 244–245.

⁶⁶ G. SIMENON, *Il y a encore des noisetiers*, t. 41, pp. 433–434.

⁶⁷ G. SIMENON, *Le Prisonnier de Lagny*, *op. cit.*, p. 438.

⁶⁸ G. SIMENON, *L'Amie de Madame Maigret*, t. XV, p. 123.

⁶⁹ G. SIMENON, *L'Écluse N° 1*, t. V, p. 177.

⁷⁰ G. SIMENON, *Le Charretier de la « Providence »*, t. I, p. 463.

⁷¹ *Id.*, p. 467.

⁷² G. SIMENON, *L'Écluse N° 1*, t. V, p. 271.

⁷³ G. SIMENON, *Maigret et le fantôme*, t. XXIII, p. 244.

⁷⁴ Georges SIM, *Le Document violet*, chapitre premier.



(Cliché Hans Oplatka.)

Un bateau-lavoir

maison blanche de l'éclusier»⁷⁵. C'est pourtant en dehors du port, dans un endroit situé «à portée de fusil de Meaux [...], à une encablure à peine de l'écluse»⁷⁵, que nous entraîne ce roman, à la suite du brigadier-chef L. 53, de la Sûreté générale : une île «qui n'a pas de nom sur les cartes, qui n'y est même pas portée et que les gens du pays, à cause de sa forme, appellent l'Île Longue»⁷⁵. Cette île, en effet, «a un peu plus de deux cents mètres de long, cinquante à soixante mètres de large et les eaux qui la ceignent sont les eaux de la Marne»⁷⁵. Là, au milieu d'«un fouillis d'arbres»⁷⁵ et de buissons, une seule maison, une bicoque plutôt, où se noue une intrigue d'espionnage peu cohérente. Le décor est pourtant peint avec un réalisme spatial qui lui confère un ton d'authenticité, avec la rivière à nouveau en crue : «À gauche de notre île, un bras étroit mais extrêmement rapide de la Marne. À droite, un bras plus large [...] au-delà duquel s'étalaient les champs détremvés. À un certain moment, un train passa et j'eus l'impression que c'était dans l'île même, tant il était près»⁷⁵. Le texte acquiert un autre accent de véracité avec «ce déversoir installé sous le vieux moulin et qui oblige les péniches

⁷⁵ *Ibid.*

de la Marne, en aval de Meaux, à emprunter un canal pour continuer leur route vers Paris »⁷⁶.

Nous demeurons dans le domaine particulier des romans populaires avec le modeste village de Tancrou qui a les honneurs de *La Femme ardente* de Jean du Perry. La description qui nous en est donnée mérite d'être reproduite :

Tancrou est un petit village de deux cents âmes, sur les bords de la Marne, loin de Paris et de sa banlieue, loin aussi des paysages à guinguettes où, le dimanche, la foule envahit la campagne tandis que tonitruue quelque piano mécanique.

alentour, des bois s'étendent jusqu'à la rivière même où glissent seules, au pas des chevaux, de lourdes et silencieuses péniches. Les maisons s'étaient sur la colline où les sapins se faufilent entre elles, poussent quand même, faisant du village un parc.

Une église minuscule, comme on en voit dans les jeux de construction ou sur les images d'Épinal, avec un cimetière riant.

Pour entendre autre chose que le chant des oiseaux, le beuglement des vaches ou l'enclume de la forge, il faut aller au lavoir, certains jours de la semaine.

Là, tout en agitant le linge dans l'eau limpide, les femmes parlent, tiennent à jour la chronique du pays.⁷⁷

La dernière notation de cet extrait n'est pas sans parenté avec quelques lignes des *Dictées* enregistrées le 23 octobre 1974 :

Hier soir, en m'endormant, j'ai revu les bords du Rhône et les canaux du Midi quand je les parcourais dans mon petit bateau, le « Ginette ». Tous les quatre ou cinq kilomètres, on apercevait, au bord de la rivière, trempant plus ou moins dans l'eau, des lavoirs où une dizaine de femmes frottaient vigoureusement leur linge sur une planche ou sur une pierre et le rinçaient ensuite dans la rivière ou le canal.

Ce n'étaient pas des lavandières, comme autrefois, un mot qui d'ailleurs m'enchantait. C'était des bonnes femmes du pays, qui, tout en frottant ou en tapant le linge avec une sorte de battoir, se racontaient des cancans et riaient à gorge déployée.⁷⁸

Le romancier n'aurait donc eu qu'à déplacer vers le nord des scènes vues ailleurs, le même souvenir se rattachant au canal du Berry dans l'article

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ Jean DU PERRY, *La Femme ardente*, Paris, Ferenczi, « Le Livre épatant », 415, 1930, p. 54.

⁷⁸ G. SIMENON, *Les Petits Hommes*, Paris, Presses de la Cité, 1976, p. 141.

livré à *L'Humanité* : « Des lavandières battaient le linge en riant aux éclats. Tout respirait la joie de vivre »⁷⁹.

Pour en revenir au passage cité de *La Femme ardente*, on y remarque à nouveau, malgré les stéréotypes, un souci de réalisme propre aux derniers romans populaires écrits par Simenon. Un tel effort apparaît dans d'autres pages de ce modeste roman sentimental où l'on apprend que « le train ne passe pas à Tancrou », mais bien au « village voisin »⁸⁰ distant de trois kilomètres⁸¹, détails qui s'avèrent rigoureusement exacts si l'on passe de la fiction au réel. Restons encore un instant à Tancrou en repassant sur l'autre versant du massif romanesque simenonien où une scène courte, mais célèbre, se déroule en cet endroit. C'est là, en effet, sur un chemin qui « descend vers la Marne », « un vrai chemin de terre, comme jadis, avec de chaque côté un talus surmonté d'une haie », que le septuagénaire François Perret-Latour médite sur le fait qu'« il y a encore des noisetiers »⁸², réflexion qui a finalement donné son titre au roman dont il est le héros.

Si la Ferté-sous-Jouarre n'est qu'un nom dans *Le Charretier de la Providence*⁸³, la localité voisine de Luzancy acquiert plus d'importance dans *Le Pendu de Saint-Pholien*, puisque Joseph Van Damme tente de s'y débarrasser de Maigret en le précipitant dans la Marne en crue, près de l'écluse :

À cent mètres, de l'autre côté de l'eau, il y avait une écluse, celle de Luzancy, dont les abords étaient déserts, les portes closes. Et aux pieds des deux hommes, c'était le barrage, avec sa chute laiteuse, son bouillonnement, ses remous, son courant puissant. [...]

Dans l'obscurité, on devinait des branches d'arbres, peut-être des arbres entiers qui passaient au fil de l'eau, heurtaient le barrage et finissaient par le franchir.

Une seule lumière : celle de l'écluse, en face.⁸⁴

À l'exception de Château-Thierry, où un remorqueur « a accroché une pile de pont »⁸⁵, et de « la carrière de Venteuil »⁸⁶, la Marne n'a plus rien à nous offrir.

⁷⁹ G. SIMENON, « La France souriante », *art. cit.*

⁸⁰ Jean DU PERRY, *La Femme ardente*, *op. cit.*, p. 57.

⁸¹ *Id.*, p. 59.

⁸² G. SIMENON, *Il y a encore des noisetiers*, t. 41, p. 434.

⁸³ G. SIMENON, *Le Charretier de la Providence*, t. I, p. 476.

⁸⁴ G. SIMENON, *Le Pendu de Saint-Pholien*, t. I, p. 367.

⁸⁵ G. SIMENON, *L'Écluse N° 1*, t. V, p. 179.

⁸⁶ *Id.*, p. 261.

Le canal latéral à la Marne

POUR PASSER de la Marne au canal latéral à la Marne, il faut franchir l'écluse de Dizy, près d'Épernay, là où se déroule principalement l'action du *Charretier de la « Providence »*, sous une pluie presque incessante. Simonon a souvent raconté comment sa propre embarcation avait été immobilisée plusieurs jours durant à Dizy par une pluie battante au début d'avril 1928⁸⁷. L'enquête qui amène Maigret à Dizy a aussi lieu au début du mois d'avril.



(Cliché Michel Lemoine.)

Dizy, là où s'embranche le canal latéral à la Marne

Il pleuvait toujours : une pluie fine, serrée et froide qui n'avait pas cessé de tomber de la nuit et de toute la journée.

Des silhouettes allaient et venaient sur les portes de l'écluse où un bateau s'élevait insensiblement.

Depuis une heure qu'il était là, le commissaire n'avait songé qu'à se familiariser avec un monde qu'il découvrait soudain et sur lequel il n'avait en arrivant que des notions fausses ou confuses.

⁸⁷ Voir notamment G. SIMENON, *Un Homme comme un autre*, op. cit., pp. 121-122.

L'éclusier lui avait dit :

— Il n'y avait presque rien dans le bief : deux moteurs avalants, un moteur montant, qui a éclusé l'après-midi, une vidange et deux panamas. Puis le chaudron est arrivé avec ses quatre bateaux...

Et Maigret apprenait qu'un chaudron est un remorqueur, qu'un panama est un bateau qui n'a ni moteur ni chevaux à bord et qui loue un charretier avec ses bêtes pour un parcours déterminé, ce qui constitue de la navigation au long jour.

En arrivant à Dizy, il n'avait vu qu'un canal étroit, à trois kilomètres d'Épernay, et un village peu important près d'un pont de pierre.

Il lui avait fallu patauger dans la boue, le long du chemin de halage, jusqu'à l'écluse, qui était elle-même distante de deux kilomètres de Dizy.

Et là il avait trouvé la maison de l'éclusier, en pierres grises, avec son écriteau : *Bureau de déclaration*.

Et il avait pénétré au Café de la Marine, qui était la seule autre construction de l'endroit.

À gauche, une salle de café pauvre, avec de la toile cirée brune sur les tables, des murs peints moitié en brun, moitié en jaune sale.

Mais il y régnait une odeur caractéristique qui suffisait à marquer la différence avec un café de campagne. Cela sentait l'écurie, le harnais, le goudron et l'épicerie, le pétrole et le gazoil.

La porte de droite était munie d'une petite sonnette et des réclames transparentes étaient collées aux vitres.

Là, c'était bourré de marchandises : des cirés, des sabots, des vêtements de toile, des sacs de pommes de terre, des barils d'huile alimentaire et des caisses de sucre, de pois, de haricots, pêle-mêle avec des légumes et de la faïence. [...]

Tout ruisselait de l'eau du ciel. C'était la note dominante. Et les gens qui passaient étaient noirs et luisants, penchés en avant.

À cent mètres, un petit train Decauville allait et venait dans un chantier, et son conducteur, à l'arrière de la locomotive en miniature, avait fixé un parapluie sous lequel il se tenait, frileux, les épaules rentrées.

Une péniche se détachait du bord, s'en allait à la gaffe jusqu'à l'écluse d'où une autre sortait. [...]

Et la pluie tombait sans trêve sur un vilain paysage. À gauche et à droite, l'horizon était borné par des collines crayeuses, aux traînées blanches et noires, où les vignes, à cette saison,

n'apparaissaient que comme des croix de bois dans un cimetière du front.

L'éclusier, qu'une casquette galonnée d'argent permettait seule de reconnaître, tournait d'un air accablé autour de son bassin, où l'eau se mettait à bouillonner chaque fois qu'il ouvrait les vannes. [...]

Malgré la pluie froide, il y avait toujours dans l'atmosphère quelque chose de pesant, d'implacable. Et le rythme de vie était lent.

Des pieds chaussés de bottes ou de sabots se traînaient sur les murs de l'écluse ou le long du chemin de halage. Des chevaux tout mouillés attendaient la fin de la bassinée pour repartir en s'étirant dans un effort progressif, arc-boutés sur leurs pattes de derrière.

Et le soir allait tomber, comme la veille. Déjà les péniches montantes ne poursuivaient plus leur route, mais s'amarraient pour la nuit, tandis que les mariniers engourdis s'avançaient par groupes vers le café.⁸⁸

Tout le roman est ainsi imbibé d'eau : celle du canal et celle de la pluie qui noie le paysage. Deux exceptions à cette ambiance pluvieuse : les deux trajets effectués par Maigret qui tente, à vélo, sur le chemin de halage, de rejoindre la péniche « Providence ». Une page au moins du premier de ces parcours mérite d'être relue, celle qui correspond à un moment de détente, à une éclaircie au sens propre du terme :

Il était dix heures du matin. [...] Maigret monta sur la bicyclette qu'il avait louée [...].

Les hachures de pluie s'espaçaient. La route était droite. À la troisième écluse, le soleil se montra, encore un peu pâle, faisant scintiller les gouttelettes d'eau sur les roseaux.

De temps en temps, Maigret devait descendre de machine pour dépasser les chevaux d'une péniche qui, accouplés, prenaient la largeur du chemin, s'avançaient jambe après l'autre, dans un effort qui soulignait tous leurs muscles.

Deux bêtes étaient conduites par une petite fille de huit à dix ans, en robe rouge, qui portait sa poupée à bout de bras.

Les villages, pour la plupart, étaient assez éloignés du canal. Si bien que cette bande régulière d'eau plate semblait s'étirer dans une solitude absolue.

Un champ, par-ci par-là, avec des hommes courbés sur la terre sombre. Mais presque toujours c'étaient des bois. Et des

⁸⁸ G. SIMENON, *Le Charretier de la « Providence »*, t. I, pp. 449-455.

roseaux hauts d'un mètre cinquante à deux mètres ajoutaient encore à l'impression de calme.

Une péniche chargeait de la craie près d'une carrière, dans un poudroisement qui blanchissait sa coque et les hommes qui s'agitaient.

Dans l'écluse de Saint-Martin, il y avait un bateau, mais ce n'était pas encore la *Providence*.

— Ils doivent déjeuner dans le bief au-dessus de Châlons! annonça l'éclusière qui allait et venait d'une porte à l'autre, suivie de deux gosses accrochés à ses jupons.

Maigret avait un front têtu. Il fut surpris, vers onze heures, de se trouver dans un décor printanier, dans une atmosphère toute vibrante de soleil et de tiédeur.

Devant lui, le canal se profilait en ligne droite sur une distance de six kilomètres, bordé des deux côtés par des bois de sapins.

Tout au bout, on devinait les murs clairs d'une écluse dont les portes laissaient gicler des filets d'eau.

À mi-chemin, une péniche était arrêtée, un peu en travers. Ses deux chevaux, dételés, la tête enfouie dans un sac, mangeaient l'avoine en s'ébrouant.

La première impression gaie, ou tout au moins reposante! Pas une maison en vue. Et les reflets, sur l'eau calme, étaient larges et lents.⁸⁹

Le deuxième parcours conduit Maigret, qui suit à nouveau les berges du canal, de Dizy à Vitry-le-François : «soixante-huit kilomètres»⁹⁰, nous est-il précisé, c'est-à-dire que le commissaire va d'une extrémité à l'autre du canal, comme l'a fait Simenon lui-même. Cette étape — ce pourrait être la distance d'une course cycliste contre la montre — est ponctuée de haltes puisque Maigret s'arrête à chaque écluse pour interroger les éclusiers. C'est ainsi que presque toutes les localités situées entre Dizy et Vitry-le-François sont au moins citées dans le roman : Ay et son port⁹¹, Mareuil-sur-Ay avec son chantier de construction de bateaux, son port et son bassin de virement⁹¹, Bisseuil⁹¹, Tours-sur-Marne⁹², Condé⁹², Aigny, où «une dizaine

⁸⁹ *Id.*, pp. 479-480.

⁹⁰ *Id.*, p. 529.

⁹¹ *Id.*, p. 454.

⁹² *Id.*, pp. 454 et 479.

de péniches [...] se suivent»⁹³ et où se trouve une auberge⁹⁴, Vraux, dont l'écluse «n'a plus que deux vannes en état»⁹³, Juvigny⁹⁵, Saint-Martin⁹⁶, Châlons-sur-Marne⁹⁷, Sarry⁹⁸, Vésigneul, où «trois bateaux attendaient leur tour»⁹⁹, Pogny, où «ils étaient cinq»⁹⁹, Omey, «où il y a un bon port»¹⁰⁰, et La Chaussée¹⁰¹. L'arrivée du commissaire, toujours juché sur sa bicyclette, à Vitry-le-François justifie aussi la citation : «Maigret approchait de cette ville et il commençait à pleuvoir à nouveau; une pluie toute fine, paresseuse, éternelle»¹⁰². L'éclusier de Dizy le lui avait bien dit : «Quand il ne pleut nulle part ailleurs, il y a au moins deux endroits où l'on est sûr de voir tomber de l'eau : c'est ici et à Vitry-le-François»¹⁰⁰.

L'aspect du canal changeait. Sur les rives se dressaient des usines et longtemps le commissaire roula au milieu d'un essaim d'ouvrières que l'une d'elles.

Un peu partout il y avait des bateaux en déchargement, d'autres, en vidange, qui attendaient.

Et l'on revoyait des petites maisons de faubourg, avec des clapiers faits de vieilles caisses, des jardins pitoyables.

Tous les kilomètres, une fabrique de ciment, ou une carrière, ou un four à chaux. Et la pluie mêlait la poudre blanche épars dans l'atmosphère à la boue du chemin. Le ciment ternissait tout : les toits de tuiles, les pommiers et les herbes.

Maigret commençait à adopter le mouvement de droite à gauche et de gauche à droite du cycliste fatigué. Il pensait sans penser. Il mettait bout à bout des idées qu'il n'était pas encore possible de rassembler en un faisceau solide.

Quand il aperçut l'écluse de Vitry-le-François, la nuit tombait, piquetée des fanaux blancs d'une soixantaine de bateaux en file indienne.

Quelques-uns dépassaient les autres, se mettaient en travers. Et quand il en arrivait en sens inverse, on entendait des cris, des jurons, des renseignements lancés à la volée. [...]

⁹³ *Id.*, p. 479.

⁹⁴ *Id.*, p. 485.

⁹⁵ *Id.*, pp. 447 et 522.

⁹⁶ *Id.*, pp. 479 et 480.

⁹⁷ *Id.*, p. 480.

⁹⁸ *Id.*, p. 524.

⁹⁹ *Id.*, p. 525.

¹⁰⁰ *Id.*, p. 526.

¹⁰¹ *Id.*, pp. 479 et 526.

¹⁰² *Id.*, p. 527.

Sur les portes de l'écluse, il y avait dix silhouettes affairées.

Et, par-dessus tout, un brouillard bleuâtre, pluvieux, dans lequel on distinguait les silhouettes des chevaux arrêtés, des hommes qui allaient d'un bateau à l'autre. [...]

Dans l'obscurité, on voyait luire le bout rouge des cigarettes et tous les fanaux, si proches les uns des autres qu'on se demandait comment les bateaux pouvaient encore circuler. [...]

Tout le monde travaillait à la fois dans le vacarme de manivelles rouillées et d'eau bouillonnante.¹⁰³

Ainsi, commencée à Dizy, l'enquête de Maigret se poursuit et s'achève à Vitry-le-François, cadre spatial des quatre derniers chapitres du roman. Au cours de la lecture, nous n'aurons jamais quitté le canal et son environnement immédiat, ce qui fait du *Charretier de la « Providence »* le roman le plus inspiré quantitativement par le voyage de 1928.

On remarquera encore que certains lieux mentionnés dans ce roman le sont à nouveau ailleurs : Dizy dans *L'Écluse N° 1*¹⁰⁴ ; Épernay dans *Le Baron de l'écluse*¹⁰⁵ ; Châlons-sur-Marne dans *L'Écluse N° 1*¹⁰⁶, *Les Rescapés du « Télémaque »*¹⁰⁷ et *Le Baron de l'écluse*¹⁰⁸ ; Vitry-le-François dans *Les Caves du Majestic*¹⁰⁹, sans référence au monde de la navigation toutefois dans ce dernier roman.

Le canal de la Marne à la Saône

SUR LE CANAL de la Marne à la Saône, nous rencontrons d'abord l'écluse n° 68, celle de Bissancourt, où se déroule l'action de la nouvelle intitulée *Le Baron de l'écluse*. Le nom de Bissancourt, ce « vilain village aux maisons trapues, en briques noirâtres », avec son « église ramassée sur elle-même comme une grosse bête »¹¹⁰, a été inventé par Simenon, mais il cadre bien avec tous ces toponymes en *-court* qui fleurissent dans les environs de

¹⁰³ *Id.*, pp. 527–531.

¹⁰⁴ G. SIMENON, *L'Écluse N° 1*, t. V, p. 157.

¹⁰⁵ G. SIMENON, *Le Baron de l'écluse*, in *Le Bateau d'Émile*, t. 26, p. 285.

¹⁰⁶ G. SIMENON, *L'Écluse N° 1*, t. V, pp. 217, 218, 220, 221, 256.

¹⁰⁷ G. SIMENON, *Les Rescapés du « Télémaque »*, t. 7, p. 375.

¹⁰⁸ G. SIMENON, *Le Baron de l'écluse*, *op. cit.*, pp. 282, 283, 285.

¹⁰⁹ G. SIMENON, *Les Caves du Majestic*, t. X, pp. 177 et 225.

¹¹⁰ G. SIMENON, *Le Baron de l'écluse*, *op. cit.*, p. 283.

Vitry-le-François¹¹¹. Rappelons le début de la nouvelle, qui donne le ton et où les circonstances atmosphériques n'ont guère changé par rapport à celles du *Charretier de la « Providence »* :

Un écurie montant venait de quitter l'écluse. Il n'avait pas parcouru cinquante mètres que déjà le cheval était happé par la grisaille, avec la petite fille au parapluie qui le conduisait et la péniche elle-même devenait floue comme une mauvaise photographie. Pourtant, ce n'était pas du brouillard ; c'était de la pluie.¹¹²

Retenons encore « la bonne odeur de goudron, d'épices, de pétrole et de genièvre »¹¹² qui règne chez Maria, la tenancière de l'épicerie-buvette proche de l'écluse, odeur qui était déjà celle du café de la Marine voisin de l'écluse de Dizy dans *Le Charretier de la « Providence »*¹¹³ et qui semble toujours, chez Simenon, s'être échappée de l'établissement du même genre que tenait dans le quartier liégeois de Coronmeuse la tante du futur romancier prénommée justement Maria¹¹⁴. On dit d'ailleurs chez Maria « une goutte pour un petit verre, comme les marins belges qui passaient sur le canal »¹¹². On y mange du chevreau en daube¹¹⁵, comme à bord de la « Providence » dans *Le Charretier de la « Providence »*¹¹⁶ et comme Simenon en a mangé pour « la première fois » de sa vie lors de sa halte forcée de Dizy, chevreau dont il avoue que « c'est resté un de [s]es meilleurs souvenirs gastronomiques », au sein « d'une atmosphère simple, cordiale, sans phrases inutiles »¹¹⁷ : « Ce fut délicieux, l'un des plus savoureux repas de ma vie »¹¹⁸. Retenons enfin l'image du « canal glauque entre ses deux rangs de sapins »¹¹⁹ qui se dessine à la fin de la nouvelle.

¹¹¹ Voir M. LEMOINE, « Particularités toponymiques dans l'œuvre romanesque de Simenon », in *Traces*, n° 4, Université de Liège, Centre d'Études Georges Simenon, 1992, pp. 27–30.

¹¹² G. SIMENON, *Le Baron de l'écluse*, *op. cit.*, p. 279.

¹¹³ G. SIMENON, *Le Charretier de la « Providence »*, t. I, p. 450.

¹¹⁴ Voir notamment G. SIMENON, *Pedigree*, t. 18, pp. 133–134 ou *Destinées*, Paris, Presses de la Cité, 1981, pp. 149–150. Voir aussi M. LEMOINE, « Traces autobiographiques d'origine liégeoise dans l'œuvre de Georges Simenon », in *Cahiers Simenon*, n° 3, *Des doubles et des miroirs*, Bruxelles, Les Amis de Georges Simenon, 1989, pp. 119–121.

¹¹⁵ G. SIMENON, *Le Baron de l'écluse*, *op. cit.*, p. 289.

¹¹⁶ G. SIMENON, *Le Charretier de la « Providence »*, t. I, p. 479.

¹¹⁷ G. SIMENON, *Un Homme comme un autre*, *op. cit.*, p. 122.

¹¹⁸ G. SIMENON, « La France souriante », *art. cit.*

¹¹⁹ G. SIMENON, *Le Baron de l'écluse*, *op. cit.*, p. 293.

Après Bissancourt et dans les parages de cette bourgade au nom imaginaire, voici un Larzicourt bien réel où une péniche est en panne¹²⁰ et où la sœur de Gassin tient une auberge¹²¹ dans *L'Écluse N° 1*.

Jusqu'à présent, les localités rencontrées par Simenon au cours de son périple sont apparues très régulièrement dans son œuvre romanesque. À peine avons-nous parcouru une trentaine de kilomètres entre Château-Thierry et Venteuil sans voir surgir sous sa plume un nom de lieu inspiré par son voyage. Il n'en va plus de même à partir de Larzicourt puisqu'il faut parcourir près de cent kilomètres pour atteindre Chaumont, qui n'est qu'un nom dans *Le Relais-d'Alsace*¹²², et une quarantaine de kilomètres supplémentaires pour arriver au plateau de Langres « que les bateaux escadaient écluse par écluse »¹²³ avant de pénétrer dans un tunnel qui marque le point le plus élevé du canal de la Marne à la Saône. Dans ses reportages,



(Cliché Michel Lemoine.)

Le tunnel du plateau de Langres

¹²⁰ G. SIMENON, *L'Écluse N° 1*, t. V, p. 180.

¹²¹ *Id.*, pp. 239-240.

¹²² G. SIMENON, *Le Relais-d'Alsace*, t. 1, pp. 126 et 161.

¹²³ G. SIMENON, *Le Charretier de la « Providence »*, t. I, p. 454.

Simenon a dit comment le « GINETTE » — et Tigy — n'avaient pas traversé sans mal ce tunnel périlleux dont il exagère toujours la distance d'un peu moins de cinq kilomètres. Cet épisode lui a inspiré quelques lignes du *Charretier de la « Providence »* où l'épouse d'un marinier avoue avoir toujours peur de cette « voûte de huit kilomètres »¹²⁴.

Quelqu'un racontait un accident qui était arrivé le matin à la « voûte », c'est-à-dire à l'endroit où le canal, pour franchir la partie la plus haute du plateau de Langres, devient souterrain sur une longueur de huit kilomètres.

Un marinier avait eu le pied pris dans la corde des chevaux. Il avait crié sans pouvoir se faire entendre du charretier et, au moment où les bêtes se remettaient en marche après un temps d'arrêt, il avait été projeté à l'eau.

Le tunnel n'était pas éclairé. Le bateau ne portait qu'un fanal qui jetait à peine quelques reflets sur l'eau. Le frère du marinier — la péniche s'appelait *Les Deux-Frères* — avait sauté dans le canal.

On n'en avait repêché qu'un, quand il était déjà mort. On cherchait l'autre...¹²⁵

La Saône

LE TRAJET sur la Saône n'a pas non plus engendré beaucoup de réminiscences littéraires. Chalon-sur-Saône n'est généralement qu'un nom¹²⁶, mais Mâcon jouit d'un statut plus intéressant grâce au marinier Louis Willems qui, peu avant sa mort, y avait « chargé du vin »¹²⁷ à bord de sa péniche, « De Zwarte-Zwaan », dans *Maigret et le clochard*, grâce surtout à François Perret-Latour, le héros d'*Il y a encore des noisetiers*, et à ses souvenirs d'enfance. Il est en effet né à Mâcon dans une famille de « gros négociants en vins » habitant « quai Lamartine, une vaste bâtisse bourgeoise » à « la façade peinte en blanc » et « imprégnée, de la cave au grenier, de l'odeur du vin »¹²⁸ dont le vieillard se souvient avec nostalgie : « La Saône coulait paisiblement sous nos fenêtres et les péniches étaient encore tirées

¹²⁴ *Id.*, p. 530.

¹²⁵ *Id.*, p. 467.

¹²⁶ Dans *Les Deux Ingénieurs*, *Le Charretier de la « Providence »*, *Les Rescapés du « Télémaque »*, *La Fenêtre des Rouet* et *Les Complices*.

¹²⁷ G. SIMENON, *Maigret et le clochard*, t. XXII, p. 513.

¹²⁸ G. SIMENON, *Il y a encore des noisetiers*, t. 41, p. 348.

par des chevaux. Certaines s'amarrèrent devant la maison et on les chargeait de barriques qu'on roulait à travers la rue »¹²⁹. Et lorsque Perret-Latour s'aperçoit à Tancrou qu'« il y a encore des noisetiers », il se remémore le pont Saint-Laurent de Mâcon après lequel on trouvait « presque tout de suite [...] la campagne »¹³⁰.

Villefranche-sur-Saône n'étant à nouveau qu'un nom¹³¹, nous voici donc déjà à Lyon, ville présente dans cinquante-cinq romans ou nouvelles — généralement à titre purement référentiel —, mais dont les occurrences ne sont jamais liées au monde de la navigation. Les quais de Lyon eux-mêmes ne sont mentionnés que dans deux romans : dans *L'Homme au petit chien*, Anne-Marie Allard et Monique Cornille habitaient « porte à porte, sur le même quai »¹³² durant leur jeunesse; dans *Betty*, Laure Lavancher et la veuve du général Étamble habitent toutes deux quai de Tilsitt (orthographié « Tilsit »)¹³³, ce quai longeant la Saône étant le seul quai lyonnais cité dans l'univers fictif de Simenon. Quant à la célèbre écluse de la Mulatière, elle ne figure pas non plus dans l'œuvre romanesque, mais elle a prêté son nom à un lieu-dit vendéen dans la nouvelle intitulée *Vente à la bougie*¹³⁴.

Le Rhône

A LYON commence la descente du Rhône qui n'a pas non plus laissé de nombreuses traces dans l'œuvre romanesque, les romans populaires s'avérant ici au moins aussi riches en souvenirs — alors récents — que les autres. C'est ainsi que dans *L'Amant sans nom*, le trajet routier accompli par Yves Jarry lorsqu'il se rend en Camargue pour rejoindre Jessie Dessmond correspond partiellement, dans sa dernière partie, à l'itinéraire suivi par Simenon. Voici l'aventurier dans un hôtel de Valence situé sur une place immense où une boutique de primeurs s'appelle « Aux Gourmets valentinois » et « au milieu de laquelle se dressait un monument [...] prestigieux à la gloire de quelque politicien que, pour la circonstance, on avait entouré d'une demi-douzaine de Vénus de marbre qui semblaient l'éventer à l'aide de

¹²⁹ *Id.*, pp. 361–362.

¹³⁰ *Id.*, p. 434.

¹³¹ G. SIMENON, *En cas de malheur*, t. 33, p. 81.

¹³² G. SIMENON, *L'Homme au petit chien*, t. 38, p. 511.

¹³³ G. SIMENON, *Betty*, t. 36, p. 335.

¹³⁴ G. SIMENON, *Vente à la bougie*, t. XV, p. 560.



(Collection Fonds Simenon.)

Simenon et Tigy à bord du « Ginette » sur le Rhône

palmes »¹³⁵. Profitons de l'étape de Valence pour rappeler l'existence d'une carte postale adressée par Simenon à son frère et postée dans cette ville. Une photocopie de cette carte, qui porte le cachet postal du 30 mai 1928, a été remise au Fonds Simenon de l'Université de Liège par un collectionneur en 1993; elle ne semble guère avoir attiré l'attention du monde simenonien captivé sans doute par l'exposition « Tout Simenon ». Voici donc, sur la page en regard, le texte adressé par Simenon à son frère au verso d'une vue représentant la Maison des Têtes de Valence. Kis ou Kès? Au lecteur d'apprécier.

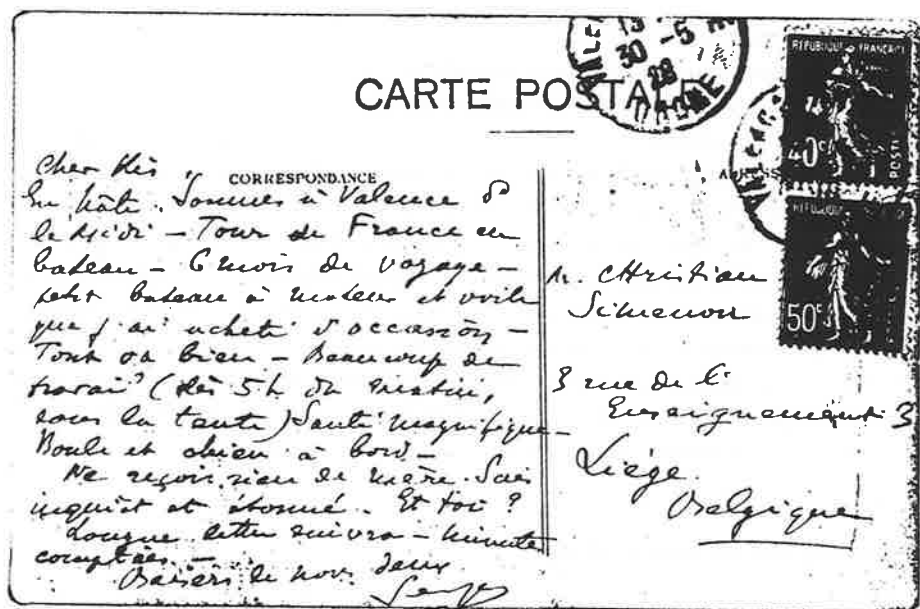
Simenon a-t-il ressenti dès Valence « l'atmosphère vibrante » du « printemps du Midi » qui enveloppe Jarry « de bouffées tièdes et optimistes »¹³⁶? C'est pourtant au sud de Montélimar que l'on découvre, dans les autres romans, « le climat de la Provence » et « un paysage nouveau »¹³⁷, avec « les premiers oliviers, les toits roses, presque plats, les maisons blanches »¹³⁸ et

¹³⁵ Christian BRULLS, *L'Amant sans nom*, Paris, Presses de la Cité, « Les Introuvables de Georges Simenon », 4, 1980, p. 286.

¹³⁶ *Id.*, p. 287.

¹³⁷ G. SIMENON, *Maigret aux assises*, t. XXI, p. 392.

¹³⁸ G. SIMENON, *La Fenêtre des Rouet*, t. 16, p. 252.



les amandiers en fleurs¹³⁹. Maigret, lui aussi, aime « particulièrement le pays au sud de Lyon »¹⁴⁰ :

Montélimar était pour lui la frontière où commençait la Provence et, dès lors, il ne perdait rien du spectacle. Il aimait tout, la végétation, les maisons d'un rose pâle ou d'un bleu de lavande aux tuiles cuites et recuites par le soleil, les villages plantés de platanes.¹⁴¹

Tout ceci nous éloigne pourtant du monde de l'eau. Il est vrai qu'aucun roman ne situe son action sur le Rhône lui-même. Ainsi, le passage dangereux de Pont-Saint-Esprit, sur lequel Simonon s'étend volontiers dans ses reportages et ses souvenirs¹⁴², ne trouve-t-il qu'un écho très affaibli dans *L'Amant sans nom* avec « la vallée du Rhône aux sauvages contreforts »¹⁴³ rencontrés après la traversée de Pont-Saint-Esprit.

La ville d'Avignon est présente dans quatorze romans ou nouvelles sans que le Rhône et la navigation fluviale y soient mentionnés, même si Madame

¹³⁹ G. SIMENON, *Un Homme comme un autre*, op. cit., p. 106.

¹⁴⁰ G. SIMENON, *Maigret et l'indicateur*, t. XXVIII, p. 247.

¹⁴¹ G. SIMENON, *La Folle de Maigret*, t. XXVII, p. 418.

¹⁴² Voir notamment G. SIMENON, *Des Traces de pas*, Paris, Presses de la Cité, 1975, p. 237.

¹⁴³ Christian BRULLS, *L'Amant sans nom*, op. cit., p. 289.

Quatre et ses enfants chantent et dansent «*Sur le pont d'A-vi-gnon*»¹⁴⁴. Tournons-nous donc plutôt vers Tarascon et Beaucaire où nous retrouvons Yves Jarry contemplant dans *L'Amant sans nom* «les deux châteaux fameux [...] dressés sur chaque rive du Rhône»¹⁴⁵. C'est exactement là que se situe le début d'un autre roman populaire, *Songes d'été*, dont voici les premières lignes : «Tarascon! Beaucaire! Entre les deux villes ensoleillées, le Rhône tumultueux. Et, sur chaque rive, un ancien château fort. Les tours ont encore l'air de se menacer, comme aux temps lointains où deux seigneurs se faisaient une guerre acharnée»¹⁴⁶. Avant de quitter la vallée du Rhône, source d'inspiration où Simenon a finalement bien peu puisé, on signalera encore l'«adorable petite ville du Midi»¹⁴⁷ désignée par sa seule initiale dans une nouvelle, *Le Vol du lycée de B...* Cette cité «de la vallée du Rhône»¹⁴⁷ aurait-elle été inspirée par Beaucaire? Ce n'est pas du tout assuré.

Le canal du Rhône à Sète

AVEC LE CANAL du Rhône à Sète, nous abordons la Camargue où nous retrouvons les héros de *Songes d'été*. C'est «le grand désert de marais, d'étangs, de joncs à perte de vue. Parfois un clocher qui émerge quelque part»¹⁴⁸. Ce sont les taureaux sauvages que l'on «entend passer, derrière les roseaux, en une galopade puissante. Sur un chemin qui forme talus se découpe un instant la silhouette d'un gardien, à cheval, un pieu à la main»¹⁴⁹. C'est «quelque chose, comme un énorme coléoptère», qui «se traîne lentement sur la route blanche : une roulotte. Toute une famille de romanichels, pieds nus, entourant le mulet qui n'en peut plus»¹⁴⁸. C'est là aussi que se termine le voyage d'Yves Jarry :

Le décor changea. Le terrain devint plus plat. Bientôt, la route ne fut plus qu'un ruban de terre ferme et blanche entre les marais couverts de roseaux.

La Camargue commençait.

On n'était qu'en mars et pourtant la température était élevée, l'air parfumé. Des insectes bourdonnaient déjà dans

¹⁴⁴ G. SIMENON, *Madame Quatre et ses enfants*, in *Les Petits Cochons sans queue*, t. XXV, p. 221.

¹⁴⁵ Christian BRULLS, *L'Amant sans nom*, op. cit., p. 289.

¹⁴⁶ Georges SIM, *Songes d'été*, Paris, Ferenczi, «Le Petit Livre», 828, [1928], p. 1.

¹⁴⁷ G. SIMENON, *Le Vol du lycée de B...*, in *Les Treize Mystères*, t. VI, p. 42.

¹⁴⁸ Georges SIM, *Songes d'été*, op. cit., p. 3.

¹⁴⁹ *Id.*, p. 4.

l'air et on en vit des nuages autour d'une manade de taureaux sauvages qu'un gardian poussait de sa pique.

De loin en loin on apercevait un mas isolé, aux murs blancs ou roses, au toit de tuiles qui semblaient décolorées par le soleil.

Puis c'était à nouveau le désert plat, les roseaux où de légères barques plates pouvaient seules se frayer un passage. [...]

Le décor était entièrement caché par les roseaux hauts de deux mètres qui transformaient la route en un véritable chenal.¹⁵⁰

Jarry retrouve ensuite Jessie Dessmond dans « un mas assez semblable à ceux qu'on avait rencontrés jusque-là, vaste construction d'architecture simple, toute en couleurs vives, autour de laquelle croissaient quelques pins et que cernait un rideau de tamaris »¹⁵¹ :

C'était le mas de la Camargue dans toute l'acception du mot, avec ses volets clos, peints en vert clair, avec cours ombragées qu'on devinait au bout des couloirs, avec ses maigres vignes grimpantes et ses chaix [*sic*].¹⁵²

Règne dès lors l'harmonie propre aux romans populaires lorsqu'une atmosphère rassérénée entoure les amoureux enfin réunis :

Une atmosphère de rêve, toute bleue, d'un bleu chaud, enveloppant. Et un ciel somptueux où naissaient déjà les étoiles alors que pourtant des nuages roses et pourpres nageaient encore dans le firmament. [...]

Autour du mas, les roseaux frémissaient sous la brise du soir, et parfois on entendait au loin le meuglement d'un taureau solitaire.¹⁵³

Un autre roman populaire, *L'Inconnue*, de Christian Brulls, définit la Camargue comme la plaine « des canaux qui s'entrecroisent, des roseaux à perte de vue »¹⁵⁴ sous « le soleil torride »¹⁵⁵ de juin.

« Des remparts se dessinent. Des toits »¹⁵⁶ : ainsi s'annonce Aigues-Mortes dans *Songes d'été*. *L'Inconnue* ajoute que la ville est « une des

¹⁵⁰ Christian BRULLS, *L'Amant sans nom*, *op. cit.*, p. 289.

¹⁵¹ *Id.*, pp. 289-290.

¹⁵² *Id.*, p. 291.

¹⁵³ *Id.*, p. 298.

¹⁵⁴ Christian BRULLS, *L'Inconnue*, Paris, Presses de la Cité, « Les Introuvables de Georges Simenon », 3, 1980, p. 87.

¹⁵⁵ *Id.*, p. 196.

¹⁵⁶ Georges SIM, *Songes d'été*, *op. cit.*, p. 4.

plus pittoresques de France, enfermée dans ses remparts au pied desquels s'arrêtaient autrefois les flots de la Méditerranée. Ailleurs, les vieilles pierres sont grises, voire noirâtres. À Aigues-Mortes, elles sont blanches, d'un blanc que le soleil rend éclatant»¹⁵⁷. La nouvelle intitulée *Le Mas Costefigues* observe qu'Aigues-Mortes, « dans sa ceinture de remparts, est bien une des villes les plus curieuses qui soient »¹⁵⁸. Plusieurs scènes de ces trois œuvres ont pour cadre Aigues-Mortes, sans pourtant qu'il y soit fait allusion au canal du Rhône à Sète.



(Collection Claude Menguy.)

Aigues-Mortes et le canal conduisant au Grau-du-Roi

Nous allons pourtant découvrir un embranchement de ce canal entre Aigues-Mortes et le Grau-du-Roi dans *L'Inconnue* où un meurtre a lieu en un mas dit mas des Tourelles; curieusement, mais de manière symptomatique, cette habitation et son environnement se retrouvent de manière semblable dans *Le Mas Costefigues*, ainsi qu'en témoignent ces extraits juxtaposés :

¹⁵⁷ Christian BRULLS, *L'Inconnue*, op. cit., p. 87.

¹⁵⁸ G. SIMENON, *Le Mas Costefigues*, in *Les Treize Énigmes*, t. VI, p. 174.

Il revoyait Aigues-Mortes, ceinte de ses remparts. À cinq kilomètres au sud, la Méditerranée. [...]

Le sol est plat : du sable, des alluvions, des marais. [...]

Grau-du-Roi est une des rares plages de la région. Il constitue le débouché d'Aigues-Mortes à la mer, à une lieue de cette ville.

Un canal relie les deux points, étroit, peu profond, peu navigué.

Des deux côtés de ce canal, ce sont des marécages, avec, parfois, de loin en loin, un lambeau de terre à peu près ferme. [...]

En somme, d'un côté Aigues-Mortes. De l'autre, à cinq kilomètres, Grau-du-Roi et la mer.

Entre eux le canal, que suit un chemin à peine carrossable.¹⁵⁹

À mi-chemin des deux localités, à un des endroits où il y a de la terre ferme, se dresse un mas de style vaguement provençal, entouré de quelques figuiers et d'eucalyptus.

Le mas est de brique rouge. Il est vaste. Il a un corps de logis principal et deux ailes, comme les anciens châteaux.

Enfin, il est couronné de deux tourelles surmontées de girouettes en zinc découpé.¹⁶¹

Le mas fut construit il y a une trentaine d'années par un négociant de Nîmes qui prétendait aimer la solitude et qui s'était toqué pour la chasse aux canards.

Il vint une année y passer un mois. L'année suivante, il ne vint que trois jours.¹⁶¹

Autrefois, la mer baignait les remparts d'Aigues-Mortes. Elle s'est retirée de près de six kilomètres, ne laissant derrière elle qu'une sorte de marécage où poussent des roseaux.

Ces marais ont été vaguement asséchés et l'eau amenée dans un canal qui va se jeter dans la mer.

Au bout de ce canal, on a bâti une petite ville, qui vit de son port de pêche et de quelques baigneurs. C'est Grau-du-Roi.

Entre Aigues-Mortes et Grau-du-Roi, il n'y a donc rien, sinon le canal que longe un chemin surélevé et aux deux côtés duquel s'étalent des terres basses, détrempees et désertes.¹⁶⁰

Quelle lubie a eue M. Costefigues de construire un mas dans ce désert, sur la rive droite du canal? [...]

La maison est vaste, avec deux tourelles qui lui donnent un faux air de château. On est parvenu à faire pousser quelques arbres alentour, et à créer un semblant de parc.¹⁶⁰

Le mas appartenait à un certain M. Costefigues, d'Avignon, qui n'y passait guère que quelques jours à la saison de la chasse aux canards.¹⁶²

¹⁵⁹ Christian BRULLS, *L'Inconnue*, op. cit., pp. 92-93.

¹⁶⁰ G. SIMENON, *Le Mas Costefigues*, op. cit., p. 175.

¹⁶¹ Christian BRULLS, *L'Inconnue*, op. cit., p. 93.

¹⁶² G. SIMENON, *Le Mas Costefigues*, op. cit., p. 174.

Avec la chaleur, cela créait une atmosphère fiévreuse, et nulle part ailleurs en France, sans doute, on ne pouvait trouver autant de moustiques, ni d'aussi carnivores.¹⁶³

L'été, la température est torride et il faut avoir connu les attaques massives des moustiques de là-bas pour parler en connaissance de cause de ces bestioles.¹⁶⁴

Simenon semble donc bien avoir connu ce mas lors de son séjour forcé au Grau-du-Roi en juin 1928. Autre coïncidence : pourquoi donc le romancier a-t-il ancré le « Ginette » « en mer, en face de la plage »¹⁶⁵ et non dans le port, comme tout le monde ? La réponse est fournie dans *Quand j'étais vieux* : « Impossible de rester dans le port, à cause des moustiques et du vacarme »¹⁶⁵ ; ce que confirme un passage des *Dictées* : « Les moustiques, énormes comme le sont tous les moustiques de la Camargue, ne tardaient pas à m'assaillir »¹⁶⁶. On remarquera encore que les épisodes de *L'Inconnue* et du *Mas Costefigues* se déroulent en juin.

Le Grau-du-Roi : ce « port minuscule sur la Méditerranée »¹⁶⁷ a été utilisé par Simenon ailleurs que dans les romans populaires. Albert Bauche, le héros du *Temps d'Anaïs*, y a passé sa jeunesse et y a connu Anaïs, la fille facile qui a hanté ses rêves d'adolescent et marqué sa personnalité, Anaïs qui représentait pour lui « le ventre où tous les hommes allaient s'engloutir [...] au bout de la plage ou dans le trou près du canal »¹⁶⁸. « Le trou près du canal » : doit-on s'appesantir sur cette béance ? Au gré des interrogatoires dont il fait l'objet, que ce soit auprès de la police, du juge ou du psychiatre, Bauche est souvent amené à évoquer sa jeunesse au Grau-du-Roi. Épinglons ce passage :

Le Grau-du-Roi, c'était d'abord le soleil. Tous ses souvenirs étaient ruisselants de soleil. Mais c'était surtout une sorte d'innocence. Voilà le mot qu'il ne faudrait pas oublier de leur dire. C'était la maison compliquée et attendrissante qui ressemblait à un jeu de construction, avec son grand-père qui avait l'air du Père Noël ou d'un des nains de Blanche-Neige, son père qui préparait la bouillabaisse dans la cour et jouait aux boules tous les après-midi devant le bureau de poste, c'était un univers où il n'y

¹⁶³ Christian BRULLS, *L'Inconnue*, op. cit., p. 93.

¹⁶⁴ G. SIMENON, *Le Mas Costefigues*, op. cit., p. 175.

¹⁶⁵ G. SIMENON, *Quand j'étais vieux*, t. 43, p. 318.

¹⁶⁶ G. SIMENON, *Un Homme comme un autre*, op. cit., p. 121.

¹⁶⁷ G. SIMENON, *Le Mas Costefigues*, op. cit., p. 174.

¹⁶⁸ G. SIMENON, *Le Temps d'Anaïs*, t. 28, pp. 298-299.

avait pas de questions d'argent et où les pêcheurs qui réparaient leurs filets semblaient poser pour des cartes postales.¹⁶⁹

Steve Adams, le héros du *Passage de la ligne*, s'est lui aussi « arrêté un certain temps au Grau-du-Roi »¹⁷⁰. Il lui en reste quelques images : « une jetée blanche, des bateaux blancs, le scintillement des poissons dans les filets qu'on ramenait sur le sable »¹⁷⁰.

Entre Aigues-Mortes et Sète, le canal suit la côte et traverse plusieurs étangs qui n'ont guère inspiré le romancier. Il passe à proximité de Palavas-les-Flots qui n'est qu'un nom dans *L'Ami d'enfance de Maigret*¹⁷¹. Il se peut d'ailleurs que Simenon ait effectué par mer le trajet du Grau-du-Roi à Sète : c'est ce qu'il déclare, mais peut-on toujours se fier à ses déclarations ? Quant à la ville de Valéry et Brassens, elle n'est citée que dans cinq romans — dont deux populaires — à titre strictement référentiel. Tout juste apprenons-nous dans *L'Inconnue* que « du côté des Saintes-Maries-de-la-Mer, du Grau-du-Roi, de Cette, [...] la côte est presque déserte. On peut faire, à certains endroits, vingt kilomètres sans rencontrer une maison, ni âme qui vive »¹⁷².

Le canal du Midi

POUR PÉNÉTRER dans le canal du Midi, il convient de traverser le bassin de Thau, présent dans *Cour d'assises* dans la mesure macabre où l'on y a « repêché une jambe humaine »¹⁷³. Le canal conduit ensuite rapidement à Béziers. Citée comme référence dans seize romans, la sous-préfecture de l'Hérault ne l'est jamais en fonction du canal, mais on s'y trouve néanmoins en eau trouble puisque dans huit d'entre eux, il est question des maisons closes de Béziers, dont quatre reçoivent une raison sociale, si nous osons ainsi nous exprimer : le Cupidon¹⁷⁴, le Paradis¹⁷⁵, le Paradou¹⁷⁶, et à nouveau le Paradis¹⁷⁷. Alors, selon Simenon, Béziers est-elle par excellence

¹⁶⁹ *Id.*, p. 297.

¹⁷⁰ G. SIMENON, *Le Passage de la ligne*, t. 35, p. 182.

¹⁷¹ G. SIMENON, *L'Ami d'enfance de Maigret*, t. XXVI, p. 242.

¹⁷² Christian BRULLS, *L'Inconnue*, *op. cit.*, p. 92.

¹⁷³ G. SIMENON, *Cour d'assises*, t. 10, p. 423.

¹⁷⁴ G. SIMENON, *Maigret*, t. V, p. 312.

¹⁷⁵ G. SIMENON, *Cécile est morte*, t. X, p. 50.

¹⁷⁶ G. SIMENON, *Félicie est là*, t. XI, p. 396.

¹⁷⁷ G. SIMENON, *Maigret au Picratt's*, t. XV, p. 418.

la ville où ... baiser, par rapprochement... phonétique interposé? Il le semble bien, puisqu'une référence à une maison close de Béziers figure déjà dans *Les Clients de Madame Marthe*¹⁷⁸, un roman léger de Plick et Plock dont il n'est pas assuré qu'il ait été écrit après le passage du « Ginette » à Béziers. Ne quittons pas ces lieux de délices sans mentionner *L'Amant fantôme*, autre roman de jeunesse grivois dû à Gom Gut, dont l'action est située dans une station balnéaire proche de Béziers¹⁷⁹; le narrateur nous assure d'ailleurs qu'il s'agit là « du vrai Midi » en opposant les « plages des environs de Béziers »¹⁷⁹ à celles de la Côte d'Azur qui n'appartiendraient donc pas au « vrai Midi »...

Sur le cours capricieux du canal du Midi, Capestang, cité dans deux romans¹⁸⁰, n'est à nouveau qu'un nom sans rapport aucun avec l'activité fluviale, ce qui nous permet de gagner au plus vite Carcassonne, ville que l'on trouve mentionnée dans huit romans ou nouvelles. Jamais pourtant le chef-lieu de l'Aude ne reçoit l'ombre d'une description. Aurons-nous plus de chance avec Toulouse? Pas du tout. Bien que la ville soit présente dans vingt-cinq romans ou nouvelles, c'est toujours en tant que simple référence. Nous connaissons bien l'existence de deux cabarets de la ville rose, le Caveau¹⁸¹ et le Moulin-Bleu¹⁸², mais ici non plus, aucune trace du canal.

Et pourtant, le canal du Midi occupe une place de choix dans les souvenirs de Simenon. Écoutons-le plutôt les égrener le 1^{er} mai 1973 :

Souvent, lorsque je ferme les yeux pour la sieste, je me mets à jouer avec l'ombre et la lumière et presque toujours ce sont des images du Canal du Midi qui me reviennent à l'esprit.

C'est certainement le plus beau de France. Il date de Colbert. Il est le seul au monde, je pense, à comporter une écluse circulaire, avec quatre portes, de sorte que l'on peut passer du nord au sud comme de l'est à l'ouest.

Les berges sont plantées de platanes et les feuilles jouent à la fois au-dessus de la tête et sur l'eau où les reflets s'allongent ou s'élargissent.

Pour moi, c'est le vrai Midi, bien plus vivant et moins artificiel que la Côte d'Azur.

¹⁷⁸ PLICK et PLOCK, *Les Clients de Madame Marthe*, p. 2 du tapuscrit dont une photocopie est conservée au Fonds Simenon de l'Université de Liège.

¹⁷⁹ Gom GUT, *L'Amant fantôme*, Paris, Prima, « Collection Gauloise », 112, [1928], p. 2.

¹⁸⁰ G. SIMENON, *Les Inconnus dans la maison*, t. 13, p. 310 et *L'Outlaw*, t. 13, p. 36.

¹⁸¹ G. SIMENON, *Au Bout du rouleau*, t. 22, p. 238.

¹⁸² G. SIMENON, *Strip-Tease*, t. 34, p. 160.

A-t-il beaucoup changé depuis 1925 ou 1926? J'espère que non. Les péniches qui le parcouraient à cette époque-là étaient encore tirées par des chevaux et leur écurie était aménagée à bord.

La vie y était lente. Les bateaux qui se dirigeaient vers Bordeaux étaient chargés de vin. Au retour, ils ramenaient du charbon.

Et, à chaque écluse, se déroulait le même petit trafic. L'éclusier s'amenait avec sa cruche qu'on remplissait de vin ou avec son seau qu'on remplissait de charbon. Pour sa part, il offrait des fromages de chèvre, un poulet ou un chevreau.

Le vin, je me le procurais dans des pompes qui ressemblaient à des pompes à essence où on remplissait ma bonbonne pour quelques francs.

C'était paresseux. C'était chaud et frais tout ensemble. On passait sans cesse de l'ombre à la lumière et parfois on avait l'impression de pénétrer dans un tunnel.

Les villages étaient loin. Le canal vivait vraiment sa vie propre et on était presque étourdi par le bruit et le mouvement de la foule lorsqu'on devait traverser une ville comme Carcassonne.¹⁸³

Le canal latéral à la Garonne

LE CANAL LATÉRAL à la Garonne passe à Moissac, dont il est beaucoup question dans *L'Étoile-du-Nord*, nouvelle où plusieurs personnages originaires de Moissac se retrouvent à Paris. Dans *L'Affaire du canal*, nous accompagnons l'inspecteur G7 dans cette « charmante petite ville des bords de la Garonne », mais nous nous en éloignons aussitôt pour suivre le canal « bien ombragé, par des arbres magnifiques »¹⁸⁴, et où les péniches sont rares. Un crime a en effet eu lieu à mi-chemin entre Moissac et Castelsarrasin et l'inspecteur se rend à pied sur les lieux : « Dès la sortie de Moissac, aussitôt après le pont-canal sur le Tarn, ce fut le désert. Plus une maison. Des bois à droite et des bois à gauche, avec des champs de loin en loin »¹⁸⁴. G7 précise qu'« il n'y a pas de village entre les deux localités »¹⁸⁴, précision correspondant rigoureusement avec la réalité topographique, ce qui ne nous étonnera guère. C'est pourtant dans *Le Passager clandestin*, dont l'action

¹⁸³ G. SIMENON, *Un Homme comme un autre*, op. cit., pp. 125-126.

¹⁸⁴ G. SIMENON, *L'Affaire du canal*, in *Tout Simenon*, Paris, Presses de la Cité, 1991, t. 18, p. 998.



(Cliché Hans Oplatka.)

Le pont-canal sur le Tarn

se déroule presque entièrement à Tahiti — bien loin, donc, du Tarn-et-Garonne —, que l'on trouve la référence la plus significative à Moissac. On se souvient que Philip Owen, venu à Tahiti dans un but intéressé, succombe au charme de l'île après une conversation avec le pasteur maori Tamasen qui lui révèle avec simplicité, après avoir évoqué Stevenson, ce que peut être la plénitude de la vie insulaire :

Owen [...] chercha un moment où il avait ressenti une émotion à peu près semblable. Il revit un cloître, avec ses colonnes, ses longs couloirs d'ombre, les pierres polies par les siècles, par les pieds de générations de moines, un soleil oblique qui traversait une charmille où chantaient des oiseaux.

C'était à Moissac. Il s'y était arrêté de bon matin, par hasard. Il était entré dans l'abbaye, où il se trouvait être le seul visiteur, et s'était assis sur une pierre du cloître ; il lui avait semblé que le temps coulait, si fluide, autour de lui, qu'il ferait bon de ne plus bouger, rester là à jamais.¹⁸⁵

¹⁸⁵ G. SIMENON, *Le Passager clandestin*, t. 23, pp. 563-564.

Owen finit par se fixer à Tahiti : il satisfait cette fois son envie en s'ancrant dans un décor aussi séduisant et apaisant que celui de Moissac où il avait déjà été tenté « de s'asseoir sur une pierre et de s'arrêter pour toujours »¹⁸⁶. Quoiqu'il en soit, il faut souligner qu'il s'agit ici d'un des rares passages romanesques où Simenon s'attarde quelque peu à l'évocation d'un site « touristique ».

En dehors de Moissac, la seule localité traversée par ce canal et mentionnée dans l'œuvre est Agen qui ne représente une fois de plus qu'un nom cité en référence. Profitons-en pour revenir un instant à *Songes d'été*, roman populaire dont les héros, qui accomplissent eux aussi un tour de France, suivent approximativement sur les routes méridionales l'itinéraire emprunté par le « Ginette ». Une page de cette œuvre de jeunesse évoque la région où nous sommes arrivés. Au-delà des stéréotypes, on verra que s'y profile une vision du Midi voisine de celle que Simenon évoquait le 1^{er} mai 1973 et que nous avons déjà mentionnée :

Le Midi n'est pas seulement la côte prestigieuse, peuplée de riches étrangers, transformée en une sorte de gigantesque caravansérail qu'on appelle la Riviera.

C'est encore, et surtout, cette vaste et plantureuse région qui s'étend de l'Océan à la Méditerranée, au pied des Pyrénées.

Campagnes splendides, où poussent tous les fruits — et où ils sont plus savoureux qu'ailleurs ! Villages clairs, aux murs multicolores, qu'engourdit le soleil.

Une vie paisible, sans fièvre. Une vie très gaie malgré la langueur de l'air chargé des senteurs de l'été.

Un peuple optimiste qui chante même quand il parle, qui s'enthousiasme jusqu'à cette exagération dont on a fait un sujet de plaisanteries.

Les heures lourdes de midi, pendant lesquelles chacun fait la sieste... Les heures plus douces du soir, pendant lesquelles les hommes, devant l'église jouent gravement aux boules...

Les troupeaux de moutons, dans le petit matin...

Toute cette vie-là, la vie intime de la région, l'auto jaune la surprit au cours de sa randonnée. Sans chercher à battre des records, elle traversait lentement villages et champs, flânant et musant, aspirant cette atmosphère d'été épanoui, de nature riche, pleinement vivante, d'une vie calme et profonde.¹⁸⁷

¹⁸⁶ *Id.*, p. 566.

¹⁸⁷ Georges SIM, *Songes d'été*, *op. cit.*, pp. 21-22.

La Garonne

PEU APRÈS s'être engagé sur la Garonne, le « Ginette » est passé par Saint-Macaire et Langon, lieux mauriaciens où Simenon a sans nul doute fait étape : « Au pays de Mauriac, Malagar, se rappelle-t-il, nous fûmes arrêtés par des inondations »¹⁸⁸. Rien d'étonnant dès lors si ces parages constituent un des cadres spatiaux principaux d'un roman populaire de Georges-Martin Georges, *Une Ombre dans la nuit*. Chose assez rare, Simenon ne situe pas l'action du roman durant la saison où il a lui-même connu les lieux, mais la crue du fleuve est bien présente : « C'était un jour de décembre. La Garonne, en crue, abandonnant son lit pourtant large, aux méandres multiples, s'étalait sur des kilomètres de plaine où l'on voyait des arbres émerger des eaux bourbeuses et même les toits rouges de quelques métairies que leurs habitants avaient dû abandonner en hâte »¹⁸⁹. Tout ce roman est rythmé, parallèlement au déferlement des passions, par le déferlement des flots tumultueux du fleuve qui atteint « son niveau de 1910, inondant les campagnes, forçant de nombreux fermiers à fuir, emportant du bétail, des mules et du matériel »¹⁹⁰, jusqu'à ce que la Garonne rentre enfin « dans son lit, laissant le sol jonché de débris de toutes sortes et de limon »¹⁹¹. N'empêche : les riverains ont connu la peur de leur vie et se sont demandé « pendant quinze jours [...] si toute la vallée n'allait pas être balayée par les flots furieux du fleuve »¹⁹¹. D'autre part, nous ne pouvons ignorer que nous sommes là dans une région vinicole puisque les héros de ce roman sentimental fort mélodramatique sont des vigneron dont certaines terres sont menacées par l'inondation, puisque sont aussi mentionnés « ces bourgs fameux qui ont nom Sainte-Croix-du-Mont, Sauternes, Château-Yquem »¹⁹². On ne peut oublier non plus que surgit dans cette bluette, pour la première fois sous la plume de Simenon, le patronyme de Maigret qui désigne un médecin de Saint-Macaire¹⁹³. Un autre roman populaire, de plus vaste envergure celui-là, fait aussi allusion à Saint-Macaire : il s'agit de *La Femme 47*, de Georges Sim, où les Cazenave

¹⁸⁸ G. SIMENON, « La France souriante », *art. cit.*

¹⁸⁹ Georges-Martin GEORGES, *Une Ombre dans la nuit*, Paris, Ferenczi, « Le Petit Livre », 872, [1929], p. 1.

¹⁹⁰ *Id.*, p. 86.

¹⁹¹ *Id.*, p. 92.

¹⁹² *Id.*, pp. 2-3.

¹⁹³ *Id.*, pp. 30-32.

possèdent une maison de campagne dans cette « petite ville des bords de la Garonne »¹⁹⁴.

C'est exactement dans le même cadre que s'inscrit la nouvelle intitulée *Le Mort invraisemblable* dont le principal protagoniste est un vigneron de Langon habitant « une jolie maison au bord de la Garonne »¹⁹⁵ et possédant « un vignoble à Sainte-Croix-du-Mont »¹⁹⁵. Cet Edmond Dortu se fait assassiner la veille de son mariage avec une demoiselle de Saint-Macaire.

Bordeaux a dans le monde créé par Simenon un statut semblable à celui de Lyon. Très souvent mentionnée — dans soixante-cinq romans ou nouvelles —, la ville est finalement très peu caractérisée, même si quelques rares scènes s'y déroulent. Dans *45° à l'ombre*, un navire, « traîné par son remorqueur », jette « l'ancre devant le quai »¹⁹⁶. Dans *L'Ami d'enfance de Maigret*, nous découvrons le quai des Chartrons, « où toutes les vieilles familles ont leur hôtel particulier »¹⁹⁷. Dans *Le Testament Donadieu*, nous avons droit à « des bars éclairés en rougeâtre, avec des photographies de danseuses contre les vitres »¹⁹⁸ dans une rue proche des quais. Une enquête du *Petit Docteur* se déroule partiellement à bord d'un navire de luxe amarré dans le port, de sorte que nous verrons des docks¹⁹⁹ et « les cheminées des bateaux »²⁰⁰, nous entendrons « le fracas des grues »²⁰¹ déchargeant un paquebot, nous pénétrerons, « en face des derniers docks », dans « un ramassis de ruelles habitées uniquement par des soutiers noirs et par toute la lie ramenée d'Afrique au hasard des bateaux »²⁰⁰. Bien que cette dernière citation soit plus significative, c'est fort peu et Simenon a déjà été plus inspiré pour évoquer l'activité portuaire, de Fécamp à Delfzijl, de Ouistreham à Hambourg, de Port-en-Bessin à Panama. Autant ouvrir à nouveau le roman de jeunesse intitulé *Une Ombre dans la nuit* dont quatre chapitres ont Bordeaux pour cadre :

Par la fenêtre, à travers les hachures de pluie, on pouvait voir la Garonne large et puissante qui roulait ses flots bourbeux, haletant sous l'action de la marée, cependant que, sur les quais

¹⁹⁴ Georges SIM, *La Femme 47*, Paris, Fayard, « Le Livre populaire », 271, 1930, p. 63.

¹⁹⁵ G. SIMENON, *Le Mort invraisemblable*, in *Les Treize Mystères*, t. VI, p. 36.

¹⁹⁶ G. SIMENON, *45° à l'ombre*, t. 5, p. 139.

¹⁹⁷ G. SIMENON, *L'Ami d'enfance de Maigret*, t. XXVI, p. 256.

¹⁹⁸ G. SIMENON, *Le Testament Donadieu*, t. 8, p. 214.

¹⁹⁹ G. SIMENON, *Le Passager et son nègre*, in *Le Petit Docteur*, t. VII, p. 296.

²⁰⁰ *Id.*, p. 326.

²⁰¹ *Id.*, p. 295.

des grues électriques au bruit criard chargeaient de lourds steamers.

C'était une chambre morne, au quatrième étage d'une maison meublée comme il y en a sur les quais de Bordeaux, habitées le plus souvent par des marins en rupture d'engagement, par des trafiquants louches et des aventuriers.²⁰²

On le voit, la tonalité n'est pas tellement différente de celle des œuvres signées Simenon. Ici aussi, on erre « de bouge en bouge »²⁰³ — l'un d'eux s'appelle Le Paradis, « un dancing vulgaire »²⁰³ — au cours d'une nuit durant laquelle on entend parfois « la sirène de quelque bateau pénétrant dans le port ou en sortant »²⁰⁴.

Le canal du Berry

AUJOURD'HUI déclassé et n'existant même plus sur la totalité de son parcours, le canal du Berry, dans le sens emprunté par Simenon en 1928, commence à Montluçon. Citée dans dix romans — dont trois populaires — et une nouvelle, cette ville n'est pourtant guère caractérisée et seule une courte scène de *La Veuve Couderc* s'y déroule²⁰⁵. En revanche, Simenon a situé plusieurs épisodes de ses œuvres romanesques le long du canal, entre Montluçon et Saint-Amand-Montrond, comme dans *La Veuve Couderc* :

De Montluçon à Saint-Amand, tantôt longeant le Cher, tantôt s'en écartant, le canal du Berry, large à peine de six mètres, portait sur son eau calme des péniches-jouets, et parfois des ponts-jouets le barraient, de petits ponts-levis qu'il fallait aller manoeuvrer soi-même en tirant sur une chaîne.²⁰⁶

C'est en effet dans un lieu dit par Simenon le Gué-de-Saulnois²⁰⁷, en bordure du canal et à proximité du Cher, que le romancier a situé la presque totalité de *La Veuve Couderc*. La description que le roman donne de ce lieu,

²⁰² Georges-Martin GEORGES, *Une Ombre dans la nuit*, op. cit., pp. 40–41.

²⁰³ *Id.*, p. 55.

²⁰⁴ *Id.*, p. 57.

²⁰⁵ Georges SIMENON, *La Veuve Couderc*, t. 14, pp. 467–468.

²⁰⁶ *Id.*, p. 468.

²⁰⁷ Au cours d'une exploration sur les rives du canal du Berry, Paul Mercier a découvert entre Saint-Amand-Montrond et Drevant, au bord du canal, un hameau appelé le Gué des Saules qui est peut-être à l'origine du toponyme « inventé » par Simenon.

citée une seule fois dans l'œuvre²⁰⁸, peut correspondre à plusieurs villages bordant ce tronçon du canal, bien que le Gué-de-Saulnois soit situé plus près de Saint-Amand que de Montluçon. La maison où la veuve Couderc accueille Jean Passerat-Monnoyeur est en tout cas située à six cents mètres de la route qui conduit de Saint-Amand à Montluçon. Pour y accéder, il faut emprunter « un chemin de traverse bordé de noisetiers et tout feutré d'ombre, [...] comme dans un bois »²⁰⁹, un « chemin bordé de noisetiers » qui sent « la forêt humide »²¹⁰ et nous rappelle donc les noisetiers proches de la Marne à Tancrou. Dès son arrivée, Jean est surpris d'apercevoir, « au-delà de la barrière qui clôturait le jardin, [...] une péniche étroite, vernie comme un jouet, qui, hâlée par un âne, glissait lentement sur le canal. Et comme le canal était plus haut que la cour, c'était étrange de voir passer ainsi un bateau à hauteur de la tête. Une petite fille en rouge, aux cheveux de lin, courait sur le pont. Une femme tricotait en maintenant la barre avec les reins »²¹¹. Plus tard, une autre péniche s'avance sur le canal avec, à nouveau, « une jeune femme qui tricotait à la barre »²¹². À un autre moment encore, « une péniche traînée par un âne venait en sens inverse et c'était une petite fille, presque un bébé, qui menait l'âne. On avait dû attacher la barre, car on ne voyait personne sur le pont. [...] Il n'y avait pas une âme, en dehors de la petite fille et du baudet »²¹³. L'écluse, « à une centaine de mètres de la maison », est « si étroite » qu'on « aurait pu franchir le sas d'un bond »²¹⁴. Parfois, on entend « un attendrissant bruit de trompette : c'était, sur le canal-jouet, une péniche-jouet qui s'annonçait ainsi à l'écluse »²¹⁵. « Les péniches ne circulent pas le dimanche »²¹⁶ : des pêcheurs s'installent alors au bord du canal²¹⁷ près de « deux péniches immobiles au-dessus de l'écluse »²¹⁸, tandis que passent sur le chemin de halage des gens du village se promenant « en famille, les enfants marchant devant et donnant des coups

²⁰⁸ *Id.*, p. 548.

²⁰⁹ *Id.*, p. 461.

²¹⁰ *Id.*, p. 583.

²¹¹ *Id.*, p. 465.

²¹² *Id.*, p. 551.

²¹³ *Id.*, p. 566.

²¹⁴ *Id.*, p. 474.

²¹⁵ *Id.*, p. 506.

²¹⁶ *Id.*, p. 534.

²¹⁷ *Id.*, pp. 476 et 485.

²¹⁸ *Id.*, pp. 473-474.

de pied dans les pierres»²¹⁹, des cyclistes dont certains ont «des bottes de lilas attachées à leur guidon»²²⁰ et «quelques touristes sac au dos»²¹⁹. Pendant ce temps, «un des mariniers, debout dans son bachot, enduisait de résine, à l'aide d'une longue brosse, le flanc de son bateau vide»²²⁰. De même, après «le repas de midi, qu'on appelait le dîner»²²¹, «les péniches, sur le canal, faisaient la sieste, tandis que les ânes ou les mulets se reposaient dans une tache d'ombre»²²². En de tels moments, «on aurait pu croire que, jusqu'à des lieues à la ronde, la vie était suspendue»²²². Le canal, lui, est «tout droit avec, juste au-dessus, une raie rectiligne de ciel entre le feuillage des deux rangs d'arbres»²²³. Son «eau presque noire» et «l'herbe [...] d'un vert sombre» qui le borde s'opposent au tendre «feuillage nouveau-né des marronniers» où le soleil fait «de larges trouées d'or»²¹⁹; ces marronniers fournissent une «ombre [...] presque fraîche»²²⁴ à ceux qui se promènent «le long du canal dont l'eau était aussi épaisse et aussi lisse que du velours noir»²²⁵. Quel contraste avec «le Cher dont l'eau vive sautait par-dessus les pierres»²²⁶, «dont l'eau claire bondissait par-dessus les cailloux»²²⁷! Il faut relire à propos de la rivière ce que Simenon a déclaré dans son article de *L'Humanité* : «Nous longions le Cher. Son chant nous berçait. J'ai fait trois fois le tour du monde [*sic*], mais les yeux fermés c'est le souvenir qui me revient d'abord par bouffées»²²⁸. Tels se présentent donc le canal du Berry et ses environs qui imprègnent *La Veuve Couderc* au point que l'élément liquide — dont il faudrait étudier la fonction dans ce roman — envahit d'autres images comme celle-ci : «La journée avait coulé comme de l'eau et on était tout étonné de voir rougir les taches de soleil tandis que le ciel tournait au mauve»²²⁹.

Deux autres lieux proches du Gué-de-Saulnois sont cités dans *La Veuve Couderc* et tout aussi inventés par Simenon. L'un, le Moulin-Neuf²³⁰, est

²¹⁹ *Id.*, p. 481.

²²⁰ *Id.*, p. 476.

²²¹ *Id.*, p. 486.

²²² *Id.*, p. 487.

²²³ *Id.*, p. 566.

²²⁴ *Id.*, p. 538.

²²⁵ *Id.*, p. 547.

²²⁶ *Id.*, p. 459.

²²⁷ *Id.*, p. 474.

²²⁸ G. SIMENON, «La France souriante», *art. cit.*

²²⁹ G. SIMENON, *La Veuve Couderc*, t. 14, p. 483.

²³⁰ *Id.*, p. 497. Entre le Gué des Saules et Drevant existe un lieu dit le Vieux Moulin...

passé-partout à souhait. L'autre, appelé Tilly, mérite que l'on s'y arrête un instant. En effet, dans *Chez Krull*, roman dont on sait que l'action se déroule dans une ville française fortement inspirée par Liège et plus particulièrement par le quartier de Coronmeuse, un canal joue un rôle important, non seulement comme facteur spatial, mais dans l'intrigue même de l'œuvre. Or, le seul lieu proche de la ville citée dans le roman est déjà un Tilly où un accident se produit à l'écluse, « la plus mal vue, à cause de son bassin ovale, de ses vannes latérales qui lâchaient trop d'eau à la fois et provoquaient des remous »²³¹. Bonne occasion, pensons-nous, pour relire l'évocation du canal qui précède de peu l'accident :

À sept heures moins cinq, sur le canal rectiligne que le feuillage des arbres, en se rejoignant, transformait par endroits en tunnel, entre les talus verts et les troncs alignés, quelques bateaux gravitaient encore, les uns trépidant au rythme des diesels, les autres glissant au pas des chevaux, tous baignés par la même paix du soir, par le même soleil oblique et rose qui enflammait les vitres d'une maison blanche dans la verdure et prolongeait d'une ombre démesurée une petite fille conduisant un percheron pommelé.²³¹

Émettons l'hypothèse selon laquelle le nom de Tilly a pu être inspiré à Simenon par le Tilly proche de Morsang et Seine-Port (commune de Saint-Fargeau-Ponthierry) cité d'ailleurs dans *Le Grand Bob*.

Bien proches sans doute de l'endroit désigné par Simenon sous le nom de Gué-de-Saulnois, trois hameaux situés entre Montluçon et Saint-Amand apparaissent dans les romans populaires. Dans *La Femme 47*, Méry-sur-Cher « n'est qu'un groupe de quelques maison à flanc de coteau, sur les bords du Cher »²³² et ce Méry-sur-Cher, manifestement situé par Simenon entre Montluçon et Saint-Amand²³³, ne se confond nullement avec le réel Méry-sur-Cher, proche de Vierzon, situé à plus de soixante kilomètres en aval. Dans *L'Inconnue*, La Motte-Ravignan se niche au « plus profond de la vallée du Cher »²³⁴, « dans une des plus luxuriantes vallées de France »²³⁵; le brigadier Torrence y est accueilli par un aubergiste liégeois nommé

²³¹ G. SIMENON, *Chez Krull*, t. 12, p. 259.

²³² Georges SIM, *La Femme 47*, *op. cit.*, p. 130.

²³³ *Id.*, p. 131.

²³⁴ Christian BRULLS, *L'Inconnue*, *op. cit.*, p. 203.

²³⁵ *Id.*, p. 262. Voir M. LEMOINE, « Particularités toponymiques dans l'œuvre romanesque de Simenon », *art. cit.*, pp. 25-27.

Piedbœuf. L'aubergiste des Trailles, hameau de *L'Homme qui tremble* situé dans la même vallée, s'appelle Tatin et est moins loquace avec l'inspecteur Sancette. Peu importe puisque les trois hameaux sont certes bien voisins du Cher, chaque fois nommé, mais il n'est jamais question du canal dans ces romans, non plus que dans *Le Parfum du passé*, de Gaston Vialis, ou *Les Errants*, de Georges Sim, où certaines scènes ont aussi pour cadre des villages situés en bordure du Cher.

Le canal, nous le retrouvons bel et bien à Saint-Florentin — autre nom inventé par Simenon, inspiré peut-être par Saint-Florent-sur-Cher, bourg situé en aval de Saint-Amand et non baigné par le canal — dans l'ébauche d'un roman intitulé *Les Rouquins* dont quatre pages manuscrites sont conservées au Fonds Simenon de l'Université de Liège, certains indices laissant penser qu'elles furent rédigées en 1958 ou 1959 :

De sa place à la terrasse, Ferdinand dominait la rue en pente douce, longue d'à peine cent mètres, descendant jusqu'au canal que franchissait un pont-levis peint en vert. Le canal du Berry n'est pas large et les bateaux qui y naviguent, halés plus souvent par des hommes ou des femmes que par des chevaux, sont si étroits qu'ils ont l'air de jouets. À hauteur des ponts et des écluses, le canal se rétrécit encore et il y a des gens qui s'amuse à sauter d'une rive à l'autre.

Un peu plus tôt, il était passé un de ces bateaux, un « berrichon », chargé de briques roses.²³⁶

De temps en temps le son aigre d'une trompette annonçait qu'une péniche approchait lentement du pont-levis.

Cela voulait dire que la veuve Mature sortait de son estaminet ou, dans le jardin, interrompait sa lessive pour aller tourner la manivelle.²³⁷

Avant d'arriver à Saint-Amand, le canal du Berry passe à Drevant, un village bien réel celui-là, qui a laissé l'une ou l'autre trace dans l'œuvre. Le héros de *Maigret et le tueur*, Robert Bureau, a commis son premier meurtre à quatorze ans en poignardant un garçon de son âge « du côté de Drevant », là où « le Cher coule parallèlement au canal » et où, « par endroits, il s'en approche d'une dizaine de mètres »²³⁸. Son forfait accompli, Bureau a « lavé

²³⁶ G. SIMENON, *Les Rouquins*, p. 1 du manuscrit conservé au Fonds Simenon de l'Université de Liège.

²³⁷ *Id.*, p. 3.

²³⁸ G. SIMENON, *Maigret et le tueur*, t. XXVII, p. 153.



(Collection Claude Menguy.)

Le canal du Berry à Drevant

le couteau dans le canal »²³⁹. Il a failli répéter son geste un soir où il suivait « une fille le long du canal... C'était une fille de mariniers qui rejoignait sa péniche »²⁴⁰. Drevant est encore présent dans *La Veuve Couderc*²⁴¹ et dans *La Porte*, où les parents de Bernard Foy sont originaires de ce village²⁴². Le « gros bourg proche de Saint-Amand »²⁴³ où se passe l'histoire du *Dénonmé Popaul* et qui n'est désigné que par son initiale, D..., est-il Drevant? Rien ne permet de l'affirmer, ni le Cher ni le canal n'y étant mentionnés. Mais pourquoi donc Simenon a-t-il nommé Marinier le héros de cette nouvelle?

La ville de Saint-Amand est parfois citée par Simenon sous son nom complet de Saint-Amand-Montrond et elle est déjà présente dans les romans populaires. Significativement, dès que ce nom est mentionné pour la première fois dans *La Femme 47*, il est question du canal : « Quelques cyclistes seulement, des lignes de pêche au dos, se dirigeaient vers le canal »²⁴⁴. Après quoi, nous apprenons aussitôt que se tient à Saint-Amand un important

²³⁹ *Id.*, p. 154.

²⁴⁰ *Id.*, p. 155.

²⁴¹ G. SIMENON, *La Veuve Couderc*, t. 14, p. 463.

²⁴² G. SIMENON, *La Porte*, t. 37, p. 183.

²⁴³ G. SIMENON, *Le Dénonmé Popaul*, in *Les Treize Mystères*, t. VI, p. 50.

²⁴⁴ Georges SIM, *La Femme 47*, *op. cit.*, p. 130.

marché²⁴⁵. Plusieurs scènes de *Celle qui revient*, de Jean Dorsage, ont pour cadre la cité berrichonne présentée comme le type même de petite ville de province où l'on étouffe, avec son café du Commerce et son cinéma ouvert le samedi et le dimanche²⁴⁶; c'est là pourtant, et non à Paris, que le bonheur est possible : « Un pays où tout est mesuré, [...] tout est doux, tout est moyen, tout est paisible... Et la vie coule avec une aimable lenteur »²⁴⁷. On trouve encore Saint-Amand dans *Le Parfum du passé*, de Gaston Vialis, dans *L'Inconnue*, de Christian Brulls, dans *L'Homme qui tremble*, de Georges Sim, où le cinéma est ouvert « trois fois par semaine »²⁴⁸, et dans *Un Nid d'amour*, de Georges Martin-Georges. Dans l'œuvre signée Simenon, la ville est présente dans huit romans ou nouvelles, à titre de référence le plus souvent. Dans *Maigret et le tueur*, Robert Bureau, dont le père est employé dans « une grande imprimerie » de Saint-Amand, y a passé sa jeunesse « dans une petite maison, près du canal du Berry »²⁴⁹ et dans *La Veuve Couderc*, il est à nouveau fait allusion au marché : éléments qui figuraient déjà dans *La Femme 47*. Dans *La Veuve Couderc* enfin, on quitte la ville en direction de Montluçon par une « interminable rue aux maisons blanches »²⁵⁰.

Après Saint-Amand, le canal se divise en une partie occidentale qui, par Bourges et Vierzon, rejoint le Cher à Saint-Aignan et une branche orientale, empruntée par Simenon en 1928, qui atteint le canal latéral à la Loire à Marseilles-lès-Aubigny, localité citée dans *L'Écluse N° 14*. Avant de quitter le canal du Berry, nous voudrions évoquer le cas de Louvant, ville au nom inventé où se déroule dans son intégralité l'action du *Petit Homme d'Arkhangelsk*. Au centre de Louvant, que Simenon situe nettement dans le Berry, se trouve la place du Vieux-Marché où habite le héros, Jonas Milk. Le romancier avoue dans les *Mémoires intimes* que « l'action se passe, en réalité, dans le décor du merveilleux marché "Forville" de Cannes »²⁵¹ transféré ainsi au centre de la France. Nous voyons donc ici comment Simenon opère par amalgame lorsqu'il veut donner le change et « inventer » un décor, le nom de Louvant, dans ce cas précis, se chargeant en outre de

²⁴⁵ *Id.*, p. 131.

²⁴⁶ Jean DORSAGE, *Celle qui revient*, Paris, Ferenczi, « Le Petit Livre », 857, [1929], p. 2.

²⁴⁷ *Id.*, p. 58.

²⁴⁸ Georges SIM, *L'Homme qui tremble*, *op. cit.*, p. 39.

²⁴⁹ G. SIMENON, *Maigret et le tueur*, t. XXVII, p. 152.

²⁵⁰ G. SIMENON, *La Veuve Couderc*, t. 14, p. 455.

²⁵¹ G. SIMENON, *Mémoires intimes suivis du Livre de Marie-Jo*, Paris, Presses de la Cité, 1981, p. 378.

connotations vendéennes : comment, en effet, ne pas penser à Vouvant en lisant « Louvant », nom cité par ailleurs une seule fois dans le roman²⁵² ? Pour autant, l'ambiance berrichonne n'est pas négligée et elle est notamment assumée par le canal qui traverse la ville, canal où l'on soupçonne le héros de s'être débarrassé de sa femme et qui apparaît même dans ses rêves²⁵³ : « Il s'était dirigé vers le canal étroit où un pont-levis se dessinait en noir sur un ciel de lune. Deux péniches étroites, des berrichonnes, étaient amarrées au quai »²⁵⁴. Un canal dans le Berry ? Ce ne peut être que le canal du Berry, voire le canal latéral à la Loire si l'on admet que Simenon accorde au Berry une extension inusitée. Pourtant, le plan détaillé des lieux qui servent de cadre spatial au *Petit Homme d'Arkhangelsk*, plan établi par l'écrivain lorsqu'il a préparé son roman, laisse apparaître la mention d'un « canal du Berry »²⁵⁵ absent cependant de l'œuvre sous son nom officiel.

Simenon a toujours évoqué avec une certaine tendresse ce canal-jouet parcouru par de petits bateaux et enjambé par de petits ponts. Écoutons-le se rappeler à nouveau le canal du Berry dans ses *Dictées* en date du 1^{er} mai 1973 :

C'est le canal le plus étroit. En ce temps-là, où j'avais toute ma vigueur, je pouvais le franchir d'un bond.

Les bateaux, qui s'appelaient des flûtes, n'avaient pas plus d'un mètre cinquante de large. De temps en temps on se trouvait devant un pont et, en tirant sur une chaîne, on en élevait dans le ciel le tablier de bois.

Des villages aussi, mais presque toujours à une certaine distance. Un monde doux, silencieux, qui avait le goût des noisetiers et des fermes d'alentour.²⁵⁶

Le canal latéral à la Loire

LA CHARITÉ-SUR-LOIRE, Pouilly-sur-Loire, les Loges, Tracy-sur-Loire, Saint-Thibaut, Saint-Satur, Sancerre, Cosne-sur-Loire : telles sont les localités présentes dans l'œuvre de Simenon et situées dans le secteur de la vallée de

²⁵² G. SIMENON, *Le Petit Homme d'Arkhangelsk*, t. 33, p. 230.

²⁵³ *Id.*, pp. 281-282.

²⁵⁴ *Id.*, p. 260.

²⁵⁵ Fonds Simenon de l'Université de Liège.

²⁵⁶ G. SIMENON, *Un Homme comme un autre*, *op. cit.*, p. 126.

la Loire parcouru aussi par le canal latéral à la Loire, même si, parmi elles, le canal ne passe vraiment qu'à Saint-Thibaut et à Saint-Satur. Il n'en sera pourtant pas question ici, car le romancier ne les a pas découvertes lors de son périple de 1928, mais bien quatre ou cinq ans plus tôt, lorsqu'il était secrétaire du marquis de Tracy qui possédait à Tracy même un château où a travaillé Simenon. C'est pourquoi nous nous contenterons de mentionner les œuvres qui ont cette région pour cadre spatial : *Un Péché de jeunesse*, de Jean du Perry (Tercy, transposition de Tracy) ; *Le Feu s'éteint*, de Georges Sim (Sancerre) ; *Katia, acrobate*, de Georges Sim (Pouilly) ; *Un Nid d'amour*, de Georges Martin-Georges (Sancerre, Pouilly, Tracy) ; *Le Corps disparu* (Tracy, Pouilly, Saint-Satur) ; *M. Gallet, décédé* (Sancerre, Saint-Thibaut) ; *Le Cheval-Blanc* (Pouilly) et *Une Vie comme neuve* (Sancerre). Le canal ne figure d'ailleurs jamais dans ces romans et cette nouvelle, tandis que la Loire y est toujours présente.

Le canal de Briare

DU PITTORESQUE Rogny-les-Sept-Écluses, perle du canal de Briare, aucune trace dans les romans, non plus que du voisin Ouzouer-sur-Trézée où est arrivée à Simenon la mésaventure prêtée par l'écrivain à Jo Dossin dans *Le Baron de l'écluse*, mésaventure transposée dans la nouvelle en un Bissancourt au nom inventé et situé au bord du canal de la Marne à la Saône, comme nous l'avons vu. En fait, le canal de Briare ne se retrouve nulle part dans l'œuvre : la halte forcée d'Ouzouer-sur-Trézée y est peut-être pour quelque chose²⁵⁷. On rappellera pourtant qu'il est souvent fait référence dans *Maigret et le corps sans tête* à deux villages aux noms inventés et situés entre Gien et Montargis. Les évocations de ces deux villages, qui s'appellent Saint-André et Boissancourt — ce dernier très proche phonétiquement du Bissancourt du *Baron de l'écluse* au nom tout aussi inventé²⁵⁷ — ne mentionnent pourtant jamais la présence d'un canal voisin, même si ce dernier est fatalement là tout près. Détail assez piquant cependant, l'enquête à laquelle se livre Maigret dans ce roman vise à élucider le mystère d'un corps retrouvé en morceaux dans un autre canal bien éloigné de nos investigations, puisqu'il s'agit du canal Saint-Martin, à Paris. Quant à Montargis, lieu d'aboutissement du canal de Briare, une scène

²⁵⁷ Voir M. LEMOINE, « Particularités toponymiques dans l'œuvre romanesque de Simenon », *art. cit.*, pp. 28-30.

de *L'Auberge aux noyés* s'y déroule, mais nous ne verrons guère de la ville qu'une pompe à essence, un magasin de bicyclettes et un hôtel de la Cloche qui ne peuvent déceimment intéresser notre propos.

Le canal du Loing

LE CANAL du Loing, bordé de peupliers²⁵⁸, suit de très près la rivière au point que parfois, «entre le canal et le Loing, [...] il n'y a pas vingt mètres»²⁵⁹, notamment près de l'auberge des Pêcheurs, dite *L'Auberge aux noyés*, à peu près à mi-distance entre Montargis et Nemours, là où le marinier de la «Belle-Thérèse» a amarré sa péniche. Outre *L'Auberge aux noyés*, le canal du Loing est surtout évoqué dans *L'Écluse N° 14*, écluse qui est celle de la Genevraye, à six kilomètres au-delà de Nemours. Nous retrouvons dans cette nouvelle un peu de l'ambiance qui était celle de Dizy dans *Le Charretier de la «Providence»*, avec un trafic intense — «environ trente bateaux par jour»²⁶⁰ — et «une épicerie comme on en trouve le long de tous les canaux»²⁶¹. «À chaque écluse de quelque importance, on trouvait un bistrot, qui faisait aussi épicerie», déclare encore Simenon dans ses souvenirs; et le romancier d'évoquer sur sa lancée ses «parties de belote avec les villageois du bord du Loing»²⁶². Comme dans *Le Charretier de la «Providence»* aussi, la nouvelle énumère les noms des localités où le canal comporte des écluses, depuis Buges jusqu'à La Genevraye en passant par Égreville, Souppes-sur-Loing, Bagneaux-sur-Loing, Les Fontaines et Nemours, les noms d'Égreville et des Fontaines semblant bien inventés. On y apprend aussi pourquoi les éclusiers des œuvres de Simenon sont parfois unijambistes : c'est parce que «l'emploi d'éclusier est un emploi réservé»²⁶⁰ prioritairement aux grands invalides de guerre. Vallebrais, «titulaire de l'écluse N° 14»²⁶⁰, tout comme l'éclusier du Gué-de-Saulnois dans *La Veuve Couderc*²⁶³, «a une jambe de bois, ce qui ne l'empêche pas, toute la journée, d'aller de la porte d'amont à la porte d'aval et de la porte d'aval à la porte d'amont»²⁶⁰. L'écluse de La Genevraye étant la dernière de quelque importance littéraire que nous rencontrerons au cours

²⁵⁸ G. SIMENON, *L'Auberge aux noyés*, in *Les Nouvelles Enquêtes de Maigret*, t. IX, p. 238.

²⁵⁹ *Id.*, p. 244.

²⁶⁰ G. SIMENON, *L'Écluse N° 14*, in *Les Treize Mystères*, t. VI, p. 81.

²⁶¹ *Id.*, pp. 81–82.

²⁶² G. SIMENON, «La France souriante», *art. cit.*

²⁶³ G. SIMENON, *La Veuve Couderc*, t. 14, p. 477.

de ce périple, relisons, pour l'ambiance et le plaisir, cet extrait de la première page de la nouvelle :

Huit péniches avaient passé la nuit au-dessus de l'écluse de La Genevraye, qui porte le numéro quatorze. Le trafic étant particulièrement intense ces jours-ci, à la suite du chômage récent, l'éclusier, sur la demande des mariniers, accepta de commencer son travail dès cinq heures du matin, alors que la nuit était encore complète.

Deux péniches, dont une à moteur, furent éclusées. Et l'on s'étonna alors que la troisième péniche, les *Deux-Frères*, ne fût pas encore prête à entrer dans le sas.

Comme elle barrait le passage, des mariniers donnèrent des coups de gaffe sur la cabine, puis, s'impatientant, pénétrèrent dans celle-ci.

Le fait était d'autant plus étrange qu'il s'agit d'un bateau-écurie et que le conducteur doit se lever une heure au moins avant le départ afin de soigner ses bêtes.²⁶⁴

Ce passage nous fournit en outre l'occasion de préciser que dans l'œuvre de Simenon, pas moins de sept bateaux — dont cinq péniches — sont baptisés « Deux-Frères », sans compter un « Twee-Gebroeders », sa copie conforme néerlandaise.

À Moret-sur-Loing, le canal rejoint la rivière, de sorte que les bateaux sont obligés d'emprunter le Loing durant deux kilomètres avant de rejoindre la Seine. L'occasion pour nous de découvrir, en même temps qu'Émile et Torrence, de l'Agence O, ce « coin enchanteur », ce « charmant village »²⁶⁵ où « les bord du Loing sont idylliques »²⁶⁶, dans une nouvelle pourtant intitulée *L'Étrangleur de Moret* :

De chaque côté de la grand-rue, une auberge balance son enseigne dans le clair soleil du matin. À gauche, c'est l'Écu-d'Or. À droite, le Cheval-Pie. [...]

Ces deux auberges sont exactement du même type, de ce type fort sympathique d'ailleurs, qu'on trouve encore un peu partout dans les villages de l'Île-de-France.

Des tables pimpantes, sur les trottoirs. Le menu tenu par un maître d'hôtel en bois découpé. Des plantes vertes dans des tonneaux peints en vert.²⁶⁷

²⁶⁴ *Id.*, p. 78.

²⁶⁵ G. SIMENON, *L'Étrangleur de Moret*, in *Les Dossiers de l'Agence O*, t. VIII, p. 180.

²⁶⁶ *Id.*, p. 191.

²⁶⁷ *Id.*, pp. 180–181.

Serait-ce un de ces deux établissements que possédaient les parents de l'inspecteur Chevrier qui « tenaient un hôtel à Moret-sur-Loing »²⁶⁸ ?

La Seine

LA HAUTE SEINE à peine atteinte, nous voici à Samois-sur-Seine, localité bien présente dans l'œuvre dès l'époque des romans populaires. Dans *L'Inconnue*, l'armurier Berton y possède une villa et participe à des régates « à bord de son yacht »²⁶⁹. Plusieurs scènes de *La Femme rousse* ont pour cadre Samois où Marcel Debonnier, lui aussi, a fait construire une villa :

Samois est une banlieue de luxe : il y a, toute proche, la forêt de Fontainebleau, qui suffirait à lui donner un cachet aristocratique.

Il y a la Seine, sur les rives de laquelle la petite ville se dresse à flanc de coteau.

Il y a un golf, des terrains de tennis, des *hostelleries* où cavaliers et amazones viennent prendre le thé.

Il y a, enfin, des yachts sur la rivière.

De-ci de-là, dans la forêt, quelques villas qui ont des airs de châteaux et qui mériteraient ce nom si elles n'étaient si neuves.

Celle que M. Debonnier avait fait construire était modeste. Elle se dressait au bord même de la Seine, à deux cents mètres en aval de l'écluse, et il suffisait de sortir du jardin pour monter dans le canot automobile amarré dans un port minuscule ou pour s'enfoncer dans la forêt. [...]

La jeune pelouse était d'un vert tendre. Sur la Seine, des canoës, des yoles, des canots automobiles passaient sans trêve, et les occupants arboraient des tenues diverses, depuis le maillot de bain jusqu'au complet de yacht à boutons dorés avec casquette à fond blanc.²⁷⁰

Parmi les « *hostelleries* » de l'endroit, il en est une qui est privilégiée puisque le troisième chapitre du roman s'y déroule tout entier. C'est l'Hostellerie de l'Ermitage, « avec son service de grand style, sa nuée de maîtres d'hôtel et de sommeliers, sa broche tournant, garnie de poulardes, dans une atmosphère rougeâtre, pleine de prestige, et enfin ses vins à trois

²⁶⁸ G. SIMENON, *Maigret et son mort*, t. XIII, p. 243.

²⁶⁹ Christian BRULLS, *L'Inconnue*, *op. cit.*, p. 182.

²⁷⁰ Georges SIM, *La Femme rousse*, *op. cit.*, pp. 19-20.

ou quatre louis la bouteille»²⁷¹. L'établissement correspondrait, selon les recherches effectuées par Claude Menguy, à l'Ermitage de la Forêt, situé près du pont de Fontaine-le-Port, à cinq kilomètres de Samoie. On veut bien le croire quand on lit dans *Matricule 12*, de Georges Sim, la scène se passant dans une des cinq villas qui « se dressaient sur la rive boisée »²⁷², « au bord de la Seine, près du pont de Fontaine-le-Port »²⁷³.

Dans les romans signés Simenon, Samoie revêt une importance non négligeable puisque s'y dénoue, dans « la maison de campagne de Ducrau, [...] séparée de la Seine par le chemin de halage »²⁷⁴, le drame de *L'Écluse N° 1*, par « un dimanche comme on n'en a que dans ses souvenirs d'enfant, tout pimpant, tout neuf depuis le ciel d'un bleu de pervenche jusqu'à l'eau qui reflétait les maisons en les étirant »²⁷⁵. C'est un jour où tout est « calme, avec des contrastes d'ombre et de lumière, des murs blancs, des rosiers grimpants », où la Seine coule « doucement, sillonnée de petits bateaux »²⁷⁶. À l'approche du soir, Maigret et Ducrau font quelques pas sur le chemin de halage et s'arrêtent « devant l'écluse [...] pour regarder l'eau qui filtrait des mille fissures de la porte »²⁷⁷ :

C'était l'heure où les choses ont des couleurs plus profondes mais sans vibration, renfermées qu'elles sont en elles-mêmes dans l'attente du crépuscule. On pouvait regarder en face le soleil rouge suspendu au-dessus des collines boisées. Les reflets de l'eau plus larges, somptueux, avec pourtant quelque chose de froid, d'éteint qui s'en dégageait déjà.²⁷⁸

Le lendemain matin, alors que la nuit a été pluvieuse, « la Seine était grise. Un remorqueur et ses quatre bateaux attendaient devant l'écluse. Très loin, au milieu d'une boucle de la rivière, on voyait graviter un autre train de péniches, entre deux lignes de forêt sombre »²⁷⁹. Le temps que Maigret se lave « à l'eau pour s'éveiller, [...] le fleuve avait changé de couleur cependant que passait le train de bateaux déjà éclusé. Il y avait du rose au ciel, des

²⁷¹ *Id.*, p. 37.

²⁷² Georges SIM, *Matricule 12*, Tallandier, « Criminels et Policiers », 64, 1932, p. 109.

²⁷³ *Id.*, p. 108.

²⁷⁴ G. SIMENON, *L'Écluse N° 1*, t. V, p. 224.

²⁷⁵ *Id.*, p. 223.

²⁷⁶ *Id.*, p. 226.

²⁷⁷ *Id.*, p. 234.

²⁷⁸ *Id.*, p. 235.

²⁷⁹ *Id.*, p. 266.

chants d'oiseaux. [...] Le remorqueur sifflait pour s'annoncer à l'écluse suivante et précisait par la même occasion le nombre de ses remorques»²⁸⁰.

Peu après Samois, la Seine traverse Melun, ville présente dans vingt romans ou nouvelles où elle assume un rôle strictement utilitaire, sauf dans un roman populaire, *Les Forçats de Paris*, de Christian Brulls :

Il était huit heures du matin. [...]

Les quais [...] étaient presque déserts et sur la Seine traînaient des écharpes de fin brouillard.

Pourtant il y avait du soleil dans l'air, un soleil qui rendait la brume doucement lumineuse et qui, sous cette ouate, faisait étinceler doucement la surface du fleuve.

Quelques péniches attendaient devant l'écluse, en bas de la ville. Un remorqueur passa en sifflant éperdument.²⁸¹

Et plus loin : « Un train de chalands sortait lentement de l'écluse tandis que d'autres s'avançaient à coups de gaffe pour aller prendre leur place. Et les mariniers s'interpelaient [*sic*] gaîment d'un bateau à l'autre dans l'atmosphère toute vibrante de soleil»²⁸². Le roman fait aussi allusion à « la Maison Centrale, l'énorme prison qui se dresse en amont de Melun, à la pointe de l'île »²⁸³, avec ses hauts murs et sa poterne²⁸². Sortant de cette même Maison Centrale où il a été emprisonné plus de quatre ans, Félix Allard, *L'Homme au petit chien*, se retrouve « sur le parvis de l'église Notre-Dame »²⁸⁴ et s'arrête ensuite « un instant sur le pont pour regarder couler l'eau de la Seine »²⁸⁵.

Au reste, tout comme nous l'avons fait remarquer à propos de la banlieue parisienne traversée par la Marne, il n'est pas du tout certain que Simenon doive à son voyage par les voies navigables sa connaissance de Samois ou de Melun qu'il a sans doute pu découvrir avant 1928. Il en va de même pour les lieux suivants qui ont pour nom Tilly, Saint-Fargeau, Seine-Port, le Coudray, Morsang et Corbeil. Nous nous arrêterons pour notre part aux portes de ce secteur de la vallée de la Seine dont Claude Menguy a fait sa réserve de pêche favorite et s'est fait le chantré attiré.

²⁸⁰ *Id.*, pp. 266–268.

²⁸¹ Christian BRULLS, *Les Forçats de Paris*, Paris, Fayard, «Le Livre populaire», 276, 1932, p. 71.

²⁸² *Id.*, p. 79.

²⁸³ *Id.*, p. 72.

²⁸⁴ G. SIMENON, *L'Homme au petit chien*, t. 38, p. 445.

²⁸⁵ *Id.*, p. 446.

*

* *

AU COURS DE ce périple, nous nous sommes essentiellement attaché aux lieux et à leur évocation. Une autre optique ne manquerait pourtant pas d'intérêt : celle qui examinerait les motifs nés, semble-t-il, du tour de France de 1928. Ainsi, la situation qui entraîne Robert Bureau au meurtre sur les rives du canal du Berry n'est pas sans parenté avec celle que connaît Albert Bauche sur la plage du Grau-du-Roi. Le manque de temps nous contraint à renoncer ici à ce genre d'étude, même si tels motifs, comme celui de la petite fille habillée de rouge, ne sont peut-être pas passés inaperçus auprès d'auditeurs aussi attentifs. On nous permettra néanmoins un mot se rapportant au motif de la femme allaitant. Dès Charenton, lorsque Maigret pénètre dans la cabine de la péniche baptisée « Toison-d'Or », il se trouve en face d'une « jeune fille blonde qui, assise sur une chaise à fond de paille, donnait le sein à un bébé »²⁸⁶. Cette image inattendue « et si simple à la fois »²⁸⁶ émeut le commissaire, tout comme une image semblable émeut Jean Passerat-Monnoyeur dans *La Veuve Couderc* au point de le décider à demeurer au Gué-de-Saulnois. Le contexte dans lequel lui apparaissent l'enfant et le sein de Félicie Tordeux montre bien la liaison entre le motif et le monde de la batellerie : « Par-dessus la barrière, il aperçut la gamine assise sur le talus du canal, son bébé sur le bras. Elle donnait le sein. Le pont était levé. Un bateau s'avavançait insensiblement, poussé à la perche »²⁸⁷. Le motif, cependant, appartient-il au souvenir du voyage de 1928 ou aux souvenirs liégeois ? Répondre à cette question n'est pas simple et fait plonger aux sources de l'imaginaire géographique selon Simenon. Relisons plutôt cet extrait de *Pedigree* :

Sur le canal, une femme aux cheveux couleur de corde pousse de ses reins le gouvernail d'une péniche qui glisse en silence ; une petite fille en rouge, maigre et nue sous sa robe, joue à ses pieds sur le pont encore humide qu'on vient de laver ; la femme donne le sein à un bébé, ce sein est la seule tache blanche dans la nature.²⁸⁸

Mais on sait que les souvenirs de *Pedigree* sont des souvenirs recomposés...

²⁸⁶ G. SIMENON, *L'Écluse N° 1*, t. V, p. 169.

²⁸⁷ G. SIMENON, *La Veuve Couderc*, t. 14, p. 470.

²⁸⁸ G. SIMENON, *Pedigree*, t. 19, p. 261.



(Cliché Hans Oplatka.)

Quoi qu'il en soit, nous avons déjà eu l'occasion de l'écrire, l'« exploration » de 1928 a alimenté, au fil des eaux à la fois tangibles et porteuses de symboles, quantité de pages de l'œuvre. À ce titre, elle constitue une des sources spatiales importantes où s'est ancrée — et encrée — une part non négligeable de la fiction simenonienne. Le romancier en convenait d'ailleurs bien volontiers :

Je ne nie pas que cette découverte de la France par ses cours d'eau (comme si j'avais sillonné le corps du pays dans ses veines et ses artères) me l'a, non seulement révélée dans ses moindres recoins, mais a constitué une mine de décors romanesques. Je n'avais qu'à me concentrer quelques minutes pour qu'un paysage, auquel je n'avais guère prêté attention, se cristallise dans ma mémoire. Parfois une silhouette à peine entrevue venait s'imposer avec insistance. Je la dotais d'une histoire. C'est ainsi que s'écrivait le roman.²⁸⁹

Contentons-nous enfin, pour terminer cette série d'évocations, d'une citation nostalgique des *Dictées* où Simenon caractérise son voyage de manière très synthétique :

²⁸⁹ G. SIMENON, « La France souriante », *art. cit.*

Des taches. Des feuilles en mouvement. Des odeurs que je
n'ai jamais retrouvées.
Si le monde pouvait être tous les jours comme ça!²⁹⁰



(Cliché Michel Lemoine.)

²⁹⁰ G. SIMENON, *Un Homme comme un autre*, op. cit., p. 126.

Claude MENGUY

Ostrogoth-sur-Seine ou À la recherche de la « guinguette à deux sous »

Il vit des guinguettes toutes pareilles à la guinguette à deux sous, avec le piano mécanique sous un hangar en planche.

La Guinguette à deux sous

AVANT de vous convier à une promenade sur les bords de la Seine en Île-de-France sur les traces de Simenon en 1930–1931, quelque part entre Corbeil et Fontainebleau — itinéraire calqué sur celui que le romancier nous a donné dans *La Guinguette à deux sous*¹ —, avant de vous faire partager les découvertes jalonnant précisément la recherche de localisation de cette petite auberge, qu'il me soit permis, en guise de prologue, d'évoquer un événement qui marqua la fin d'une belle aventure vécue par Simenon à bord de son cotre : le 3 novembre 1931, à Caen, l'« Ostrogoth » change de propriétaire après quasi trois années de bons et loyaux services. Il change aussi de nom et sera désormais le « Sainte-Thérèse »².

Quelques jours avant, à Ouistreham, Simenon avait terminé *La Guinguette à deux sous*, roman que nous allons souvent évoquer puisque cette petite guinguette constitue le point de mire de nos recherches.

Deux critères ont guidé Simenon dans le choix de la plupart de ses demeures, lesquelles, on le sait, furent nombreuses. N'en a-t-il pas lui-même

¹ A. Fayard, 1932.

² Simenon a évoqué la vente de son bateau dans l'une de ses *Dictées* : « Ils ont commencé par débaptiser l'« Ostrogoth », qui sentait un peu le fagot à leur narines délicates, et ils l'ont appelé le « Notre-Dame » [sic] » (*Point-Virgule*, in *Tout Simenon*, Presses de la Cité, t. 27, p. 113). Tous les renseignements concernant la vente de l'« Ostrogoth », et qui émanent de documents officiels, nous ont été aimablement fournis par M^{lle} Geneviève Argentin, fille du constructeur du bateau.

décompté trente-trois? (Certes, pour certaines évaluations quantitatives, notre homme serait plutôt du genre méridional et porté à l'exagération. Ici, nous sommes pratiquement d'accord avec lui).

Le premier de ces critères, une situation calme, et donc généralement à l'écart de la ville. Un refuge auquel, somme toute, chaque écrivain aspire. Le second élément, intimement lié au choix du site, est la présence de l'eau : un fleuve, un lac, mais surtout la mer. Et on remarquera, en effet, que la majorité des sites où Simenon s'est installé pour quelques mois, voire pour le temps d'écriture d'un roman, répondent à ce souci d'isolement et à cette attirance de l'eau. Citons quelques exemples : la petite chaumière sur la falaise de Bénouville (dès 1925), la maisonnette aux canisses du Grand-Langoustier, à Porquerolles; les villas des Sables-Blancs, à Concarneau, et des « Roches Grises », au Cap-d'Antibes; Nieul-sur-Mer et Marsilly, en Charente-Maritime; une maison au bord de la Vendée à Fontenay-le-Comte, etc. Et de même, en Amérique, au Canada comme aux États-Unis, Simenon élira toujours domicile — quand cela sera possible — au bord d'un lac ou de l'océan. Mais s'il est un endroit qui illustre parfaitement cette soif de tranquillité et d'ambiance fluviale ou maritime, c'est bien son cotre l'« Ostrogoth » à bord duquel il résidera peu ou prou pendant trois ans.

C'est à la suite de son tour de France effectué en 1928 — un « long cours sur les rivières et canaux », comme il l'a lui-même défini — que Simenon s'est vraiment senti la vocation de navigateur. Ce périple à bord du « Ginette », un modeste canot de cinq mètres jaugeant 0,80 tonneau, périple au cours duquel il a tout de même accompli près de trois mille kilomètres (avec les détours, précisera-t-il) et franchi quelque mille écluses, lui a servi en somme de banc d'essai. Et surtout, cela va le motiver pour entreprendre de nouveaux voyages, mais cette fois-ci à la barre d'un vrai bateau.

C'est ainsi qu'à peine débarqué du « Ginette », Simenon se rend à Fécamp pour passer commande d'un cotre de onze mètres taillé sur le modèle des bateaux de pêche locaux³.

L'hiver approche, la pleine saison du hareng. La pluie et la boue. Sur le quai sud du bassin Freycinet où se trouvent les chantiers Georges Argentin, Simenon surveille de très près la construction de son bateau. Dans la gadoue. Il fera régulièrement le déplacement de Paris chaque semaine.

³ « Cette année-là, j'avais attrapé le virus de la navigation. Du coup, à Fécamp, que j'aimais tellement pour ses odeurs fortes de hareng et de morue, je fis construire un vrai grand bateau de pêche, solide, en chêne, avec voile et moteur; onze mètres de long, dix centimètres d'épaisseur de coque » (« La France souriante », *L'Humanité*, 4 juillet 1977).

Quelle était cette auberge, des plus modestes, sur laquelle Simenon jeta son dévolu lors de ses fréquents séjours à Fécamp et qu'il évoque dans ses *Mémoires intimes* ?

Je ne descends pas dans un hôtel plus ou moins confortable mais dans un bistrot du port fréquenté par les marins où on ne trouve que deux ou trois chambres primitives.⁴

Pour mener son enquête au « Rendez-Vous-des-Terre-Neuvas »⁵, Maigret, accompagné de son épouse, est descendu à l'hôtel de la Plage. Mais ce n'est pas à cet établissement genre plutôt familial et situé à l'écart de l'animation bruyante des quais que Simenon fait allusion. Non plus qu'à l'hôtel-restaurant du Progrès, sur le quai Vicomté, plus connu des habitués sous le prénom de son propriétaire, Léon Ory, et dont l'enseigne « Allons chez Léon » se détachait sur la vitre de la salle de café attenante au restaurant. Et pourtant, il ne fait aucun doute que Simenon a fréquenté les lieux et bien connu le propriétaire dont il attribuera le prénom à une cohorte de patrons d'hôtels, de bars et autres estaminets qui foisonnent dans son œuvre. Cet établissement — qui existe toujours — pourrait bien, d'ailleurs, être celui qu'il transposa sous l'enseigne « Au Rendez-Vous-des-Terre-Neuvas ».

La clé, nous la trouverons ailleurs, dans l'un de ses derniers romans publiés sous pseudonyme, *L'Homme à la cigarette*⁶, dont la première partie a pour cadre spatial le port de Fécamp. Dans ce roman, Simenon — pardon ! Georges Sim — a donné l'enseigne « Allons chez Léon » à un bistrot de pêcheurs :

Le café Léon se dresse tout au bout du quai, face à l'avant-port, c'est-à-dire à un des endroits les plus déserts de Fécamp, le soir tout au moins (car, pendant la journée, c'est là que les chalutiers déchargent le poisson).

Les vitres sont les seules à être lumineuses sur deux cents mètres de quai, et il n'y a pour leur faire concurrence qu'un méchant bec de gaz.

En face, l'eau du bassin, les bateaux amarrés, les barils de harengs et de sel.⁷

⁴ G. SIMENON, *Mémoires intimes suivis du Livre de Marie-Jo*, Paris, Presses de la Cité, 1981, p. 26.

⁵ A. Fayard, 1931.

⁶ [G. Sim], J. Tallandier, « Les Romans célèbres de drame et d'amour », 183, 1931. Rééd., Julliard, « La Seconde Chance », 1991.

⁷ *L'Homme à la cigarette*, p. 20 (éd. Julliard, 1991).

Ces indications précises de l'auteur nous ont permis d'identifier cet ancien café, aujourd'hui disparu, proche du Bout-Menteux — place bien connue des vieux Fécampoïis —, situé à l'angle du Grand-Quai et face à l'avant-port. À l'époque qui nous intéresse, l'établissement — qui possédait aussi quelques chambres — était tenu par un certain Louis Bourdon⁸.

C'est donc dans cette modeste auberge où Simenon descendait chaque semaine que se situe l'incident qu'il évoque dans le premier volume de ses dictées, *Un Homme comme un autre*⁹, où il faillit se mettre dans un mauvais pas.

La construction de l'« Ostrogoth » est achevée en février 1929. Le 13 de ce mois (soit tout juste son 26^e anniversaire), Simenon a signé une procuration à Georges Argentin pour « signer en son nom et place, solliciter, faire établir toutes pièces officielles concernant le bateau "Ostrogoth" ». Son inscription sur le registre du Service de l'Inscription maritime est datée du 4 mars 1929; celle de son cotre — armé pour la plaisance —, du 5. L'« Ostrogoth », qui jauge 7,30 tonneaux, sera muni d'un moteur de vingt chevaux.

Première mission : amener le bateau à Paris où il sera amarré à la pointe du Vert-Galant sur l'île de la Cité. C'est là que le baptême est célébré par le curé de Notre-Dame; la date de cet événement ne nous est pas parvenue, mais nous pouvons nous risquer à la situer en mars.

Notre jeune et bouillant capitaine trépigne d'impatience de réaliser enfin son voyage dans les pays nordiques, Belgique, Pays-Bas, Allemagne... Mais ici encore, nous manquons d'informations précises sur la date de son départ.

⁸ Café du Pont-Neuf, n° 2, Grand-Quai (de 1920 à 1925). Renseignements fournis par M. Max Lemaître, auteur de deux ouvrages sur Fécamp : *Fécamp autour des années 1920 (et autour des années 1900)* — *Promenade en cartes postales dans les rues et sur les quais*, Fécamp, L. Durand & Fils, 1988 et 1989.

⁹ « J'avais beaucoup bu. Je montai me coucher par un escalier tortueux et, voyant la robe rose de la serveuse pénétrer dans une mansarde, je l'y suivis.

J'étais étonné de la voir se débattre. Puis la porte s'ouvrit et le patron m'appela discrètement sur le palier.

— Attention! Elle n'a pas quinze ans et demi...

[...] J'avoue que j'ai regagné hâtivement ma propre chambre » (*Un Homme comme un autre*, Presses de la Cité, 1975, p. 140).

Dans le reportage *Escapes nordiques*¹⁰ — relation certes surtout anecdotique de son voyage où la chronologie est bousculée et où les repères sont rares, voire peu fiables (ainsi, il n'a jamais abordé ni longé les côtes de Norvège avec son cotre comme il le laisse entendre ici) —, Simenon nous livre toutefois une indication précieuse. C'est en rapportant un incident survenu lors de son arrivée à Emden, le premier port allemand qu'il touche au cours de sa croisière, qu'il lui arrive, inopinément, de mentionner une date :

Sur la plage, nous admirons — **nous sommes en avril** —
une vieille dame en maillot d'avant-guerre ...

On peut donc affirmer que l'« Ostrogoth » a quitté Paris au printemps et vraisemblablement en avril. Ce manque de précision est d'autant plus regrettable que nous possédons, grâce à une lettre de Tigy — l'épouse du romancier était du voyage —, une information sur sa durée : « En été [1930] nous n'étions plus à Stavoren, étant rentrés en France au printemps (**jour pour jour** de notre départ) » [sous-entendu *un an*] (lettre à l'auteur, 15 mars 1982). On fera remarquer que Simenon a souvent affirmé au cours d'interviews, et ce à tort, que ce voyage dans les pays nordiques s'était étalé sur deux ans.

À son retour en France, notre capitaine est toujours décidé à vivre à bord de son bateau. Il se met donc en quête d'une berge agréable et abritée pour jeter l'ancre :

Ne sachant plus où aller à mon retour en France, j'ai cherché un coin tranquille où je pourrais travailler d'arrache-pied.

Je l'ai trouvé entre Morsang, où se réunissaient dans un petit restaurant¹¹ Balzac, Alexandre Dumas, bien d'autres, et Seine-Port, au pied de l'écluse de la Citanguette, paradis des pêcheurs.

J'étais amarré en pleine nature, à peu près à égale distance de chacun de ces villages, et, tantôt dans la cabine, tantôt sur le pont, je tapais des Maigret après des Maigret.¹²

¹⁰ Reportage paru dans le *Petit Journal*, du 1^{er} au 12 mars 1931. Repris par les Éditions Rencontre (1967), *Œuvres Complètes*, t. III, pp. 577-627 et dans *À la rencontre des autres — Mes Apprentissages III* (textes recueillis par Francis Lacassin et Gilbert Sigaux), Christian Bourgois, « 10/18 » — Série « Grands Reporters ».

¹¹ Il s'agit de l'auberge « Au Vieux-Garçon », à Morsang-sur-Seine.

¹² *Point-Virgule*, op. cit., p. 108.



(Cliché Claude Menguy.)

Le « Gouffre » au Four-à-Chaux, commune de Nandy. Un arbre isolé, « les pieds dans l'eau », marque l'extrémité de la langue de terre aujourd'hui submergée qui formait une anse avec la berge et constituait un abri sûr pour le mouillage.

*Le Four à Chaux de Morsang où
j'étais jeune.
à Nandy Menguy qui
connaît les lieux de l'ancien.
1985*

Ce coin tranquille que Simenon évoque, je l'ai retrouvé grâce à un « témoin de l'époque » inespéré. C'est une petite anse de la Seine qu'on appelle *le Gouffre*, au lieu-dit *le Four à Chaux* (commune de Nandy) qui marque la délimitation avec la commune de Morsang-sur-Seine.

Nous allons donc effectuer ce « repérage » et bien d'autres, car nous voici arrivés à « *Ostrogoth-sur-Seine* » et c'est ici que commence vraiment la promenade-enquête à laquelle je vous ai conviés — à la recherche d'une petite « guinguette à deux sous »...

*

* *

ON FERA REMARQUER que ce secteur de la haute Seine, en amont de Corbeil-Essonnes, n'était pas totalement inconnu de Simenon. À la fin de son périple avec le « Ginette », en descendant la Seine depuis Saint-Mammès, en amont de Fontainebleau, il a eu tout loisir d'apprécier les sites entre Saint-Fargeau et Morsang, ainsi que la richesse de l'environnement : écluses et batellerie, sablières, guinguettes, auberges réputées, pêche, voile et canotage, etc. Une véritable pépinière dont il va copieusement se servir pour ses romans.

Deux mots d'abord sur *La Guinguette à deux sous*, œuvre qui va en quelque sorte nous servir de fil conducteur dans notre mission de repérage.

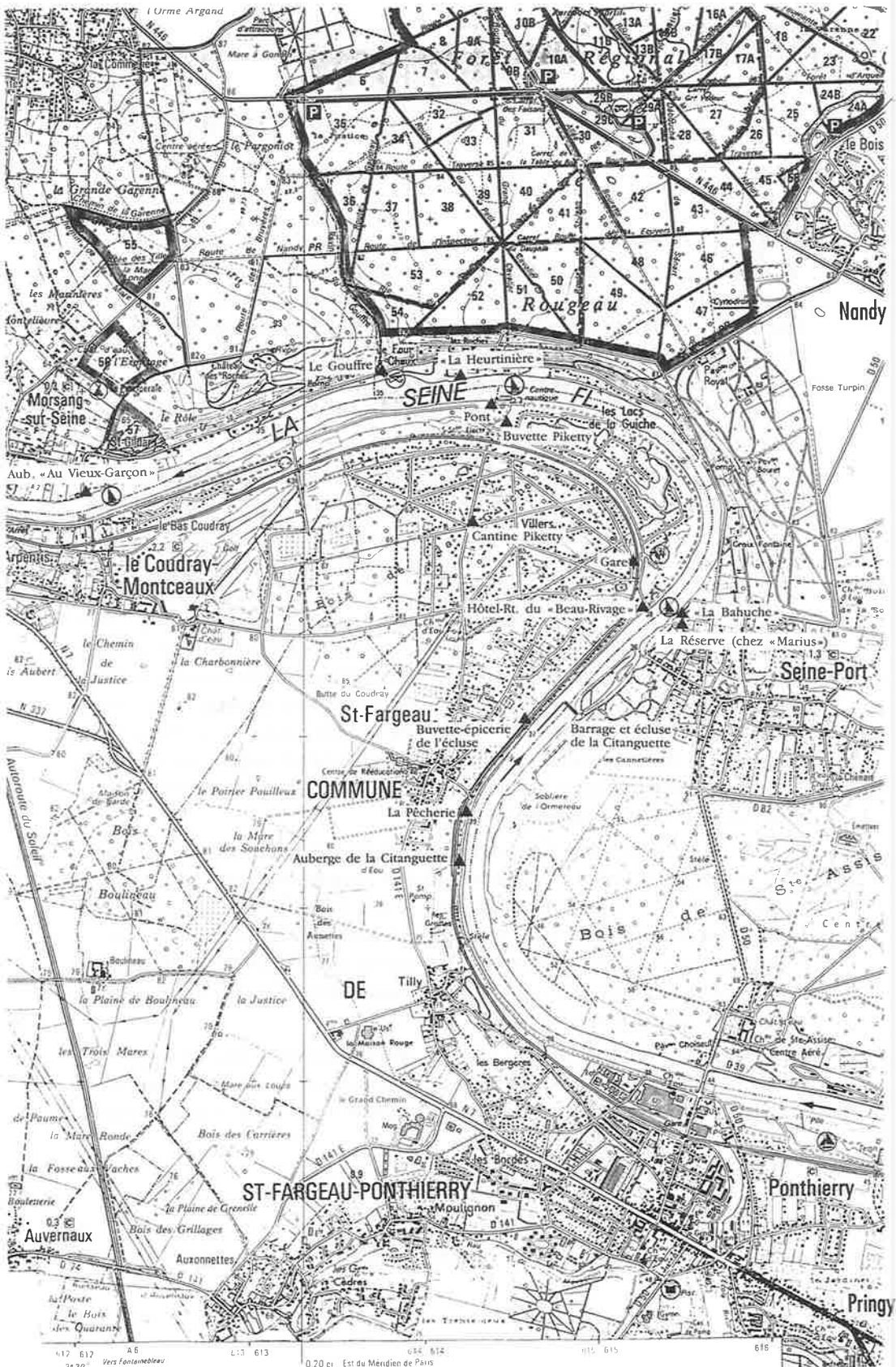
À la suite de confidences recueillies auprès d'un condamné à mort, Maigret est amené à effectuer une enquête liée à une affaire de chantage. Celle-ci le conduit à Morsang-sur-Seine, à l'auberge du « Vieux-Garçon ». Maigret débarque dans un milieu d'habitues en pleine effervescence. On se prépare pour une fausse noce villageoise et tous les participants se griment et se travestissent. Maigret lui-même va se trouver enrôlé comme notaire ! Deux chars à bancs emportent la noce vers une petite auberge située sur la rive opposée et qu'on appelle la guinguette à deux sous : « Une allusion à la pauvreté du lieu, ou encore aux deux sous qu'il fallait mettre dans le piano pour avoir de la musique »¹³. Maigret y sera, le lendemain, confronté à un crime dont il est presque témoin.

Je me bornerai à ce bref préambule, prologue d'une histoire de chantage assez touffue dont il faudra rechercher l'origine à quelque huit années de là. En effet, c'est le cadre spatial où se déroule le drame qui m'importe et va, avant tout, captiver mon intérêt. Le fait d'apprendre que l'auberge du « Vieux-Garçon » avait réellement existé devait provoquer le déclic qui m'a incité à faire des repérages à l'entour — sans perdre de vue mon principal objectif : la guinguette à deux sous !

Nous allons donc, comme Maigret, refaire soixante-cinq ans après lui¹⁴ le trajet conduisant de l'auberge du « Vieux-Garçon » à Morsang, sur la rive droite de la Seine, jusqu'à la guinguette à deux sous, à Saint-Fargeau,

¹³ *La Guinguette à deux sous*, A. Fayard, 1932, p. 36.

¹⁴ En fait, cette première « mission » a été effectuée au printemps 1983.



sur la rive opposée, via Seine-Port. Parcours dont Simenon ne précise pas la longueur et que nous avons évalué à douze kilomètres en suivant scrupuleusement son itinéraire — y compris le chemin de halage!

Après avoir traversé une bonne moitié du village de Morsang-sur-Seine, très désert, j'emprunte la rue de Seine qui débouche au bord du fleuve sur une terrasse plantée d'arbres magnifiques. Je découvre immédiatement sur la gauche un vieux bâtiment qui n'est autre que mon auberge du «Vieux-Garçon». L'enseigne est encore bien lisible sur le pignon.



(Cliché Claude Menguy.)

L'auberge du «Vieux-Garçon». Vue de l'arrière de l'établissement et de la terrasse donnant sur la Seine.

L'ancienne auberge d'Isidore Fauzé est aujourd'hui le siège du « Cercle de la Voile de Morsang-sur-Seine ». Mais en ce jour printanier d'avril où je fais ma visite, nulle voile dans le secteur. Portail et volets sont fermés et la bâtisse m'apparaît bien triste et austère. Heureusement, la Seine coule devant moi et les péniches passent, dolentes, donnant la petite touche « Simenon » et un peu de vie à ce décor figé.

L'un des points d'amarrages de l'«Ostrogoth» (le premier semestre 1931) se trouvait un peu à l'écart de l'auberge, sur la droite de la grande terrasse, à proximité d'une « maison sur radeau », louée par de jeunes Parisiens (photo p. 219).

Je me rends sur la terrasse du «Vieux-Garçon» au bord de l'eau où l'on servait les repas et j'aperçois l'annexe, avec son escalier en fer et son balcon le long du premier étage qui la faisait «ressembler à un bateau». Le décor, j'en suis persuadé, n'a pas changé d'un iota. Les descriptions que Simenon nous en donne dans *Signé Picpus*¹⁵ et dans *Le Grand Bob*¹⁶ sont toujours remarquables de vérité. Les ormes centenaires sont toujours là, mais les lampes ne brillent plus dans leur feuillage...



(Cliché Claude Menguy.)

L'annexe du «Vieux-Garçon».

¹⁵ «L'annexe du "Beau Pigeon", où se trouvaient les chambres, ressemblait à un bateau, avec son escalier extérieur en fer et le balcon qui courait le long du premier étage. Les chambres étaient exiguës comme des cabines, blanchies à la chaux...» (*Signé Picpus*, N.R.F.-Gallimard, 1944, p. 55).

¹⁶ «Au "Beau Dimanche", on déjeune et on dîne sur la terrasse, au bord de l'eau. Il n'y a pas de parasols, mais de beaux ormes qui fournissent l'ombre et dans lesquels, le soir, des lampes sont allumées. Quand il se met soudain à pleuvoir, c'est une catastrophe, en même temps qu'une ruée vers la maison, car la salle à manger n'est pas assez spacieuse pour contenir tout le monde» (*Le Grand Bob*, Presses de la Cité, 1954, p. 19). Dans ce roman comme dans *Signé Picpus*, le nom de l'auberge a été modifié. Le cadre spatial est ici transposé à Tilly, sur la commune de Saint-Fargeau, ce qui n'est pas le cas dans *Signé Picpus* où le cadre réel de Morsang est conservé.

Après cette première halte au «Vieux-Garçon», il me faut à présent localiser le site «en pleine nature, à peu près à égale distance de ces deux villages» [Morsang et Seine-Port]. Cette distance étant de cinq kilomètres et demi, je devrai me montrer vigilant à partir du deuxième kilomètre!

Je vais longer la Seine sur deux kilomètres sans qu'il me soit possible ne serait-ce que de l'entrevoir. Des villas, cachées dans les bosquets, inhabitées pour la plupart une grande partie de l'année et de ce fait bien clôturées, empêchent tout accès à la berge. Arrivé à mi-parcours, je gare ma voiture sur une petite aire au lieu-dit «le Four à Chaux» dont je devine, sur ma gauche, quelques vestiges envahis par les ronces. J'ignore encore, à cet instant où je retrouve le fleuve, que c'est ici que Simenon a choisi d'amarrer son cotre pendant plusieurs semaines à son retour des Pays-Bas.



(Cliché Claude Menguy.)

« La Heurtinière ».

Je continue ma promenade à pied sur la route de Seine-Port — officiellement, route de Morsang — où, après deux cents mètres environ, je tombe en arrêt, au n° 51, devant un portail avec une plaque indiquant «la Heurtinière». Car j'ai fait immédiatement le rapprochement avec le nom *Heurtin* donné par Simenon à plusieurs personnages dans l'un de

ses romans¹⁷, lesquels, comme par hasard, sont domiciliés à Nandy où précisément mes pas m'ont conduit! Et j'en aurai d'ailleurs tout de suite la confirmation en apprenant par le gardien des lieux que la propriétaire, M^{me} Heurtin, est absente...

C'est alors que je réalise que je suis devant la villa « Mon loisir », la villa-jouet pimpante décrite par Simenon dans *La Guinguette à deux sous* :

Tout était neuf, pimpant. Un cottage construit comme un jouet. [...] La table de jeux était dressée dans une pièce de plain-pied qui communiquait avec le jardin par une grande baie vitrée.¹⁸

L'appellation « maison-jouet » et les détails fournis par l'auteur me semblent convenir parfaitement à la petite maison au bord de l'eau. Et le décor se complète quand je remarque, sur ma droite, le petit bois où les deux adjoints de Maigret faisaient leur planque¹⁹.

Je n'apercevrai pas toutefois, comme Maigret, la « petite maison de la guinguette à deux sous » sur l'autre rive, mais une base nautique aménagée pour la voile et le canotage.

Je ferai connaissance dès le lendemain avec M^{me} Heurtin qui me confirmera avoir effectivement bien connu le couple Simenon au début des années trente, quand leur bateau était amarré à deux pas de sa villa. Au fil de notre entretien, M^{me} Heurtin me fera part que son mari avait été très contrarié que Simenon ait emprunté son nom pour le donner à un assassin!

« Vous devriez rencontrer mon beau-frère, il était très lié avec Simenon et il pourra vous en dire plus long que moi », m'assura encore M^{me} Heurtin. C'est ainsi que, par téléphone, nous prenons rendez-vous avec la famille Cès, à Seine-Port, pour le dimanche suivant. En attendant, je décide de poursuivre mon chemin jusqu'à ce village où je compte bien localiser l'autre établissement, chez « Marius », qui est indiqué à Maigret.

— Il y a moyen de coucher quelque part?
— À Morsang, au « Vieux-Garçon »... ou alors plus haut, à Seine-Port, chez « Marius »...²⁰

¹⁷ *La Tête d'un homme* (A. Fayard, 1931). La famille Heurtin tient une auberge à Nandy. Joseph Heurtin est le condamné à mort que Maigret s'arrange pour faire évader afin d'élucider un crime qu'il n'a en fait pas commis.

¹⁸ *La Guinguette à deux sous*, in *Tout Simenon*, Presses de la cité, t. 7, p. 119.

¹⁹ « Les policiers étaient dans le petit bois longeant la rivière » (*La Guinguette à deux sous*, *op. cit.*, p. 134).

²⁰ *La Guinguette à deux sous*, *op. cit.*, p. 107.

Je serai renseigné dès mon arrivée à Seine-Port : au bas de la rue du Passage, l'ancien restaurant « la Réserve » — qui était plus connu à l'époque de Simenon sous le prénom de son propriétaire et chef-cuisinier *Marius Guillemot* — a cessé d'être exploité en 1949²¹. Depuis cette date, il sert de siège au « Club de Voile de Seine-Port ». Une proche voisine me rapportera les souvenirs évoqués par sa mère, selon laquelle Simenon aurait séjourné un certain temps à Croix-Fontaine, à cinq cents mètres en aval, où « il vivait à bord d'un bateau amarré en face du château »²².

On me signalera par ailleurs qu'Orson Welles, lui aussi, avait été un hôte de « la Réserve », mais plus tard que Simenon.

Le dimanche, de retour à Seine-Port, je fais la connaissance de la famille Cès qui demeure à l'entrée du village. M. Cès est un ancien gros négociant en vins et encore propriétaire d'importants vignobles au Maroc. Georges et Marcelle Cès ont quitté depuis quelques années la villa qu'ils avaient sur le bord de Seine et où les Simenon — qu'ils ont effectivement bien connus, dès 1930 — leur rendaient visite. Cette amitié leur vaudra de figurer dans *La Guinguette à deux sous*, sous le nom de Basso²³. D'autre part, le précieux *Index des personnages de Georges Simenon*²⁴ nous rappelle que des négociants en vins se nomment Cess dans *Maigret et son mort*.

Monsieur et Madame Cès se souviennent que Simenon « recherchait un coin au calme pour amarrer son bateau. Il a remonté le bief jusqu'à la Citanguette et bien au-delà, après l'écluse des Vives-Eaux, jusqu'à Samoïs. Pendant un temps, il s'était amarré près de notre villa qui n'était à l'époque qu'une petite baraque qu'on appelait "la Bahuche". Il a opté finalement pour le Four à Chaux, à proximité de la villa de notre beau-frère, Jean-Louis Heurtin ».

Monsieur Cès me conduira sur le site, en bordure d'un petit bois où l'« Ostrogoth » était ancré. Il connaît bien l'endroit et pour cause : c'était lui qui fournissait régulièrement au capitaine Simenon son tonneau de vin, « un rosé de Touraine », me précisera-t-il...

²¹ La dernière propriétaire de « la Réserve » fut la belle-sœur de Marius Guillemot, M^{lle} Clotilde Jeanne Gabrielle Schmidlin. On fera remarquer que la patronne de l'auberge de l'Ange, dans *Maigret se fâche*, se prénomme Jeanne. Simple coïncidence ?

²² Il s'agit du Pavillon Bouret.

²³ Georges Cès, le « marchand de vins », est devenu Marcel Basso, le « marchand de charbon ». C'est lui qui assassinera accidentellement Marcel Feinstein, le chimiste parisien.

²⁴ Michel LEMOINE, *Index des personnages de Georges Simenon*, Bruxelles, Labor, 1985, p. 125.



(Collection Fonds Simenon.)

Simenon à bord de l'«Ostrogoth» amarré au Four-à-Chaux (été 1930).

Nous sommes au *Gouffre*, près du Four à Chaux. L'endroit est toujours fréquenté par les pêcheurs, même s'ils ne sont plus aussi nombreux qu'à l'époque où la Seine était encore d'une belle limpidité...

Depuis la suppression du barrage et de l'écluse de la Citanguette, après la construction d'un nouveau barrage à la place de l'ancien du Coudray — dans les années soixante —, le niveau de la Seine, dans le bief, s'est trouvé rehaussé de plus d'un mètre. Un arbre isolé, « les pieds dans l'eau », marque l'extrémité de la langue de terre aujourd'hui submergée qui formait une anse avec la berge et constituait un abri sûr pour le mouillage.

Mon guide me raconte encore qu'on s'amusait ferme dans le coin. On se réunissait à plusieurs couples dans la clairière où on pique-niquait et dansait au son d'un phonographe. Simenon avait déjà une réputation de coureur de jupons — « mais avec moi, il a toujours été très correct », me précisera M^{me} Cès²⁵.

²⁵ Dans *La Guinguette à deux sous*, Simenon s'est servi de ses amis pour camper les personnages de Marcel Basso (le marchand de charbon), son épouse et leur fils Pierrot.



(Collection Fonds Simenon.)

Partie de pique-nique au Four-à-Chaux (été 1930). Simenon chante le « préposé au phono ». Tigy, assise à table, observe la scène.

Le site du Four à Chaux a été débroussaillé et aménagé en aire de détente il y a quelques années. Simenon, en quelque sorte, avait innové, soixante ans plus tôt...

C'est donc ici, après avoir amarré son bateau *en pleine nature*, que Simenon tapa *des Maigret après des Maigret*. Et nous pouvons ajouter : ainsi que des romans sentimentaux et d'aventures. Voici une liste (non exhaustive) des romans dont nous pouvons situer la rédaction au cours du printemps et de l'été 1930, ceci grâce aux contrats signés avec l'éditeur Fayard (signalons que les œuvres sont déjà écrites lors de l'établissement des contrats).

— 26 mai 1930 : *L'Homme qui tremble*

La Maison de la baine

Pietr-le-Letton (le premier roman paru sous le patronyme de l'auteur)²⁶

— 14 juin 1930 : *L'Écurie* (qui deviendra *Le Charretier de la « Providence »*)

²⁶ Dans *Ric et Rac* (hebdomadaire édité par Fayard), treize livraisons, du 19 juillet au 11 octobre 1930.

— 24 septembre 1930 : *Chasse à l'ombre* (qui deviendra *Monsieur Gallet, décédé*)
Fièvre
L'Épave

À cette liste, nous pouvons également ajouter *La Femme rousse*, œuvre vraisemblablement écrite avant *Pietr-le-Letton*²⁷. Cette « enquête du commissaire Maigret » avait été refusée par Fayard — comme cela avait aussi été le cas pour *La Maison de l'inquiétude*. Ces deux romans furent récupérés et publiés un peu plus tard par les éditions Tallandier.

Monsieur Cès est vraiment un guide précieux. Va-t-il aussi pouvoir m'éclairer à propos de la guinguette à deux sous et m'aider à la localiser ? Il semblerait que oui, puisqu'il accepte aussitôt de m'y conduire. En route donc pour la petite guinguette, mais en voiture et pas à bord d'un char à bancs !

*

* *

DIRECTION Saint-Fargeau où, d'après M. Cès, serait située la fameuse guinguette à deux sous. Nous traversons Seine-Port (Saint-Port, avant la Révolution), aussi calme et déserté que Morsang, puis le bois de Sainte-Assise, et franchissons le pont du même nom qui nous amène sur la rive gauche, à Ponthierry, commune à laquelle Saint-Fargeau est aujourd'hui rattachée.

Nous prenons à droite puis, à deux cents mètres environ, nous voici sur l'ancien chemin de halage. Il doit y avoir une éternité que ce passage sur berge n'a pas été entretenu et n'est plus carrossable ; je vais devoir louvoyer sur plus d'un kilomètre parmi d'impressionnants nids de poules avant de

²⁷ On se rappelle la mort « prématurée » de l'inspecteur Torrence dans *Pietr-le-Letton* (Simenon reprendra le personnage par la suite) — ce qui conduit à penser que la rédaction de *La Femme rousse*, dans laquelle il intervient, est antérieure à cette œuvre dans laquelle Simenon prétend avoir créé le personnage de Maigret.

On signalera par ailleurs la « résurrection » rapide de Torrence dans *Les Errants* ainsi que dans *Fièvre*, enquête où il vient d'être promu commissaire ! Il est vrai que nous empruntons avec ces deux œuvres la filière Georges Sim... où tous les coups sont permis !

À propos des doutes que nous avons émis sur la date et le lieu de rédaction — septembre 1929 à Delfzijl — donnés par Simenon pour *Pietr-le-Letton*, on voudra bien consulter C. MENGUY et P. DELIGNY, « Les vrais débuts du commissaire Maigret », in *Traces*, n° 1, 1989, pp. 27-43.



(Collection Claude Menguy.)

Saint-Fargeau, remorqueur à l'écluse de la Citanguette en 1930.

retrouver une portion de chaussée enfin convenable! Et nous arrivons à la Citanguette, le port-escale du bief. Nous passons devant un long bâtiment qui abritait encore, dans les années quatre-vingt, l'auberge de la Citanguette. L'ancienne auberge pouvait accueillir soixante chevaux dans ses écuries²⁸.

On m'a raconté que jadis la Citanguette avait eu longtemps une mauvaise réputation. L'établissement se trouvant à la limite de démarcation pour les interdits de séjour, il constituait pour ces derniers une base arrière où les « belles » venaient leur rendre visite. Y aurait-il là un lien avec le fait que l'auberge ait récemment abandonné son ancienne enseigne pour celle, plus suggestive, de « La Tour de Nesle »?

Nous dépassons ensuite la rue de la Citanguette qui descend de Saint-Fargeau Centre, et retrouvons le chemin de halage, à nouveau en bien piteux état. Une villa au pied de la colline, serrée entre la voie ferrée et le chemin de halage, abritait naguère une épicerie-comptoir qu'on appelait la

²⁸ Renseignement recueilli dans *Saint-Fargeau Ponthierry / Au fil des temps*, Association de recherches historiques Fil d'Ariane, [Saint-Fargeau-Ponthierry], Éditions Amatteis, 1989.

« Pêcherie », où les mariniers trouvaient un peu de tout. On y vendait aussi tout le matériel pour la pêche.

Un peu par hasard, j'avais découvert grâce à une carte postale ancienne qu'il y avait eu ici, à l'origine, une auberge portant aussi l'enseigne *À la Citanguette*. Je me suis demandé longtemps si cette maison, isolée au bord de la Seine et située à sept cents mètres environ de l'écluse, n'était pas celle que Simenon avait transposée à Issy-les-Moulineaux dans *La Tête d'un homme* :

Il n'était pas difficile de repérer la « Citanguette », même à distance, car la maison s'élevait, toute seule, au milieu d'un terrain où il traînait de tout [...]

Une construction à un seul étage, peinte d'un vilain rouge, avec une terrasse formée de trois tables et le vélum traditionnel portant les mots : « Vins — Casse-croûte ». ²⁹

J'ai abandonné cette idée, car à l'époque qui nous intéresse, cette « Citanguette » n'existait plus depuis longtemps — du moins l'enseigne — et l'auberge située plus en amont et qui avait les écuries était bien la seule à porter le nom.

Je remarque plusieurs péniches amarrées le long de la berge, à la queue leu leu. Ces péniches sont ici au bout de leur dernier voyage et servent aujourd'hui de maisons secondaires, voire principales...

Nous voici arrivés au niveau de l'écluse de la Citanguette, aujourd'hui supprimée depuis la mise en service de la nouvelle écluse du Coudray. Sur le quai, quelques bittes d'amarrage en marquent les abords. Une péniche me fait face ; je crois rêver en lisant son nom sur la coque : *Atmosphère* ! Bien sûr, c'est avant tout un hommage à Arletty et à l'*Hôtel du Nord*, mais quand même, j'y vois une troublante coïncidence.

Des bâtisses jumelles, briques et tuiles rouges, face à l'écluse — la « Maison de la Navigation » et celle de l'éclusier — sont les seuls témoins de cette période de pleine activité. En effet, le bistrot de l'écluse que Simenon a fréquenté et évoqué dans la nouvelle intitulée *La Péniche aux deux pendus* n'existe plus. Il a été rasé peu de temps avant mon passage pour faire place à un pavillon. Nous reviendrons sur ce site car, pour l'instant, je suis toujours entraîné par mon guide, M. Cès, qui me dirige vers sa guinguette.

En effet, j'ai de plus en plus le sentiment en quittant le chemin de halage, rue de Seine, puis en traversant un passage à niveau peu avant la

²⁹ *La Tête d'un homme*, A. Fayard, 1931, p. 30.



(Collection Claude Menguy.)

John, vendeur de cravates chez Sulka, rue de Rivoli ...

James dans *La Guinguette à deux sous* :

« Soudain quelqu'un vint se camper devant Maigret, un homme d'une trentaine d'années, déjà presque chauve, au visage de clown. Une flamme malicieuse pétillait dans ses yeux. Et il lança avec un accent anglais prononcé :

— Voilà un copain pour faire le notaire! »

Bob dans *Le Grand Bob* :

« D'abord, il est incapable de se lever de bonne heure. Ensuite, il ne reste jamais longtemps sans ressentir ce qu'il appelle "une soif inquiétante" et sans réclamer un verre de vin blanc frais. »

gare, que l'on s'écarte de l'itinéraire suivi par la « noce villageoise ». Et j'ai comme l'impression d'avoir dévié par un itinéraire « bis »! J'ai encore en mémoire le trajet décrit par Simenon, à vrai dire des plus sommaires, et surtout l'indication situant la petite maison d'Eugène Rougier — débitant

et propriétaire de la guinguette —, laquelle est « serrée entre le chemin de halage et la colline »³⁰... Et par conséquent *au bord de la Seine!*

Or, nous nous arrêtons devant le restaurant « l'Orée de la Guiche », proche de la gare, donc à plus de 200 m du fleuve. « Voilà, me dit M. Cès, c'est ici! Je reconnais les quelques marches qui accédaient au restaurant de la gare et à la salle attenante, sur la gauche, où l'on dansait ».

J'avoue que je suis à la fois surpris et, je dois le dire, pas très convaincu. Je ne reconnais pas du tout en cet établissement la « guinguette à deux sous » évoquée par Simenon. Ne mettant nullement en doute les souvenirs de M. Cès, j'en déduis néanmoins que cette « nouvelle guinguette » est avant tout celle qu'il a dû fréquenter dans sa jeunesse...

Retour à Seine-Port où seront encore évoqués par M. Cès certains souvenirs liés à l'auberge du « Vieux-Garçon ». J'apprendrai ainsi que le personnage de James — l'assassin dans *La Guinguette à deux sous* — a réellement existé. C'était un Anglais qui se prénomait John. Simenon nous précisera un jour : « Il vendait des cravates chez Sulka, rue de Rivoli. Et il buvait comme un trou, il en est d'ailleurs mort en moins de quinze ans... »³¹

En quittant Monsieur Cès, je me promets de reprendre mon enquête, dès le lendemain, sur le chemin de halage.

*

* *

DANS *La Guinguette à deux sous*, on note une indication des plus utiles permettant de situer l'emplacement présumé de l'établissement :

— Vous avez le téléphone? demanda Maigret au patron de la guinguette.

— Non... Il faut aller à la gare... ou à l'écluse...³²

et cette autre précision :

Par la porte ouverte, on devinait la surface fuyante de la Seine.³³

Mon premier souci sera donc de rencontrer un autochtone ayant vécu dans le quartier à cette période de l'entre-deux-guerres, vers 1930, et ayant

³⁰ *La Guinguette à deux sous*, op. cit., p. 110.

³¹ Interview réalisée par P. Deligny et C. Menguy le 11 octobre 1985, à Lausanne, dans la « maison rose » de l'avenue des Figuiers.

³² Op. cit., p. 122.

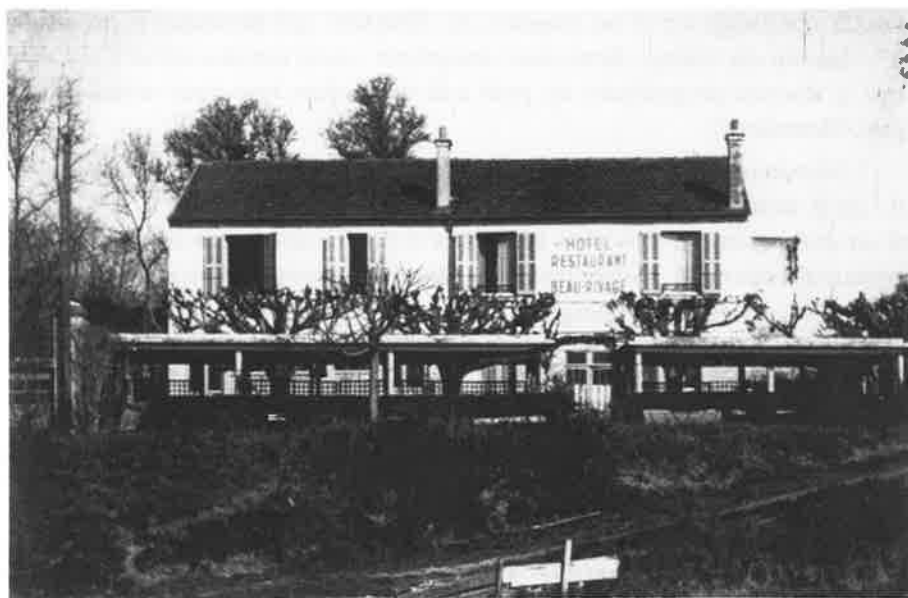
³³ Op. cit., p. 113.

connu éventuellement un établissement, genre guinguette, situé en bordure de la Seine. Avec un piano mécanique, si possible !

Je dois reconnaître que la chance m'aura souri tout au long de cette enquête et que je vais, en l'occurrence, être particulièrement gâté. En effet, ce n'est pas un, mais trois établissements qui vont m'être signalés et entreront en quelque sorte en lice pour l'attribution de « guinguette à deux sous » !

Dès mon arrivée, le hasard va me faire rencontrer aux abords de la gare de Saint-Fargeau le témoin adéquat pour me renseigner : « Une guinguette avec un piano mécanique ? Vous en aviez une, en bas de la rue de Seine, sur votre droite, à l'angle du chemin de halage ... »

Une bâtisse d'un étage, les murs couverts de lierre, avec une terrasse donnant sur la Seine. Sans être imposante, la maison ne peut être qualifiée de petite. Le propriétaire, M. de Vaucouleurs de Lanjamet, auquel je fais part de l'objet de mes recherches, est tout surpris d'apprendre que sa maison a pu servir de décor à un roman de Georges Simenon. Il me confirme que lors de son acquisition, il s'agissait effectivement d'un hôtel-restaurant dont le propriétaire était un certain Roucayrol. Une photo datant de cette transaction représente sur la façade une plaque sur laquelle l'inscription



(Collection Claude Menguy.)

L'hôtel-restaurant du « Beau-Rivage » avant-guerre.

«Hôtel-restaurant du Beau-Rivage» est encore lisible, malgré un ponçage effectué par le nouveau propriétaire. D'autres témoins me signaleront que cette auberge avait eu d'abord pour enseigne le «Rendez-vous des Pêcheurs» — donc, à l'époque du piano mécanique (?) — sans toutefois pouvoir me préciser la date du changement d'appellation³⁴.

M. de Lanjamet me montre d'autres documents dont une vue aérienne sur laquelle on aperçoit assez distinctement une terrasse couverte, même si celle-ci est en partie dissimulée par d'épais feuillages. À l'origine, cette terrasse couverte, scindée en deux, occupait tout le devant de l'établissement. On pouvait ainsi consommer et se restaurer à l'abri de l'humeur du temps.

Sur l'arrière, un grand jardin donnant sur la rue de Seine, où, on peut l'imaginer, devait se trouver le hangar en planches avec le piano mécanique³⁵.

Si l'on considère l'indication fournie par Simenon : «Il faut aller à la gare... ou à l'écluse...», cette auberge est la seule, de par sa situation topographique, pour laquelle elle est appropriée. En effet, sans être à égale distance, elle se trouve entre les deux; ce qui, nous le constaterons, n'est pas le cas pour les deux autres établissements qui nous seront signalés.

Je décide ensuite de remonter le chemin de halage jusqu'à l'emplacement de l'ancienne écluse de la Citanguette. En arrivant sur le site, je fais la connaissance d'un riverain, M. Chartier, qui demeure à proximité, 27, chemin du Halage. Rencontre inespérée : mon interlocuteur n'est autre que le dernier propriétaire du petit café de l'écluse que nous avons évoqué précédemment!

Monsieur Chartier a pris sa retraite en 1967. C'est en 1958, me dit-il, qu'il avait acheté le café-épicerie à une dame Gaudry³⁶. Il s'agissait d'un établissement des plus modestes dont les mariniers constituaient la principale clientèle. Deux chambres pouvaient aussi être proposées.

Mais, à la Citanguette, il y avait un bistro, si bien que les bateaux faisaient l'impossible pour y coucher. Un vrai bistro pour

³⁴ Renseignements recueillis auprès de M^{me} Odette Porraccia, maire de Seine-Port, et de M. Claude Bertrand, à Saint-Fargeau. On appelait aussi l'auberge la «maison du passeur», l'aubergiste ayant la charge du transbordement des voyageurs de Saint-Fargeau à Seine-Port.

³⁵ «Le bistro était derrière. C'était un grand hangar dont tout un côté était ouvert sur le jardin. Des tables et des bancs. Un comptoir. Un piano mécanique et des lampions» (*La Guinguette à deux sous, op. cit.*, pp. 34-35).

³⁶ À l'époque qui nous intéresse, début des années trente, M^{me} Gaudry était déjà la tenancière du café de la Citanguette (propos recueillis auprès de M. Chartier).

mariniers, où l'on vendait du pain, des conserves, du saucisson, des cordages et de l'avoine pour les chevaux.³⁷

La maison, adossée à la colline, surplombait le chemin de halage et il fallait gravir quelques marches pour y accéder. Sur l'arrière, un petit hangar en planches recouvert de plaques ondulées et goudronnées. La guinguette ? Hélas, M. Chartier n'a pas la moindre souvenance qu'un piano mécanique ait fait vibrer les lieux de ses ritournelles...

Les renseignements fournis par M. Chartier sont d'autant plus précieux que, rappelons-le, le café de l'écluse de la Citanguette n'existe plus (sur son emplacement, le fils de M. Chartier a fait construire un pavillon qui jouxte celui de ses parents, au n° 29). Ils me permettront, d'emblée, d'établir le rapprochement avec la petite guinguette de Simenon. Outre le caractère modeste de l'établissement, c'est le seul des trois « nommés » auquel la situation topographique fournie par l'auteur convient parfaitement :

La maison était petite, toute blanche, serrée entre le chemin de halage et la colline.³⁸

Et cette allusion, vraisemblablement à la tenancière, M^{me} Gaudry, dont j'ai oublié de demander à M. Chartier si, comme dans la nouvelle intitulée *La Péniche aux deux pendus*, elle était « aussi blonde qu'un albinos »³⁹ !

Une grand-mère toute cassée lavait la vaisselle tandis que la patronne, qui devait être sa fille et qui n'avait pas loin de cinquante ans, s'affairait.⁴⁰

Je recueillerai ultérieurement un témoignage édifiant concernant la tenancière de la « buvette-guinguette » de la Citanguette : durant la dernière guerre, M^{me} Gaudry jouait de l'accordéon pour attirer la clientèle du dimanche⁴¹. C'est justement à la fin de cette guerre que l'ancien commissaire Maigret sera amené à enquêter du côté d'Orsenne (lire : Seine-Port) et se rendra à la petite épicerie de l'écluse pour faire des provisions⁴² !

On conviendra qu'il est bien tentant d'attribuer l'origine de la « guinguette à deux sous » à ce bistrot de la Citanguette. Toutefois, deux éléments

³⁷ *La Péniche aux deux pendus*, in *Les Nouvelles Enquêtes de Maigret*, N.R.F.-Gallimard, 1944.

³⁸ *La Guinguette à deux sous*, *op. cit.*, p. 110.

³⁹ In *Tout Simenon*, t. 24, p. 898.

⁴⁰ *La Guinguette à deux sous*, *op. cit.*, p. 112.

⁴¹ Témoignage recueilli auprès de M^{me} Denise Perrault, de Saint-Fargeau-Ponthierry.

⁴² « Dans la petite épicerie où se fournissaient les mariniers, Maigret acheta des conserves, des œufs, du fromage, du saucisson » (*Maigret se fâche*, in *Tout Simenon*, t. 1, p. 493).

nous empêchent d'entériner ce choix : l'absence d'un piano mécanique, mais surtout l'éloignement du café — près de trois kilomètres — par rapport à la localisation de la fameuse guinguette donnée par Simenon : *en face* de la villa « Mon loisir », autrement dit « la Heurtinière », près du Four à Chaux :

Juste en face, on voyait, sur l'autre rive, la petite maison de la guinguette à deux sous.⁴³

Avant de prendre congé de M. Chartier, je ne manquai pas de lui faire part de cette remarque. Bien m'en a pris ! J'obtenais de mon précieux témoin la confirmation qu'effectivement, il y avait eu naguère, au hameau de Villers et près des Sablières de la Seine, une buvette pour ouvriers qui, le dimanche, faisait guinguette ! Et d'ailleurs, ajouta-t-il, « la maison existe toujours : vous la trouverez aisément après le lotissement des Lacs de la Guiche, en contrebas... »

Brave Monsieur Chartier — aujourd'hui disparu — sans lequel je n'aurais certainement jamais eu connaissance de ce maillon essentiel, cette ancienne buvette étant, selon toute vraisemblance, à l'origine de la *composition* de la guinguette à deux sous.

Après avoir parcouru environ trois kilomètres, me voici de l'autre côté de la grande boucle de la Seine, au nord du hameau de Villers. J'ai dépassé le lotissement des Lacs de la Guiche et je retrouve le fleuve tout au bout de l'allée du Capitaine Freddy. Ma guinguette, en fait, est située un peu avant, en contrebas de l'allée des Peupliers. Avant de l'atteindre, je m'arrête devant le Centre nautique Maurice Dunand de l'A.S. Saint-Fargeau-Villers. À l'époque qui nous occupe, ce secteur était envahi de roseaux. On comprend que l'accostage pouvait y être malaisé⁴⁴.

Du bord de la piscine, je peux apercevoir sur la rive opposée la villa « la Heurtinière » (la villa-jouet de *La Guinguette à deux sous*) et je me remémore la petite phrase du roman permettant de localiser la guinguette :

En face, la guinguette à deux sous, où deux couples — sans doute des ouvriers de Corbeil — dansaient au son d'un piano mécanique.⁴⁵

À une centaine de mètres, je découvre enfin, enfouie dans la verdure, une petite bâtisse d'un étage blanchie à la chaux et recouverte d'un toit de

⁴³ *La Guinguette à deux sous*, *op. cit.*, p. 60.

⁴⁴ « La rive était encombrée de roseaux fourmillant d'insectes » (*La Guinguette à deux sous*, *op. cit.*, p. 64). « L'accostage fut difficile, à cause des roseaux » (*id.*, p. 65).

⁴⁵ *Op. cit.*, p. 104.



(Cliché Claude Menguy.)

L'ancienne buvette Piketty à l'origine de *La Guinguette à deux sous*

tuiles. Presque toutes les ouvertures ont les volets clos, ce qui lui donne un aspect de total abandon, d'autant plus que la nature environnante n'est pas entretenue...

J'apprendrai que cette espèce de hangar tout en longueur avait été édifié par l'entreprise Piketty qui, entre les deux guerres — 14-18 et 39-45 —, exploitait les sablières toutes proches. En fait, il existait deux hangars. L'un a été détruit lors de la création du lotissement des Lacs de la Guiche (1972-1980); celui qui subsiste servait à la fois d'atelier et de buvette, une partie servant aussi d'habitation à un employé de Piketty du nom de Boulère, qui s'occupait de la buvette avec sa famille⁴⁶.

Le dimanche, une ambiance de fête régnait dans la modeste buvette devenue guinguette où, pour danser, l'on devait se contenter d'un piano mécanique. Ses derniers flonflons sont bien loin et aujourd'hui, la petite bâtisse appartient au club nautique qui s'en sert plus ou moins de remise...

Quelques mots sur l'entreprise Piketty. Les frères Piketty — Maurice et René — ont quitté l'Italie au début des années vingt pour s'installer dans la

⁴⁶ Renseignements obtenus auprès de M. P. Gabarrot, de Saint-Fargeau-Ponthierry.



(Cliché Claude Menguy.)

«Une allusion à la pauvreté du lieu, ou encore aux deux sous qu'il fallait mettre dans le piano pour avoir de la musique» (*La Guinguette à deux sous*, p. 36)

région, à Vitry-sur-Seine. Ils exploiteront plusieurs carrières et sablières dans ce secteur de la haute Seine situé en amont de Corbeil et seront chargés, dès 1927, de la construction des villas du «Hameau de Villers», à Saint-Fargeau.

Au cours de l'été 1930, Simenon, comme Maigret, déambule dans les longues allées rectilignes du lotissement qui n'est encore qu'un vaste chantier :

Le lotissement n'était pas autre chose qu'une vaste forêt qui avait dû faire partie d'un domaine seigneurial. On s'était contenté d'y tracer un réseau d'allées géométriques, comme à coups de tondeuse [...]

À deux kilomètres de la gare pour le moins, il trouva les «Marguerites», une villa de style vaguement anglais, aux tuiles rouges, à l'architecture compliquée [...] ⁴⁷

⁴⁷ *Monsieur Gallet, décédé*, in *Tout Simenon*, Presses de la Cité, t. 16, p. 10.

Simenon s'est bien documenté, car le « Hameau de Villers », en effet, avait été édifié sur un domaine seigneurial⁴⁸. Quant à la villa « les Marguerites » — « de style vaguement anglais » et « à l'architecture compliquée » —, où Maigret se rend pour enquêter sur la disparition du propriétaire, M. Gallet, elle a aussi existé; je l'ai localisée au n° 37 de l'allée Maurice Piketty⁴⁹.

Il ne fait aucun doute, par ailleurs, que Simenon a bien connu Maurice Piketty dont il citera le nom (sous son orthographe d'origine) quelques mois plus tard dans la nouvelle intitulée *La Folle d'Itteville*⁵⁰.

Parti à la recherche d'une « guinguette à deux sous », je me retrouve finalement avec *trois* « buvettes » qui — chacune pour des raisons diverses — ont pu servir de modèle : l'épicerie-buvette de la Citanguette, l'auberge du « Beau-Rivage » et la guinguette dominicale de Piketty.

Trois « zincs » pour une guinguette ? Mais c'est l'évidence même ! Simenon s'est inspiré de ces trois établissements pour inventer sa guinguette. Et il me plaît de l'imaginer, *s'imbibant* des lieux en sirotant le petit blanc⁵¹ avec les mariniers du café de l'écluse, avec les citadins en goguette au « Beau-Rivage », et avec les ouvriers de la buvette Piketty, à Villers⁵²...

⁴⁸ Une petite plaquette éditée par la Société Immobilière et Commerciale du « Hameau de Villers », que Simenon eut certainement en mains à l'époque, précise que le hameau « a été tracé dans la partie la plus pittoresque de la "Terre de Coudray" qui était autrefois la propriété de Élie-Charles de Talleyrand-Périgord, prince de Chalais ». Cette « Terre de Coudray » s'étendait sur plus de 1 000 hectares dont 60 furent distraits pour créer le « Hameau de Villers ».

⁴⁹ Cette localisation a pu être réalisée grâce au catalogue publicitaire déjà cité dans la note précédente et dans lequel une douzaine de villas sont reproduites en photos. Une seule correspond d'après nous à la situation et à la description données par Simenon.

⁵⁰ « — Cela appartient aux Piquetti, de Paris... Ils ont la moitié du pays... » (*La Folle d'Itteville*, Paris, J. Haumont, édit., 1931).

⁵¹ On peut dire que ce « petit vin blanc », rendu célèbre par la fameuse chanson de Jean Dréjac créée à la Libération par Lina Margy, a en quelque sorte pour ancêtre le *ginguet* (ou *guinguet*), « un vin un peu acide, aigrelet, et qui fait sauter que le boit » (1549; 1567 : « boire du ginguet »). Ce nom dérivait lui-même du verbe *ginguer* (xv^e s.), « s'agiter, sauter », « gambader », « folâtrer », aujourd'hui régional, et variante de *giguer*, « danser la gigue ». Tout cela a bien évidemment donné (dès 1694) *guinguette* : « cabaret de banlieue, où l'on va boire, manger et danser aux jours de fête » (*Grand Larousse encyclopédique*); selon la définition du *Dictionnaire historique de la langue française* (Robert/Alain Rey), c'était un « café où l'on danse, surtout dans le milieu urbain ou suburbain, de la fin du xix^e siècle aux années 1930 ».

Notre « guinguette à deux sous » en est donc bien un des derniers exemples, connu puis romancé par Simenon.

⁵² Joignons encore au dossier « Piketty » le témoignage de M. Roger Tedeschi recueilli par M. P. Gabarrot (le père de M. Tedeschi a été ouvrier de l'entreprise Piketty dans les années vingt). Pour lui, la guinguette n'est autre que la « Cantine », située au hameau de Villers, où se réunissaient tous les Italiens travaillant chez Piketty aux Sablières exploitées après la guerre

*

* *

AVRIL 1931. Simenon réintègre sa « maison sur l'eau ». Son cotre est maintenant amarré à Morsang-sur-Seine, près de l'auberge du « Vieux-Garçon ». Cela fait pratiquement cinq mois qu'il a déserté ces berges de la haute Seine, il est vrai peu fréquentées à la mauvaise saison.

Simenon n'a guère chômé durant cette période. Un séjour en Bretagne, à Concarneau — toujours l'attrance de la mer! —, séjour pendant lequel il honore un contrat concernant des romans populaires encore dus à son principal éditeur, Fayard : trois romans de 10 000 lignes⁵³ ! Il poursuit en même temps la rédaction de ses romans-Maigret, pour lesquels Fayard a enfin donné le feu vert. La consécration du commissaire Maigret, rappelons-le, a eu lieu à Paris le 20 février, à l'occasion du fameux *bal anthropométrique*, opération publicitaire organisée conjointement avec son éditeur pour le lancement de la collection à couverture photographique qui publiera un « Maigret » chaque mois et connaîtra un vif succès.

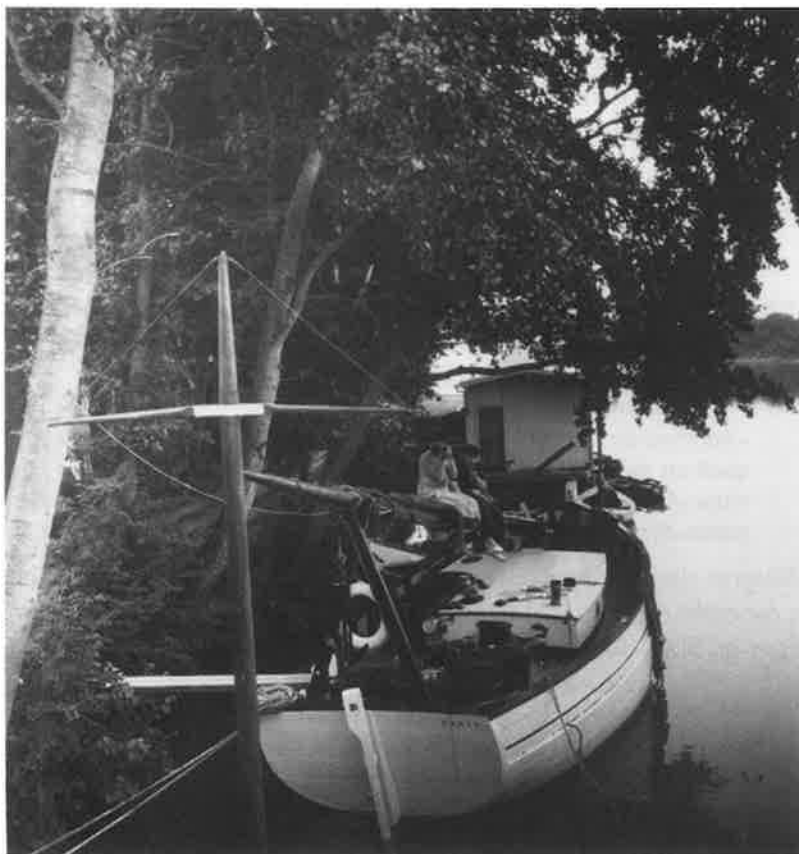
Séjour enfin, en mars-avril, au château-hostellerie de la « Michaudière » à Guigneville-sur-Essonne, près de La Ferté-Alais, où, encore tout imprégné des brumes iodées de Concarneau, il écrit *Le Chien jaune*. Simenon s'est rapproché de son bateau qu'il rejoindra donc en avril.

À Morsang, Simenon va recevoir la visite d'un jeune éditeur, Jacques Haumont, avec qui il établit un contrat calqué sur celui qu'il vient de signer avec Fayard, et dans lequel il garantit la production mensuelle d'une série de romans intitulée *G 7*. Mais ce nouvel inspecteur « G 7 » — c'est un sobriquet — a été embarqué dans une galère. La collection « Phototexte », qui en la circonstance innovait — c'était le « roman-photos » avant l'heure —, fut

de 14-18, et aussi ceux qui créaient le Hameau de Villers — routes, terrassements divers —, de même que les maçons qui construisaient les maisons. De la chaumière Heurtin, ajoute M. Tedeschi, les barques traversaient la Seine en ligne droite, accostaient et on montait à la cantine par l'allée des Mariniers.

Malgré l'intérêt de ce témoignage, il nous apparaît évident que, de par son éloignement de la Seine — 1 km 500 environ —, cette cantine ne peut convenir à la localisation de la « guinguette à deux sous », même si elle peut avoir eu aussi une incidence sur son élaboration fictionnelle.

⁵³ *Les Forçats de Paris* (Chr. Brulls), 1931; *La Fiancée du diable* (G. Sim), et *L'Évasion* (Chr. Brulls), 1934. Romans tous parus dans la collection « Le Livre populaire ».



(Collection Fonds Simenon.)

Simenon à bord de l'« Ostrogoth » amarré à Morsang-sur-Seine (printemps 1931).

un total échec et *La Folle d'Itteville* (une ébauche de *La Nuit du carrefour*), l'unique titre de la collection⁵⁴.

C'est à cette époque, à Morsang, que Simenon écrit successivement *La Nuit du carrefour*, *Un Crime en Hollande* et *Au Rendez-Vous-des-Terre-Neuvas*⁵⁵.

⁵⁴ Les trois autres enquêtes préparées pour cette série avec l'inspecteur G 7 seront repêchées, quelques années plus tard, en 1938, par les éditions Gallimard, dans un recueil intitulé *Les Sept Minutes*.

⁵⁵ On fera remarquer qu'à l'instar de *La Nuit du carrefour*, les deux œuvres suivantes présentent aussi certaines similitudes respectivement avec *Le Château des Sables Rouges* et *L'Homme à la cigarette* — romans qui seront publiés chez Tallandier sous le pseudonyme de Georges Sim.

Et puis, au cours de l'été, c'est le voyage avec l'« Ostrogoth » sur la côte normande : Deauville, Trouville et Ouistreham. La boucle est bouclée... C'est l'adieu à l'« Ostrogoth » avec, en guise d'hommage, *La Guinguette à deux sous* qui sera le dernier roman écrit à son bord.

*

* *

1945... Le pèlerinage d'Orsenne...

Orsenne n'était pas une gare, mais une halte où quelques rares trains daignaient s'arrêter. [...]

Des écriteaux, avec des flèches, annonçaient depuis la gare : « Auberge de l'Ange », et il [Maigret] suivait les flèches, pénétrait dans un jardin aux tonnelles délabrées, poussait enfin la porte vitrée d'une véranda où l'air, à cause du soleil enfermé entre les parois des vitres, était étouffant.⁵⁶

Maigret, depuis deux étés à la retraite dans sa maison de Meung-sur-Loire, est embarqué un peu malgré lui dans une aventure qui le mène dans un décor qu'il a connu lors d'une précédente enquête :

— Qu'est-ce qui vous a envoyé ici ?

— Figurez-vous que j'y suis venu jadis, il y a plus de vingt ans, et que c'est une sorte de pèlerinage que...

— Alors, vous avez connu Marius ?

— Parbleu!⁵⁶

Il serait vain de chercher sur une carte — fût-elle la plus détaillée — le nom d'Orsenne, ce hameau que Simenon a situé *entre Morsang et la forêt de Fontainebleau* dans l'œuvre précitée. Il n'y figure pas. Orsenne n'existe que dans la fiction de Maigret. Simenon a littéralement transposé son propre retour en 1945 à Orsenne... pardon ! à Seine-Port⁵⁷. Les retrouvailles avec les amis Cès, bien sûr, mais aussi avec le restaurant « Marius » qui se cache innocemment derrière l'« auberge de l'Ange »⁵⁸ ! Et comme Simenon sait fixer

⁵⁶ *Maigret se fâche*, in *Tout Simenon*, Presses de la Cité, t. 1, p. 466.

⁵⁷ On remarquera l'inversion des syllabes (la lettre P ôtée) opérée par Simenon pour nous mettre sur la voie : SEINE-PORT — (P)ORSENNE. À propos de la recherche d'identification d'Orsenne, on consultera les diverses possibilités émises par Michel Lemoine dans son article sur les « Particularités toponymiques dans l'œuvre de Simenon », in *Traces*, n° 4, 1992, pp. 35-36.

⁵⁸ Simenon ne reverra pas ses amis restaurateurs : Marius Guillemot, décédé en 1930, et sa femme, en 1943. En 1945, l'établissement ne faisait plus que la restauration (renseignements obtenus auprès de M^{me} Sabine di Pede, de Saint-Cloud).



(Cliché Michel Lemoine.)

L'hôtel-restaurant « La Réserve » (chez « Marius »), aujourd'hui siège du « Cercle de voile de Seine-Port »

un décor, je peux vous assurer que la véranda à laquelle il fait allusion est toujours là !

Simenon a décidé de quitter la France pour vivre aux États-Unis. Première étape, l'Angleterre. À Paris, la régularisation de ses papiers va demander des délais plus longs que prévus. Les Simenon se sont alors souvenus de leurs amis de Seine-Port, qui ont fait construire une villa sur l'emplacement de leur petit pavillon des années trente : c'est là qu'ils entreposent leurs nombreux bagages en attendant l'heure du départ.

À son arrivée à Paris, Simenon a retrouvé son vieil ami Pierre Lazareff qui lui demande un roman pour une publication en feuilleton dans *France-Soir*, dont il a pris depuis peu la direction. Simenon, malgré cette période tumultueuse, accepte :

Il reste un mois avant le départ et nous allons près de Morsang, où l'« Ostrogoth » a longtemps été amarré. J'écris en hâte le roman pour Lazareff avec qui j'ai débuté à Paris.⁵⁹

⁵⁹ *Mémoires intimes*, in *Tout Simenon*, Presses de la Cité, t. 27, p. 828.

C'est une enquête de Maigret, *Maigret se fâche*, qu'il remettra quelques jours plus tard à son ancien confrère⁶⁰. Nous avons voulu connaître l'endroit précis où Simenon s'était mis au vert *près de Morsang* pour écrire ce roman.

Je ne recueillerai que peu d'informations auprès de Georges et Marcelle Cès, sinon que le couple Simenon passait souvent la soirée en leur compagnie à la villa, mais ils n'avaient plus la moindre idée de l'hôtel où leurs amis logeaient. Heureusement, de précieuses indications nous seront fournies par les intéressés eux-mêmes :

Tigy : En 1945, je ne me souviens pas de l'hôtel où nous étions descendus — ni Marius ni un autre — et d'autre part j'ai l'impression que le soir, en quittant nos amis de Seine-Port, nous traversions la Seine — et ça je le vois nettement — mais était-ce pour regagner notre hôtel ? À ce moment, nous aurions donc logé probablement à Saint-Fargeau-Ponthierry, en face de Seine-Port (ça me paraît plus certain) [Tigy veut dire probable]⁶¹.

Simenon : En août 1945, il s'agissait de l'hôtel en face de Seine-Port mais dont j'ai oublié le nom. Il s'agit probablement de chez «Marius»⁶².

On remarquera la confusion faite par Simenon. Cet hôtel dont il a oublié le nom avait pour enseigne «la Réserve», mais il était aussi encore connu sous l'appellation «Chez Marius» laissée par son ancien propriétaire, Marius Guillemot. Or, cet établissement était situé à proximité de la villa de ses amis Cès... à Seine-Port même ! Il n'est donc pas exclu que Simenon ait séjourné dans cette modeste auberge le temps d'écrire un roman, en l'occurrence *Maigret se fâche*. Tout nous porte à le croire : dans ce roman, certains faits, certaines descriptions concernant l'auberge de «l'Ange» pouvaient effectivement s'appliquer à «la Réserve»⁶³.

⁶⁰ *Maigret se fâche* a fait l'objet d'une prépublication en feuilleton dans *France-Soir* du 19 mars au 9 mai 1946 avant d'être édité aux Presses de la Cité en 1947, précédé de *La Pipe de Maigret*. Simenon a connu Pierre Lazareff lorsqu'ils collaboraient tous deux à *Paris-Soir*, mais peut-être s'étaient-ils déjà entrecroisés au *Sourire*, à l'époque des contes galants...

⁶¹ Lettre de Tigy Simenon à Pierre Deligny, datée de juillet 1983.

⁶² Réponse de Simenon (transmise par note secrétariale du 5 septembre 1983) à un questionnaire de Pierre Deligny adressé le 24 juillet 1983.

⁶³ Coïncidences relevées dans *Maigret se fâche* par une correspondante, employée au «Cercle de Voile de Seine-Port» (occupant les lieux depuis 1949). Ainsi, l'existence de deux escaliers pour accéder aux chambres laisse supposer de la part de l'auteur une parfaite connaissance des lieux : «Il [Maigret] restait encore un peu. Et, quand ils étaient montés chacun par un escalier différent, il avait entendu un vacarme indiquant que M^{me} Jeanne s'étalait sur les

Simenon n'a vraisemblablement pas connu Marius Guillemot, décédé en janvier 1930. Sa veuve — née Schmidlin — se remariera et continuera d'exploiter « la Réserve » jusqu'au décès de son second mari en 1941. En fait, elle se séparera de la partie « hôtel », ne conservant que le restaurant. À son décès (survenu en 1943), c'est une demoiselle Schmidlin — sœur germaine de la propriétaire défunte — qui hérite et reprendra peu ou prou l'affaire. C'est donc cette nouvelle propriétaire que Simenon va rencontrer au cours de l'été 1945 et qui, dans *Maigret se fâche*, transparait à travers le personnage de Jeanne. Fait du hasard ? Ce prénom était aussi celui de Mademoiselle Schmidlin ...

Il n'empêche que la déclaration de Tigy demeure : « En quittant nos amis, nous traversions la Seine ». Autrement dit, ce ne pouvait être à Seine-Port — où leurs amis avaient leur villa — que le couple Simenon aurait logé, mais à Saint-Fargeau ! Simenon, d'ailleurs, nous le confirmera en prenant connaissance des réponses à notre questionnaire, que nous lui avons transmises, en biffant « chez Marius à Seine-Port » ; en confirmant par un « oui » en regard des indications « nous traversions la Seine », « notre hôtel » et « à Saint-Fargeau-Ponthierry », en soulignant ces dernières précisions — gommant par là même les hésitations de Tigy⁶⁴. Or, cet hôtel que le couple rejoignait « en face de Seine-Port » et près de la Citanguette, c'était le « Beau-Rivage », l'auberge-guinguette que j'ai en quelque sorte privilégiée pour la localisation de la « guinguette à deux sous », sans pour autant soutenir qu'elle en était à l'origine.

marches » (in *Tout Simenon*, t. 1, p. 480). Le fait aussi que l'établissement est plus ou moins bien géré — ce qui peut bien se concevoir après le décès de la tenancière, M^{me} Dubreuil-Guillemot, en 1943 : « D'abord, en principe, la maison est fermée. Plus exactement, elle est en vente. Depuis trois ans » (*id.*, p. 489). Et plus loin : « On voit bien que vous êtes à "l'Ange" remarqua la commerçante. Il n'y a jamais rien à manger dans cette auberge-là. Ils feraient mieux de fermer tout à fait » (*id.*, p. 493). Enfin ce détail qui n'a pas échappé à l'attention de notre lectrice et qui l'a amusée : « Il [Maigret] rentra tranquillement à "l'Ange". Il fut obligé de lancer des cailloux sur les vitres de Raymonde pour éveiller celle-ci et se faire ouvrir la porte » (*id.*, p. 512). Et mon « témoin » d'expliquer : « Il n'y a pas de sonnette pour appeler la gardienne quand elle est dans sa chambre et pour l'appeler on lui lance des petits graviers dans la fenêtre, comme dans le roman de Simenon ! »

⁶⁴ Simenon ajoute aussi : « mais je suis allé au Vieux-Garçon aussi avec Boule, Marc, une secrétaire. Sans Tigy, occupée ailleurs à préparer notre départ ».

*

* *

MAIGRET — dans le passage que nous avons cité plus avant — évoque une enquête qu'il a effectuée «jadis, il y a plus de vingt ans», et il laisse échapper que c'est pour lui «une sorte de pèlerinage»...

«La Réserve» ou le «Beau Rivage», que nous importe après tout l'hôtel où Simenon s'installa pour écrire *Maigret se fâche*? Été 1930, été 1945... Ce pèlerinage auquel Maigret fait allusion (son enquête de la «guinguette»), n'est-il pas en réalité le sien : celui qu'il effectue longeant les berges de la Seine — de Morsang à Saint-Fargeau, via Seine-Port et la Citanguette? Avec une dernière halte, dans cette petite auberge du «Beau-Rivage», au cœur du site où, quinze ans plus tôt, il planta le décor de sa «guinguette à deux sous».

L'assassin finit toujours par revenir sur les lieux de son crime...

Jules BEDNER

Les romans hollandais de Georges Simenon

IL N'Y A PAS d'écrivain de langue française, pour autant que je sache¹, qui ait parlé avec plus de chaleur des Pays-Bas que Georges Simenon. Pendant plus d'un demi-siècle, ou plus précisément depuis son premier séjour à Delfzijl en 1929, il n'a cessé d'en dire du bien, dans ses interviews comme dans ses écrits autobiographiques. Lorsqu'en 1982, pendant une visite à la petite maison rose, je demandai à Simenon de signer mon exemplaire des *Mémoires intimes*, il ajouta à sa signature quelques lignes aimables, m'appelant « pour un tiers [son] compatriote et citoyen d'un des pays dont [il gardait] la nostalgie ». Pourquoi concitoyen ? Simenon aimait affirmer que, du côté paternel comme du côté maternel, il tirait ses origines de ce qu'il appelait le « plat pays », c'est-à-dire non seulement le Limbourg belge, mais encore le Limbourg néerlandais². Quant à la nostalgie dont il parle dans sa dédicace, on la retrouve plus d'une fois sous sa plume³ et elle ne me semble pas feinte. Ainsi, lors de la même rencontre, il m'a dit qu'en 1956, à son retour des États-Unis, il aurait aimé s'installer en Hollande⁴ si sa femme ne s'y était opposée. Un court passage des *Mémoires intimes*⁵ prouve qu'il ne s'agissait pas simplement d'une gentillesse gratuite, improvisée à l'intention de son visiteur batave. Rappelons enfin que Simenon prétendait avoir imaginé le personnage de Maigret pendant son séjour à Delfzijl, et

¹ J'avoue qu'au moment d'écrire ces lignes j'ignorais les livres de Jean-Claude Pirotte.

² Georges SIMENON, *Mémoires intimes*, Presses de la Cité, 1981, p. 27.

³ Voir, par exemple, *Mémoires intimes*, p. 178.

⁴ En fait l'auteur ne semble pas avoir songé à la Hollande proprement dite (c'est-à-dire les deux provinces de ce nom situées au bord de la mer du Nord), mais au Nord-Est du pays. À l'instar de beaucoup d'étrangers (voire de certains Néerlandais), Simenon utilise ce nom impropre pour désigner d'autres provinces et surtout le pays dans sa totalité. Si je me suis souvent conformé à cet emploi, répandu mais critiquable, c'est pour ne pas trop m'écarter des textes de l'auteur, autrement dit pour ne pas avoir à qualifier *Un Crime en Hollande* de « roman frison »...

⁵ *Op. cit.*, p. 378.

cela dans un décor on ne peut plus néerlandais : à une terrasse au bord de l'Ems, en buvant un verre de genièvre⁶. Il est vrai que cette légende simplifie un peu les choses, des sosies de Maigret étant apparus auparavant dans plusieurs romans populaires⁷; elle n'en a pas moins valu au commissaire la statue que l'on sait et renforcé encore les liens de son créateur avec le plat pays.

Or, si la Hollande a eu une certaine importance dans la vie de l'auteur, la question se pose de savoir quelle place elle occupe dans les romans. Inutile de dire qu'elle cède le pas à la France, à la Belgique et aux États-Unis, pays où l'auteur a longtemps habité. Elle doit cependant une place assez importante dans l'œuvre à trois romans des années trente qui ont des villes néerlandaises pour cadre spatial et dont les personnages sont pour la plupart des Néerlandais. En 1931, deux ans après son séjour à Delfzijl, l'auteur a écrit *Un Crime en Hollande*, qui a cette ville même pour décor; ce roman policier est suivi, en 1935, d'un roman dur, *L'Assassin*, dont le lieu d'action est Sneek, et en 1936 de *L'Homme qui regardait passer les trains*, dont l'histoire se déroule en partie à Groningue⁸. Dans les pages suivantes, je me propose d'analyser l'image que ces textes donnent de la Hollande⁹.

Il n'est pas étonnant que la géographie romanesque de Simenon se limite aux provinces septentrionales : ce sont elles qu'il a le mieux connues, y ayant passé l'hiver de 1929. Pendant ce séjour de quelques mois, incapable de continuer son voyage vers le Nord à bord de l'« Ostrogoth », il ne semble pas avoir songé à explorer d'autres parties du pays, trouvant dans ces contrées isolées de quoi nourrir son imaginaire. L'Europe du Nord était à

⁶ *Id.*, p. 532.

⁷ Sur cette question, voir Claude MENGUY et Pierre DELIGNY, « Les vrais débuts du commissaire Maigret » et Michel LEMOINE, « Maigret en gestation dans les romans populaires », in *Traces*, n° 1, Liège, Centre d'Études Georges Simenon, 1989, pp. 27-43 et 53-79.

⁸ J'ai utilisé les éditions suivantes : Georges SIMENON, *Un Crime en Hollande*, Presses pocket, 1976; *L'Assassin*, Gallimard, collection « Folio », 1975; *L'Homme qui regardait passer les trains*, Gallimard, 1967. Dans les notes et à la fin des citations, ces romans seront indiqués successivement par les majuscules C, A et H.

⁹ Il est vrai que l'action de plusieurs romans publiés sous pseudonymes se déroule aux Pays-Bas. À ma connaissance, c'est le cas de deux ouvrages signés Christian BRULLS, *Mademoiselle X...* (Fayard, 1928) et *L'Inconnue* (Fayard, 1930), ainsi que d'un roman policier signé Georges SIM, *Le Château des Sables Rouges* (Tallandier, 1933). Dans le cadre de cette étude, je me limiterai à l'analyse des romans, plus importants, signés Georges Simenon; toutefois, pour donner plus de relief à mes constatations, je me suis deux ou trois fois permis de renvoyer dans mes notes au plus connu et plus accessible de ces romans populaires : *Le Château des Sables Rouges*, réédité en 1991 par Julliard.



On ne sait ni à quelle date ni dans quel organe de presse néerlandais a été publiée cette photo conservée au Fonds Simenon de l'Université de Liège et accompagnée de la légende suivante :

De Fransche romanschrijver George Sim en zijn echtgenooten maken per zeil- en motorjacht „Ostrogoth” een tocht door West-Europa, om nieuwe stof tot schrijven op te doen. Zaterdagmiddag kon men het ranke vaartuig, dat bij Delfzijl was binnengevallen, voor het Groningsche Station zien liggen. Vandaar ging het via Stavoren naar Amsterdam.

Cette légende (d'un néerlandais assez primitif) peut se traduire comme suit :

Georges Sim, le romancier français, parcourt avec son épouse l'Europe de l'Ouest à bord du voilier à moteur « Ostrogoth » afin de renouveler son inspiration. Samedi après-midi, on a pu voir l'élégant bateau, qui était entré dans notre pays à Delfzijl, amarré devant la gare de Groningue. De là, il s'est rendu à Amsterdam en passant par Stavoren.

ce moment très à la mode dans le roman populaire et l'on peut supposer que c'est, entre autres choses, à la recherche du pittoresque nordique que le romancier a entrepris son voyage. Si plus tard il a poussé jusqu'à la Laponie, c'est incontestablement le séjour aux Pays-Bas qui lui a apporté le plus de matériaux pour la construction d'un univers romanesque inédit, à la mesure de son imagination.

Dès les premières pages d'*Un Crime en Hollande*, le caractère spécifique du décor est accentué. Après avoir traversé le pays des tulipes, Maigret arrive à Delfzijl, « petite ville plantée à l'extrême nord de la Hollande » (C, p. 7) :

Il tombait maintenant sur un décor qui n'avait rien de commun avec les cartes postales hollandaises et dont le caractère était cent fois plus nordique qu'il l'avait imaginé. (C, p. 9.)

Ce qui frappe dans cette citation, c'est en premier lieu la volonté de faire ressortir le caractère essentiellement nordique du lieu d'action, volonté qui plane non seulement sur ce chapitre d'ouverture, mais sur tous les romans dont l'action se déroule en Hollande.

D'autre part, ce passage montre l'association du pittoresque néerlandais avec celui des cartes postales. Simenon a eu beau s'en défendre, sa perception de la Hollande — aussi bien du pays en général que des provinces septentrionales — s'est forcément nourrie des clichés véhiculés par les cartes postales, les affiches et les peintures. Inversement, on voit dans ses descriptions non seulement le retour de ces clichés, mais encore, de temps en temps, de leurs sources. Loin de les dissimuler, l'auteur en fait pour produire certains effets un usage remarquable. Ainsi, lorsque dans *L'Assassin* il montre en passant la silhouette d'un moulin — emblème traditionnel de la Hollande s'il en est — nous lisons :

Quand le train partit, un rayon de soleil émergea juste derrière les ailes d'un moulin, comme sur une carte postale ou sur une affiche touristique. (A, p. 135.)

Ici, il ne s'agit pas, comme dans ma première citation, d'un moyen d'atteindre, par le contraste avec le cliché, un degré plus haut d'authenticité, mais bel et bien de rehausser le pittoresque du décor à l'aide d'une image généralement connue et facilement reconnaissable.

Dans d'autres cas, la référence à l'image touristique sert à produire une impression d'irréalité. C'est ce qu'on voit par exemple au chapitre 6 d'*Un Crime en Hollande*, où le narrateur évoque la paix d'un paysage matinal :

Et ce qui continuait à dominer dans l'atmosphère, c'était le calme. Un calme serein, trop absolu. Un calme capable de

faire croire à un Français que toute cette vie était aussi artificielle qu'une carte postale. (C, p. 89.)

La référence à la carte postale souligne ici la fausseté et par là le côté inquiétant de ce trop beau paysage. Tout se passe comme si l'auteur, en superposant à ses descriptions l'image stéréotypée sous sa forme la plus banale, entendait montrer qu'il n'est pas dupe du cliché.

Constater que néanmoins il n'a pas toujours réussi à en éviter les pièges, ce n'est nullement contester la valeur de ses descriptions. Loin de là : l'image de la Hollande que Simenon présente dans ses trois romans me paraît fort cohérente et d'une plus grande originalité qu'on ne l'a souvent cru. Aussi me semble-t-elle mériter que l'on s'y attarde.

À part quelques pages sur Amsterdam, elle se limite au plat pays de Frise et de Groningue, évoqué comme une vaste étendue déserte :

Le même calme régnait. Très loin, presque au fond de l'horizon infini, une grande voile rousse flottait au-dessus des prés et cela faisait penser à quelque navire fantôme voguant dans un océan de gazon. (C, p. 87.)

La métaphore finale a ceci de caractéristique qu'elle associe la terre et l'eau. En effet, dans cette plaine immense, l'eau domine, omniprésente sous toutes ses formes : fleuves, canaux, lacs, ports et, à l'horizon, la mer. Çà et là dans l'immensité, un pont-levis ou un pont tournant. Quelques scènes dramatiques du roman policier sont éclairées par le pinceau lumineux d'un phare. Dès qu'il s'agit d'évoquer un paysage, urbain ou autre, on voit revenir les canaux.

Remarquons que les canaux sont à peu près absents des pages sur Amsterdam, que pourtant on considère communément comme la ville des canaux par excellence. Si ici, pour une fois, le cliché est évité, c'est sans doute que cette ville appartient pour Simenon à un autre monde et demande donc l'emploi d'autres attributs. Elle n'a rien à faire avec les villes minuscules que l'auteur situe dans la plaine trempée, « villes isolées, recueillies, découpées par l'eau en rectangles réguliers » (A, p. 60). Leur isolement quasi insulaire est parfaitement symbolisé par le Zuyderzee que les protagonistes ont à traverser en bateau pour se rendre à Amsterdam. Qu'on lise la page si caractéristique où Maigret jette un premier regard sur Delfzijl :

Une petite ville : dix ou douze rues au plus, pavées de belles briques rouges aussi régulièrement alignées que les carreaux d'une cuisine. Des maisons basses, en brique aussi, ornées d'une profusion de boiseries aux couleurs claires et joyeuses.

C'était un jouet. D'autant plus jouet qu'autour de la ville il vit une digue qui l'encerclait complètement. Dans cette digue, des passages pouvant être fermés, par forte mer, à l'aide de lourdes portes semblables aux portes d'écluses.

Au-delà, l'embouchure de l'Ems. La mer du Nord. Un long ruban d'eau argentée. Des cargos en déchargement sous les grues d'un quai. Des canaux et une infinité de bateaux à voiles...

(C, p. 9.)

Passage qui résume certains aspects essentiels de la Hollande de Simenon, opposant la petitesse et le repliement sur soi des villes¹⁰ à l'infinité de la plaine, où l'eau apparaît comme une ouverture sur le monde et une promesse de liberté. Mais il importe d'ajouter que l'eau a cette valeur positive surtout par rapport aux « hommes en sabots » qui peuplent les ports et qui — privilège inestimable dans l'univers de Simenon¹¹ — ont des bateaux; pour les hommes qui restent enfermés dans les maisons bien closes des villes (parmi lesquels l'auteur choisit invariablement ses protagonistes), l'eau est un élément qui sépare et qui empêche de partir.

Si le dernier passage est encore tiré d'*Un Crime en Hollande*, c'est que l'on trouve incontestablement dans ce roman le plus de couleur locale. En effet, adoptant le point de vue de Maigret, le narrateur montre les choses à travers le regard curieux d'un Français, alors que les personnages focaux des autres romans sont des autochtones qui n'ont rien à découvrir. Ajoutons que Simenon ne situe l'action de *L'Homme qui regardait passer les trains* que partiellement aux Pays-Bas, comme si, arrivé à la fin de son troisième roman hollandais, il se rendait compte d'avoir épuisé les possibilités romanesques de ce décor étranger. De toute façon, il ne s'en servira plus.

Si *Un Crime en Hollande* restera donc l'œuvre la plus hollandaise de l'auteur, les deux romans durs s'inscrivent à un seul point de vue davantage dans la tradition nordique : leur action se déroule au « moment des grands froids » (A, p. 115)¹². Le thème du froid est exploité tout le long de ces deux textes avec un sens admirable du juste détail. L'auteur nous parle

¹⁰ Ces petites villes, on les cherche en vain dans *Le Château des Sables Rouges*, où l'image de la Hollande ne correspond que partiellement à celle des romans durs.

¹¹ Rien de plus caractéristique que les canots que possèdent Conrad et Kees Poppinga, protagonistes pris dans la rigueur provinciale et avides d'y échapper. Ces bateaux luxueux ne sauraient donner qu'une illusion passagère de liberté : « On ne lui permettait qu'un canot anglais bien verni, orné de cuivres astiqués, sur les eaux plates de l'*Amsterdiep*, où il fallait se glisser entre les troncs d'arbres venus du Nord et des forêts équatoriales » (C, p. 81).

¹² L'action du *Château des Sables Rouges* est également plongée dans l'hiver le plus glacial.

d'un jour si froid qu'on donne congé dans les écoles, d'un avocat se préoccupant sérieusement de la question de savoir si l'on va pouvoir patiner, des remparts de neige bordant les trottoirs des rues de Groningue, des chômeurs employés à enlever la neige. De nombreux détails de ce genre, pris sur le vif et très différents du cliché, nous rappellent que Simenon a passé en Frise l'hiver particulièrement froid de 1929.

Dans d'autres domaines, on trouve des détails tout aussi surprenants de vérité. Qu'on pense à la description si détaillée de la maison du docteur Kupérus, aux deux catégories de cafés — les cafés *vergunning* et les cafés *verlof*¹³ —, au Hollandais fier d'avoir appris trois langues étrangères, à l'habitude de Kees Poppinga d'appeler sa femme *maman* (habitude dont Simenon, avec son admirable flair psychologique, n'a pas manqué de profiter). Ce sont autant de détails que le lecteur néerlandais reconnaît immédiatement, bien qu'ils évoquent souvent une Hollande qui n'existe plus. Il est évident que l'auteur, loin de se contenter de stéréotypes touristiques, a exploré cet entourage inconnu avec le même sens du détail caractéristique que les pays qui lui étaient plus familiers. Faut-il en conclure que Simenon ait bien connu la Hollande? Je n'oserais pas l'affirmer. Comment se serait-il fait une image adéquate d'un pays où il n'a vécu que quelques mois et dont il ne savait guère la langue? Il l'a connu à la manière d'un romancier, l'ayant perçu avec une intuition infaillible de ce qui peut servir à la construction d'un univers romanesque correspondant à la fois à une réalité géographique et à ses fantasmes les plus personnels. Il en résulte des livres qui, un demi-siècle plus tard, peuvent encore faire illusion, même à des lecteurs néerlandais.

Que Simenon ne se soit guère soucié de ces lecteurs, cela me semble évident. Dans ses romans abondent les erreurs qu'aurait remarquées et corrigées tout Hollandais à qui l'auteur se serait donné la peine de soumettre les manuscrits. L'orthographe des noms et des mots néerlandais est des plus fantaisistes : Simenon écrit par exemple *Zeedeufel* au lieu de *Zeeduivel*, *dub-beltje* devient *dobbeltje*, *vergunning* prend invariablement sous sa plume un tréma. La géographie du pays est traitée avec la même nonchalance : dans le roman policier, l'auteur s'obstine à parler de l'Amsterdiep au lieu du Damsterdiep, l'île de Workum, dont il fait le domicile du Baes — mot qui s'écrit d'ailleurs avec deux *a* — s'appelle en fait Borkum et appartient par surcroît à l'Allemagne; l'itinéraire de Maigret à Delfzijl, pour être pittoresque, ne s'en oppose pas moins à toute logique. On s'étonne de voir que Kupérus aussi bien que Poppinga boivent à onze heures du matin du thé au

¹³ Il est remarquable que l'auteur utilise ce détail dans ses trois romans hollandais.

lieu du café rituel. Bien plus étrange encore me semble la suggestion que l'on trouvait pendant l'entre-deux-guerres à Amsterdam des armuriers qui vendaient au premier venu des revolvers automatiques exposés librement dans leurs vitrines.

Au lieu de prolonger cette liste, somme toute peu importante, arrêtons-nous un moment à l'indifférence qu'elle atteste chez Simenon quant à la véracité de ses décors. Dans les *Mémoires intimes*, parlant des voyages de cette période, l'auteur se demande à la recherche de quoi il a parcouru le monde; sa réponse me semble significative : « Pas du pittoresque, en tout cas, mais à la recherche des hommes » (p. 30). Faire ainsi fi du pittoresque, dont pourtant il avait à un si haut degré le sens et auquel son œuvre doit à mon avis une partie de son charme, c'était chez Simenon une manière assez habituelle de mettre un autre aspect de son art en valeur : n'avait-il pas en premier lieu l'ambition d'être un romancier de l'homme, ou, comme il aimait à le dire, de montrer l'homme nu ? Or, il est évident que la primauté de sa recherche des mobiles humains les plus primitifs ne l'empêchait nullement de montrer ses personnages comme produits de leur entourage, de les situer de roman en roman dans des milieux différents, de les habiller avec soin selon les lois spécifiques de leur monde, avant de les montrer nus.

Les Hollandais de Simenon se définissent en premier lieu par l'isolement où ils vivent. Quant à cela, ses romans hollandais ne se distinguent pas de ceux sur la province française, où règne le même « parfum un peu rance de la petite ville » (C, p. 131). Dès le début d'*Un Crime en Hollande*, cet isolement est souligné par un observateur français, le professeur Duclos :

Regardez par la fenêtre. Des deux côtés vous voyez le bout de la ville. C'est tout petit. Tout le monde se connaît. Un scandale ne met pas une heure à être connu de la population entière...

(C, p. 78.)

Les personnages sont condamnés à vivre dans une transparence cruelle, symbolisée par un paysage plat et nu, qui les livre fatalement au regard des autres. Dans les villes minuscules, où une bourgeoisie puissante donne le ton, il s'agit avant tout d'éviter le scandale :

Il y a le maire, les pasteurs, les professeurs, les fonctionnaires, tous ceux qui veillent à ce que la ville ne soit pas troublée, à ce que chacun se tienne à sa place sans heurter le voisin... Ces gens-là [...] ne se reconnaissent même pas le droit d'aller au café, car ce serait donner le mauvais exemple...

(C, p. 123.)

Le contrôle social pèse lourdement sur tous, Duclos aime à l'illustrer par des exemples :

Savez-vous qu'un professeur à l'École navale s'attirerait une sévère réprimande si on le voyait seulement entrer dans un café comme celui-ci¹⁴ ?
(C, p. 76.)

Or, dans *L'Homme qui regardait passer les trains*, l'attitude du protagoniste est expressément présentée comme le produit de ce pesant code social :

Au fond il avait peut-être toujours été un comédien et, pendant quinze ans, il s'était complu à rencontrer une image digne et impassible, celle d'un bon Hollandais sûr de soi, de son honorabilité, de sa vertu, de la première qualité de tout ce qu'il possédait.
(H, p. 42.)

La sexualité a été bannie de cette société dominée par un protestantisme rigoureux¹⁵ :

De même qu'il n'existe qu'une maison hospitalière à Groningue, il n'existe qu'un cabaret où l'on danse jusqu'à une heure du matin
(H, p. 22)

nous assure le narrateur de *L'Homme qui regardait passer les trains*.

Madame Poppinga, incarnation par excellence des bienséances néerlandaises, est présentée « trop habillée, avec des couches de vêtements sobres, de bon ton, qui lui [enlèvent] tout attrait charnel » (C, p. 144). Le texte souligne sans cesse la froideur des relations entre des personnages qui semblent éviter de se toucher. Ainsi, lorsque Kees Poppinga quitte définitivement le foyer familial, sa femme ne l'embrasse même pas, car, ajoute le narrateur, « cela ne se faisait pas dans la maison » (H, p. 49). Si des détails semblables, pris isolément, paraissent sans grande importance, ils deviennent significatifs par leur abondance.

L'érotisme refoulé produit des rêves qui convergent vers le second pôle de l'univers romanesque : un Paris de rêve, ville de tous les plaisirs défendus, paradis pervers tel qu'il a dû exister dans l'imagination de bien des Nordiques. C'est à la recherche de ce mirage que Conrad Poppinga tourne fébrilement les boutons de sa radio, que Kees Poppinga décide de quitter Groningue ; et si le docteur Kupérus se retranche dans sa petite ville frisonne, ce n'est pas qu'il ignore la séduction des plaisirs parisiens. Qu'on relise la belle scène où il observe les joueurs de billard :

¹⁴ C'est-à-dire un café comme il faut.

¹⁵ Le milieu catholique de *L'Homme qui regardait passer les trains* présente les mêmes traits. Dans *Le Château des Sables Rouges*, véritable roman populaire, le protestantisme, représenté par la secte des Compagnons de l'Apocalypse, est poussé jusqu'à la caricature.

Il les regardait aller et venir et il ne pouvait empêcher son regard d'être ironique, car il se reconnaissait en eux, il reconnaissait en eux l'homme d'avant l'événement!

— Je vais demain à Paris... annonçait par exemple Pijpekamp à ses amis d'*Onder de Linden*.

Alors les yeux de Kupérus pétillaient. Parce que Pijpekamp allait à Paris, ils étaient tous troublés, dégoûtés de leur vie, de leur ville, de leur billard quotidien!

Quand ils regardaient un film d'amour, au cinéma d'à côté, ils étaient las de leur femme et ils rêvaient d'une héroïne... Tous, tant qu'ils étaient, les moindres passants, le marchand de vélos, le marinier, l'épicière, rêvaient d'autre chose et aspiraient à s'échapper. (A, p. 212.)

Ici, le thème de l'évasion, si familier à Simenon, apparaît plus que jamais comme produit d'un climat social. Bien entendu, il ne s'agit pas de l'évasion poétique chère aux romantiques, mais de cette forme crue que le thème prend à notre époque et que Simenon lui-même a définie ainsi dans une de ses interviews :

Entre deux journées, changer complètement sa vie : partir sans se soucier de ce qui existait auparavant. [...] Pas même recommencer à neuf. Partir vers rien.¹⁶

Les trois romans hollandais racontent autant d'histoires de révoltés qui essaient de s'évader. Bien entendu, il s'agit de révoltes impuissantes, d'évasions vouées à l'échec : dans l'univers de Simenon, nul ne s'évade si ce n'est dans la mort, comme Conrad Poppinga, ou bien dans le crime et la folie, comme Kees Poppinga et le docteur Kupérus.

Simenon n'a utilisé ses impressions des Pays-Bas que pour ces romans de l'évasion manquée. Tout se passe comme si, aux yeux du romancier, l'essence du pays résidait dans l'atmosphère étouffante des petites villes du Nord. S'il serait faux de suggérer que l'auteur ignorait la thématique de l'évasion avant la période des romans hollandais, tout porte à croire que leur rédaction lui a permis d'en découvrir les profondeurs et de l'élaborer selon ses fantasmes familiers. Peu à peu, elle a pris ainsi l'ampleur qu'elle aura dans des romans ultérieurs, dégagée du contexte néerlandais et transposée dans d'autres mondes romanesques.

Un exemple curieux de cette transposition est offert par un des romans rochelais, *Les Fantômes du chapelier*, à mon avis l'un des plus beaux

¹⁶ Georges SIMENON, *Le Roman de l'homme*, Lausanne, Éditions de l'Aire, 1980, p. 117.

de Simenon. A-t-on remarqué combien d'éléments des romans hollandais Simenon y a repris douze ans après? Il y a tout d'abord le personnage du chapelier, qui, comme le docteur Kupérus, se rend tous les jours au café pour y rencontrer les notables de la ville. Ayant essayé de se libérer en tuant sa femme, il finit par sombrer dans la démence : c'est la trajectoire même du docteur Kupérus, et dans une moindre mesure de Kees Poppinga. Avec celui-ci, le chapelier partage enfin ce besoin de se confesser — si ce n'est de défier la police — qui l'amène à envoyer des messages anonymes aux journaux.

Certes, dans ce roman nouveau, la thématique d'autrefois s'est considérablement enrichie, la maîtrise de l'auteur se manifeste avec plus d'éclat à tous les niveaux. À un seul point de vue cependant, les romans hollandais me semblent dépasser *Les Fantômes du chapelier* : dans l'utilisation d'un décor lié si organiquement à l'action qu'il a l'air de la produire.

La Hollande si sombre, si angoissante des romans, combien elle est éloignée du pays dont Simenon parle avec tant de sympathie dans ses autres écrits, de l'image embellie à souhait d'un espace où l'on peut faire de la voile comme nulle part ailleurs et où l'auteur de best-sellers est accueilli comme un roi! À la réflexion, cette contradiction ne saurait surprendre : il s'agit bien de cette ambiguïté profonde à laquelle le critique se heurte dès qu'il se penche sur l'œuvre de Simenon. Et n'est-elle pas du même ordre que la contradiction signalée par Marie-Paule Boutry entre l'optimisme des *Mémoires intimes* et les angoisses du roman¹⁷?

Moins directement lié au réel et au vécu, le roman appartient tout d'abord au domaine du fantasme, on le sait. Lorsque la réalité s'y retrouve, il s'agit d'une image filtrée ou déformée par l'imagination, autrement dit, accordée au fantasme. Pour les romans, Simenon a puisé dans ses impressions de voyage dans la mesure où elles se prêtaient à l'expression de ses hantises, supprimant ou modifiant tout ce qui s'y opposait. Il n'a cessé de forger ainsi de toutes pièces d'angoissants mondes romanesques, dominés par l'incommunicabilité, l'agression, la culpabilité. La vérité romanesque qui en résulte n'est ni plus ni moins vraie que celle de l'autobiographie : elle est d'un autre ordre. C'est pourquoi il me semble inutile de les confronter dans le menu détail. Contentons-nous de constater que l'évocation de la Hollande dans les romans de Simenon est infiniment

¹⁷ Marie-Paule BOUTRY, « L'œuvre romanesque de Georges Simenon : une autobiographie en éclats », in *Traces*, n° 5, Liège, 1993, pp. 41–63.

plus riche et plus complexe — et par là plus intéressante — que l'image «réaliste», calquée sur le vécu, que nous en donnent les *Mémoires intimes*.

Marie-Paule BOUTRY

Les lieux sans nom

ALORS QUE tant de romans portent un titre marquant l'enracinement d'un personnage dans un lieu — *Les Demoiselles de Concarneau*, *La Marie du Port*, *Le Bourgmestre de Furnes* —, que souvent la désignation du lieu lui-même constitue le titre, dans le cas, par exemple, du *Relais-d'Alsace*, de *La Maison du canal* ou du *Coup-de-Vague*, que le roman-clef de l'œuvre, *Pedigree*, exprime tout le poids des origines, il est étonnant de constater que dix romans se situent dans des lieux, plus exactement dans des villes, dont le nom n'est pas précisé. Y a-t-il, dans cette absence de nom, une intention particulière, ces villes ont-elles, dans la logique du roman, une fonction narrative différente de celle de La Rochelle, de Moulins, et à plus forte raison de Paris ou de Liège? Correspondent-elles à une période particulière de la création romanesque?

Il est au moins facile d'apporter une réponse à cette dernière question : il y eut des « villes sans nom » tout au long de l'œuvre puisque les romans concernés datent aussi bien des années trente que des années soixante. Il s'agit, en effet, par ordre chronologique, de *Faubourg* (1937), *Chez Krull* (1939), *Il pleut, bergère* (1941), *Le Destin des Malou* (1947), *La Neige était sale* (1948), *Un Nouveau dans la ville* (1950), *La Mort de Belle* (1952), *Les Témoins* (1955), *Le Petit Homme d'Arkhangelsk* (1956), *Les Autres* (1962). Rien de révélateur donc, dans la date de composition de ces romans, rien de révélateur, non plus, entre le lieu suggéré, la « couleur » du roman, et le lieu de sa création. On ne trouve, en tout cas, ni identité, ni contre-point absolu. *Le Destin des Malou*, par exemple, est écrit en Floride et se déroule dans une petite ville de la province française; *La Neige était sale*, européen et glacé, a été composé en Arizona, de même qu'*Un Nouveau dans la ville*, situé au Nord des États-Unis, à la frontière canadienne, et qui plus est, pour la « couleur », au soir de la première neige. Seul *La Mort de Belle*, qui est également un roman de première neige, situé au Nord des États-Unis, est daté de décembre 1951 et composé à Lakeville dans le Connecticut. *Faubourg*, au contraire, dont l'action se déroule au printemps, est daté d'octobre.

Donc, pas plus que pour les romans dont le lieu est précisément nommé, on ne peut établir de relation précise entre le cadre de vie de Simenon et le mécanisme de l'entrée en roman, ce qui confirme ses affirmations à Henri-Charles Tauxe : « Je ne peux jamais écrire sur l'endroit où je réside ... Je ne peux jamais écrire "sur le motif", comme disaient les impressionnistes. Il me faut une certaine distance pour "sentir" les différents endroits où j'ai vécu »¹.

L'absence de nom et l'extrême diversité d'atmosphère de ces romans, des plus sombres, *Il pleut, bergère*, *La Neige était sale*, *Un Nouveau dans la ville*, aux plus lumineux, *Le Destin des Malou* ou *Le Petit Homme d'Arkhangelsk*, confirment également les déclarations de Simenon sur le côté fortuit, intuitif, sensuel, de l'entrée en roman, tel qu'il apparaît dans *Le Romancier*, en 1945 : « La veille du jour où je dois commencer un roman, je me promène comme les autres jours et pourtant je ne reconnais pas le décor ... Dirais-je que je suis en transe ? [...] 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. Cela me rappelle dix, cinquante petites villes où j'ai erré de même »². C'est presque dans les mêmes termes que Simenon l'évoque à nouveau, au début des années 1960, dans ses entretiens avec Roger Stéphane : « Alors, une odeur ..., c'est le plus souvent une odeur [...], et cela me rappelle une image de jadis [...] Dès lors, une sorte de travail commence [...] Petit à petit, je suis pris par une sorte de rythme, différent de ma vie de tous les jours. La question, maintenant, est de voir les gens qui peuvent avoir vécu à l'endroit que je viens d'évoquer, de les imaginer, de les mettre en "situation". Et je rentre ici, je cherche des noms ... »³.

Il peut évidemment s'agir des noms des personnages. Cependant, il est frappant de constater que, dans les romans ruraux, les hameaux, les fermes ont toujours un nom et très souvent un nom qui correspond à un lieu réel — qu'il suffise d'évoquer « Le Coup-de-Vague » qui donne son titre au roman, la ferme du Gros-Noyer, à Sainte-Odile, près de Fontenay-le-Comte, dans *Le Rapport du gendarme*, la ferme « la Pré-aux-Boeufs » dans *Le Haut Mal*, la ferme d'Arcey dans *Malempin*. D'une manière générale, les fermes, les hameaux et les villes situés en Charente sont davantage nommés que les autres, comme si paysages et noms s'étaient imprimés de manière

¹ Henri-Charles TAUXE, *Georges Simenon. De l'humain au vide*, Paris, 1983.

² Georges SIMENON, *Le Romancier*, in *Le Roman de l'homme*, Lausanne, 1980.

³ Roger STÉPHANE, *Portrait souvenir de Georges Simenon*, Paris, 1989.

particulièrement forte, mais il n'en reste pas moins que le *no man's land* où se passe *Le Nègre*, à un passage à niveau de la ligne Paris-Calais, par exemple, est, lui aussi, très précisément localisé et nommé.

Ce n'était pas une grande-route qui franchissait le chemin de fer. La Nationale passait à Versins-Haut, à un kilomètre et demi de la gare [...] et, à Mauricourt aussi, il y avait un chemin de grande communication. Versins-Station se trouvait, en somme, dans une sorte de désert.⁴

N'empêche, il a un nom. De même, dans les romans où l'action se situe en mer, que ce soit vers la Norvège ou l'Islande, comme dans *Le Passager du «Polarlys»* ou *Les Pitard*, ou le long des côtes africaines, comme dans *45° à l'ombre*, les lieux de départ, d'arrivée, les escales sont scrupuleusement précisés et nommés. Les localités ou les villes des romans situés en Afrique, à Tahiti, en Amérique du Sud, le sont également.

En somme, ne peuvent être anonymes que les villes assez communes à l'univers mental de l'auteur et de son lecteur, et surtout assez présentes dans l'ensemble romanesque, qu'elles y soient ou non nommées, pour se recomposer, se reconstruire, s'imposer immédiatement autour de quelques éléments auxquels l'évocation d'autres villes, précisées, celles-ci, fait écho.

Je ne connais pas Furnes.

Je ne connais ni son bourgmestre ni ses habitants.

Furnes n'est pour moi que comme un motif musical.

J'espère donc que personne ne voudra malgré tout se reconnaître dans l'un ou l'autre personnage de mon histoire.⁵

Le fonctionnement quasi-proustien du nom, capable de susciter la vision, tel qu'il apparaît dans cet avertissement célèbre, unissant la poésie à la précaution contre d'éventuels procès, est assez exceptionnel dans l'œuvre, ou plus exactement, il est rare que Simenon en parle en ces termes. La ville nommée existe d'habitude en tant que telle, précisément décrite et structurée. Ainsi, dans *Pedigree*, les trajets de Désiré pour se rendre au bureau, les déménagements de la famille Mamelin, la dispersion de la famille Brüll aux quatre coins de la ville, et, plus tard, les promenades de Mamelin adolescent sur le Carré offrent un tableau si détaillé de la ville que le visiteur

⁴ *Le Nègre*, Presses de la Cité, pp. 11-12.

⁵ Avertissement au *Bourgmestre de Furnes*, in *Tout Simenon*, t. 22, Omnibus, Presses de la Cité, p. 8. Simenon, en fait, connaissait Furnes, ainsi qu'il le déclare dans une de ses *Dictées*; cf. M. LEMOINE, «Quelques particularités toponymiques dans l'œuvre romanesque de Georges Simenon», in *Traces*, n° 4, 1992, pp. 21-23.

le moins doué du sens de l'orientation pourrait se passer de plan. Liège, il est vrai, occupe dans l'œuvre une place à part ; mais la géographie parisienne est, elle aussi, extrêmement précise et se dessine, à quelques exceptions près, suivant un triangle dont les sommets seraient la place Pigalle, la place des Vosges et le quartier des Champs-Élysées, triangle déjà tracé en 1929 dans *Pietr-le-Letton*, par les filatures de Maigret et Torrence. En revanche, dans la création des villes sans nom, il faut que s'unissent, plus encore peut-être que dans l'évocation de villes réelles que le lecteur peut connaître, ligne mélodique et mise en place d'une structure urbaine simple et précise.

Quelles sont-elles, ces villes sans nom, quelles sont leurs caractéristiques ? Les deux villes américaines d'*Un Nouveau dans la ville* et de *La Mort de Belle* sont assez vaguement situées dans le Connecticut, à soixante miles de Calais, à proximité de la frontière canadienne dans le premier cas, puisqu'on aide un jeune homme en difficulté avec la police à se réfugier de l'autre côté. Dans *La Mort de Belle* apparaît le nom de quelques localités voisines : des jeunes gens invitent Belle à danser à Torrington ou Hartford, ce qui semble davantage destiné à créer un effet de réel qu'à situer véritablement. Mais les habitants de Lakeville, eux, reconnaissent leur ville et ne furent pas flattés, ainsi qu'en témoigne cet article du *Lakeville Journal* : « Ça se passe dans une ville si semblable à Lakeville qu'on peut reconnaître le bureau de poste et le magasin de Hugo... Mais beaucoup d'Américains se retrouveront-ils à travers ces scènes ? »⁶ En France, il s'agit de deux grandes villes de province dans *Les Autres* et *Les Témoins*, d'une préfecture dans *Le Destin des Malou*, de deux petites villes : « notre petite ville normande », comme l'appelle le narrateur d'*Il pleut, bergère* et celle, plus précisément située, du *Petit Homme d'Arkhangelsk*. Peut-être même celle-ci a-t-elle un nom, Louvant, évoqué très brièvement par rapport au « château et aux fermes » d'un certain comte de Coubert, hôte avant la guerre d'amis des parents de Jonas Milk. Plus précisément, elle se trouve située au cœur du Berry, entre Moulins d'où arrivent des camions qui livrent le Vieux-Marché, Bourges où Gina allait parfois rendre visite à l'une de ses amies et Montluçon où a été jugé Marcel Jenot, l'un de ses premiers amants, pour avoir tendu un guet-apens à de riches automobilistes parisiens sur la route de Saint-Amand. Certaines villes nommées ou à peine nommées — Tréfoux, par exemple, dans *Les Complices* — sont beaucoup moins facilement repérables, et nous saurons que Saint-Justin-du-Loup et Triant, dans *La Chambre bleue*,

⁶ Article de Vicki SILVERT dans le *Lakeville Journal* du 25 février 1954, cité par P. ASSOULINE, *Simenon. Biographie*, Paris, 1992, p. 479.

se trouvent dans la Vienne uniquement parce que des « gens de Poitiers, policiers, magistrats, médecins et jusqu'à l'inquiétante doctoresse en psychologie » croient qu'ils vont « établir la vérité, alors qu'ils ignorent à peu près tout des Despierre, des Formier, de tant d'autres qui avaient aussi leur importance »⁷. Seuls comptent le monde intérieur, le paysage mental.

C'est bien de paysage mental qu'il s'agit dans *Chez Krull* et *Faubourg*, deux romans non situés, mais où les références à Liège sont évidentes, qu'il s'agisse, dans l'un, de la récréation sur le bord d'un canal de l'extraordinaire boutique de la tante Louisa avec ses réclames transparentes sur la porte et son « unique », sa « merveilleuse odeur »⁸, « un mélange de goudron [...], de cordages et d'épices, avec la pointe dominante de l'alcool »⁹, ou que le personnage retrouve, dans l'autre, jusqu'à la nausée, « toute l'atmosphère [d'une] enfance » qui ressemble étonnamment à celle de Roger Mamelin. Paysage mental encore que l'univers si particulier de *La Neige était sale* où les noms des personnages sont plutôt germaniques, les noms des rues plutôt français, où bien des traits du personnage de Frank Friedmaier le rapprochent du personnage de Mamelin dans *Quand les lampes se sont éteintes* ou du Simenon des *Trois Crimes de mes amis*, où seule l'allusion à un hiver qui se prolonge jusqu'en avril évoque une ville plus septentrionale ou plus orientale. On y sent la plus grande volonté ou la plus grande nécessité de brouiller les pistes, soit pour garder à l'un des romans les plus forts de l'œuvre toute la pureté de sa violence, soit à cause de la proximité du traumatisme de la guerre, jamais nommée, elle non plus, mais omniprésente dans le souffle glacé de terreur et de misère qui balaie le roman. Ainsi que le voulait Simenon, la guerre y devient une sorte d'archétype.

Dans mon livre, il n'est jamais question d'Allemands. Je voudrais en effet que l'occupant soit le plus neutre possible afin de donner plus de généralité à l'œuvre. À vrai dire, dans mon esprit, l'action se passe en Europe centrale, et plutôt sous l'occupation russe. Les décors comme les noms sont ceux d'une ville autrichienne ou tchèque.¹⁰

Dans cette optique, tenter de situer les villes sans nom est sans doute un peu vain. Pourquoi ne pas s'abandonner à la « ligne mélodique » ? Certains

⁷ *La Chambre bleue*, Presses de la Cité, p. 71.

⁸ *Pédigree*, in *Tout Simenon*, t. 2, p. 555.

⁹ *Chez Krull*, in *Tout Simenon*, t. 21, p. 880.

¹⁰ Georges Simenon à Frédéric Dard, 7 janvier 1949, cité par P. ASSOULINE, *Simenon. Biographie*, Paris, 1992, pp. 395–396.

indices, cependant, permettent de les rapprocher d'autres lieux familiers de l'univers romanesque, même si dans le cas des *Témoins* et des *Autres*, ils sont assez faibles. L'essentiel de l'action des *Témoins* se passant au tribunal, la ville est assez peu décrite. Il s'agit vraisemblablement d'une ville au centre ancien. Lhomond, à la recherche de la potion de sa femme, quitte sa vaste demeure « bâtie à l'époque de la Restauration », longue « l'Avenue Sully dont la plupart des maisons étaient à peu près aussi imposantes que la sienne, datant plus ou moins de la même époque », puis il s'approche de « l'église Saint-Séverin, où commençait, avec le centre ville, un réseau de rues de plus en plus étroites et de plus en plus commerçantes ». Il y a une rue de Bordeaux où travaillait l'accusé, et à une heure et quart tous les jours passe « un train de marée ». Peut-on en déduire qu'il s'agit d'une ville du Sud-Ouest, située relativement près de la mer ? La « grande ville de province » dont parle le narrateur des *Autres* n'est pas sans analogie, au moins sur le plan de l'atmosphère, avec celle des *Témoins*. Le Palais de Justice semble avoir la même silhouette, les mêmes colonnes. Mais le centre est plus imposant encore avec son Grand Théâtre, sa cathédrale, la « masse sombre de l'Évêché » que longent la rue des Chartreux et la rue de la Cathédrale. Les bâtiments de l'Évêché sont suivis d'« un jardin entouré de hauts murs, puis d'hôtels particuliers à portes cochères qui datent du début du siècle dernier ». Cette rangée d'hôtels particuliers forme le riche quai Notre-Dame, le long d'un fleuve assez impétueux. Un tram, dans un tout autre quartier, conduit rue Vineuse, et les noms des environs, « la hauteur de Corbassière », « le bois de la Barraude », « le plateau de Bérolle », « dans la partie la plus aride du pays » évoquent plutôt le Sud. Y aurait-il un peu de Bordeaux dans la création de celle que le narrateur appelle « notre ville brumeuse » ?

De nombreux indices, dans *Le Destin des Malou*, laissent à penser qu'il s'agit d'une ville du Centre de la France. Le journal qui a si violemment fait campagne contre Malou s'appelle *Le Phare du Centre*, la cheminée sculptée des Malou a été achetée « à prix d'or dans un château du Bourbonnais » ; la seconde femme de Malou, la mère d'Alain, était auparavant mariée à un député de la Loire. Quant à la ville elle-même, il s'agit là encore d'une ville ancienne, vraisemblablement dotée d'une cathédrale, car l'imprimerie Jaminet travaille pour l'Évêché. On y trouve en tout cas de somptueux hôtels particuliers, celui du comte d'Estier, celui du D^r Fabien qui date du XVII^e siècle, celui qu'avait acheté Malou lui-même. L'artère principale s'appelle la rue de Moulins et ressemble à la rue d'Allier, artère principale de la ville de Moulins telle qu'elle apparaît dans *Les Inconnus dans la maison*. Lorsque Loursat quitte sa tanière pour la première fois depuis bien longtemps, « c'est à peine s'il reconnaissait la rue d'Allier qui est pourtant

la principale rue de Moulins. Par exemple, à côté de l'armurier qui n'avait pas changé, il découvrait un immense *Prisunic* aux globes trop lumineux, à la marchandise étalée sur le trottoir». Le même *Prisunic* «à la façade agressive», dont «les portes toujours en mouvement laissent échapper la musique criarde qu'émettait un haut-parleur» s'ouvre dans *Le Destin des Malou* sur la rue de Moulins. Il existe, entre les deux villes, une autre similitude de détail : la cour intérieure de l'hôtel des Loursat de Saint-Marc et la petite place sur laquelle est situé celui des Malou ont en commun une fontaine. Celle des Loursat n'est plus qu'une vasque vide. L'Apollon placé en son centre «ne crachait plus d'eau par le tube qui lui sortait de la bouche»¹¹. Au moment où l'on procède à la vente du mobilier familial, Alain Malou a envie de repasser devant la maison, sur la petite place : «celle-ci était couverte de neige, il y avait de la neige aussi sur le Cupidon si légèrement posé sur son socle»¹². La ville du *Destin des Malou* pourrait bien être Moulins, ou, au moins, être née du souvenir de Moulins.

Toutefois, dans toutes ces villes, des trams passent «en sonnaillant», selon l'expression consacrée. Même s'il est extrêmement difficile de les situer autrement qu'en fonction de leurs analogies avec d'autres lieux, d'autres références que celles de l'univers romanesque, comme c'est, par exemple, le cas pour *Faubourg* ou *Chez Krull*, ces villes existent d'emblée, dans le roman, avec une grande force et une grande évidence. D'une part, si elles ne sont pas nommées, leurs différents quartiers, leurs rues, leurs magasins, leurs cafés et leurs restaurants le sont, abondamment et précisément. Ensuite, la description utilise d'emblée et constamment l'article défini et se fonde sur l'enracinement dans le temps, par le biais de l'évocation de souvenirs personnels ou communs, la référence à des habitudes de langage. Ainsi Blaise Huet, dans *Les Autres*, parle du «jardin public entouré de grilles, qu'on appelle le Jardin Botanique», ou, dans le quartier de son enfance, «des immeubles qu'il a vu construire et qui sont déjà surannés». *La Neige était sale* s'ouvre sur «ce qui eut lieu cette nuit-là près du mur de la tannerie». Frank «connaissait l'endroit où s'embusquer. Dans la rue Verte que l'Eunuque [sa victime] prendrait fatalement pour remonter du bassin et atteindre la rue du tram, il y avait un vieux bâtiment aveugle, qu'on appelait encore la tannerie bien qu'on n'y eût plus rien tanné depuis quinze ans»¹³. La ville de *Faubourg* n'est évidemment faite que de souvenirs,

¹¹ *Les Inconnus dans la maison*, in *Tout Simenon*, t. 22, p. 232.

¹² *Le Destin des Malou*, in *Tout Simenon*, t. 1, p. 845.

¹³ *La Neige était sale*, Presses Pocket, p. 14.

puisque le retour sur le lieu de l'enfance et de l'adolescence constitue la structure même du roman. « Il déambulait dans le quartier, sans but. Les heures passaient et il les connaissait toutes, car toutes avaient leur aspect, leur bruit, leur odeur » ; « il connaissait le chemin pavé par pavé » ; « il n'avait qu'à regarder la rue et tout lui revenait en mémoire »¹⁴. Les lieux prennent parfois d'autant plus de réalité qu'ils n'ont pas besoin d'être nommés. Ainsi, pour Chevalier, héros de *Faubourg*, l'hôtel Tihon :

Il traversa la place des Métiers et, rue de la Commune, s'arrêta devant *l'hôtel*.

Le seul hôtel du monde qui, pour lui, n'eût pas de nom. Il avait habité dix-huit ans à proximité. Il avait joué aux billes dans la cour, avec Albert, le fils, qui était son ami [...]

Et c'était devenu *l'hôtel* tout court, comme si celui-là seul eût existé.¹⁵

Cependant, si l'hôtel Tihon a perdu son nom, la place des Métiers a probablement quelque chose à voir avec la place du Congrès, où convergent la rue Pasteur (aujourd'hui rue Georges Simenon) et la rue de la Commune, où se trouvait effectivement un hôtel¹⁶ ; la rue des Écoles, elle, évoque naturellement la rue de l'Enseignement, toute proche elle aussi de la place du Congrès. Quant à la rue Saint-Roch, elle ressemble beaucoup à la rue Puits-en-Sock où Désiré retournait tous les dimanches matins rendre visite à sa famille : il « marche [...] le long des étroits trottoirs de la rue Puits-en-Sock que frôlent dangereusement les trams. Chaque boutique lui envoie son haleine, la marchande de frites, le tabac, la pâtisserie, la crémierie [...] La rue Puits-en-Sock est le centre vital d'un quartier »¹⁷. Chevalier, lui aussi, marche sur un trottoir que « frôlent » « les rails du tramway » jusqu'à la rue Saint-Roch où « toutes les maisons étaient des boutiques » qu'il « connaissait toutes [...] La rue Saint-Roch était l'âme du faubourg »¹⁸. Or, dans *Pedigree*, à l'église Saint-Nicolas, « le banc des Mamelin, c'est le banc de la Confrérie Saint-Roch », et c'est le grand-père, Chrétien Mamelin, qui est chargé de quêter « pour le bon Saint-Roch »¹⁹.

¹⁴ *Faubourg*, « Folio », pp. 23, 12, 38.

¹⁵ *Id.*, p. 13.

¹⁶ Je remercie vivement M. Michel Lemoine pour ce renseignement.

¹⁷ *Pedigree*, in *Tout Simenon*, t. 2, p. 498.

¹⁸ *Faubourg*, « Folio », p. 12.

¹⁹ *Pedigree*, in *Tout Simenon*, t. 2, p. 496.

Le mécanisme de l'écriture romanesque est-il, au demeurant, si différent dans *Le Voyageur de la Toussaint* où les villes qui, pour Gilles Mauvoisin, ont une réalité sont la multitude de villes sans nom où il pouvait vivre dans le *no man's land* des gens du voyage ?

La Rochelle lui faisait peur [...] Il n'avait pas l'habitude des cités où il n'y a ni cirque ni music-hall. Dans toutes les villes où ils allaient, ils savaient d'avance où descendre. Partout, dans une petite rue près du théâtre, il y avait un hôtel où on retrouvait des gens de connaissance... On n'avait pas l'impression d'avoir changé de pays.²⁰

Les villes sans nom tirent la puissance de leur existence romanesque de la rencontre d'une structure générale très fortement et très simplement indiquée en fonction des nécessités dramatiques et d'une perception particulière, celle du personnage, caractérisée par l'affectivité de tout un vécu lié à la ville. L'une ou l'autre de ces perspectives peut dominer dans la mise en place du décor romanesque. Ainsi dans *Chez Krull* où les références au quai de Coronmeuse sont évidentes, le monde s'organise pour Hans autour d'une tache de couleur, celle, blanche et bleue, de la réclame de l'amidon *Remy*.

Le reste, à cette minute, n'exista qu'en fonction de ce lion à la crinière transparente, aussi avec les mots *Bleu Reckitt*; mais celle-ci, sans raison précise ne jouait qu'un rôle de compare; un mot peint en jaune [...] *Buvette* [...] une vitrine encombrée de cordages, de fanaux, de fouets et de parties de harnais; enfin, quelque part dans le soleil, il y avait un canal, des arbres, des péniches immobiles, et tout le long du quai, un tramway jaune courait en sonnaillant.²¹

Dans cette perception, dans cette création d'un univers particulier, il est bien évident que l'existence du canal sur un plan, de la ville sur une carte de géographie où elle serait dotée d'un nom, n'a aucune importance. De la même manière, alors qu'on l'emmène discrètement en prison, Frank Friedmaier s'attache à noter « les plus petits détails », ceux qui « deviennent un jour si précieux qu'on s'en veut de ne pas avoir regardé davantage »²².

En attendant le second tram, il a laissé tomber son bout de cigarette dans la neige. D'ordinaire, celle-ci est dure, couverte

²⁰ *Le Voyageur de la Toussaint*, in *Tout Simenon*, t. 22, p. 770.

²¹ *Chez Krull*, in *Tout Simenon*, t. 21, p. 879.

²² *La Neige était sale*, Presses Pocket, p. 158.

d'une croûte. Le tabac aurait dû continuer de se consumer un bon moment. Or, la cigarette s'est éteinte [...] Voilà le genre de détails auxquels il est attentif, parce que ce sont des points de repère. Sans eux, on se laisserait aller à penser n'importe quoi et à le croire.²³

Pendant, dans un roman précisément situé, comme *Le Train*, où la ville de La Rochelle avec son port, ses deux grosses tours qui en flanquaient l'entrée, sa tour de l'horloge et ses arcades, existe vraiment et s'impose d'emblée à Marcel Féron — «J'ai pris tout de suite possession du paysage qui m'est entré dans la peau», dit-il —, le fonctionnement de l'espace et du temps, tel que l'expose le narrateur lui-même, est semblable :

Il existe les points de repère officiels, les dates, que l'on doit trouver dans les livres. Je suppose que chacun, selon l'endroit où il se trouvait à cette époque-là [...] a ses propres repères. Les miens se rattachent tous au centre d'accueil, au centre, comme nous disions simplement.²⁴

Puis très vite, le repère essentiel, le «centre», ce sera leur «coin».

De cet univers nouveau, le chapiteau verdâtre [...] était le centre et, sous ce chapiteau, notre coin dans la paille épaisse.²⁵

Au début des romans, au contraire, avant que le drame ne se noue, la structure est si simple, si généralement indiquée — c'est notamment le cas des petites villes américaines d'*Un Nouveau dans la ville* et de *La Mort de Belle* —, qu'une raison inverse, le fait que les «repères» du personnage ne soient pas encore établis, conduit au même résultat : un nom, surtout s'il est aussi peu caractéristique que le Williamson de *La Boule noire*, n'ajouterait pas grand-chose. Ce qui n'empêche pas la ville d'exister là aussi immédiatement. Quelques noms propres, «la ferme des Quatre Vents», «celle des vieilles demoiselles Sprague» d'où peut-être on aurait pu voir arriver l'intrus donnent au début d'*Un Nouveau dans la ville* un effet de réel et le lecteur s'engage immédiatement sur les pas de Justin Ward.

Un peu plus bas, sur la route qui descendait, un écriteau annonçait, «vitesse 25 miles» [...] Les lampes électriques qui commençaient à hauteur de l'écriteau, étaient de plus en plus rapprochées [...] La rue, ensuite, était bordée de trottoirs, et l'homme dut découvrir, en contrebas, un petit amas de lumières

²³ *Id.*, p. 149.

²⁴ *Le Train*, Presses de la Cité, p. 141.

²⁵ *Id.*, p. 149.

[...] La plupart des maisons de la colline étaient construites en bois, entourées de pelouses et d'arbres [...] La rue qui s'appelait Elm Street était une des plus cossues de la ville. D'autres rues la croisaient, d'autres encore descendaient [...] avec les mêmes pelouses et les mêmes arbres. Puis, soudain, comme sans raison, les lumières douces cessaient et c'était, en bas de la pente, comme un trou noir où il n'y avait que quelques lampes aux rayons trop puissants et trop durs. On franchissait la voie du chemin de fer, un pont sur une rivière bouillonnante, et les grandes fenêtres blafardes étaient celles de la tannerie.²⁶

Voilà donc le décor planté avec sa «ville haute» et sa «ville basse» — dont le caractère inquiétant et un peu sordide est, comme dans *La Neige était sale*, marqué par la présence d'une tannerie — suivant un schéma qui est également celui de la ville sans nom de *La Mort de Belle*, et de celle, si peu nommée, qui sert de cadre à *La Boule noire*. Or c'est du choc, dans ces deux derniers romans, entre ville haute et ville basse, avec leur réalité sociale et leurs implications symboliques respectives que naît le drame. C'est également, dans la province française, le mode de fonctionnement du lieu dans *Les Témoins* où, au moment du réquisitoire de l'Avocat Général, il devient évident que, sans les hésitations du juge Lhomond, liées à son propre trouble sur l'opinion de son entourage à son égard, la ville des hôtels particuliers aurait assez rapidement expédié le meurtre du quartier de la Boule d'Or.

Le style de l'Avocat Général était élégant et châtié. Présentés par lui, les quartiers dans le genre de celui que les Lambert habitent, ne sont, dans toutes les grandes villes, que l'envers du décor, ou plus exactement, une plaie inévitable. Ils existent, comme existent les égouts [...] Son tableau était net.

C'était un de ces crimes qui se commettent en dehors du monde honnête et policé.²⁷

À ce regard glacé, qui ne voit rien, s'oppose la suggestion de la vie de la rue des Saules, tout en haut de la rue du Chemin de Fer, à laquelle est perpendiculaire la rue du Pot-de-Fer, et sur laquelle donne, juste en dessous, la rue Haute. Si les villes ne sont pas nommées, les différents éléments qui les constituent le sont, abondamment et précisément. En outre, lorsqu'il s'agit d'établir le rapport entre personnage et lieu, un nom générique se substitue au nom propre absent. Dans *Les Témoins*, tout le quartier connaît

²⁶ *Un Nouveau dans la ville*, Presses de la Cité, pp. 11-12.

²⁷ *Les Témoins*, Presses de la Cité, pp. 169-170.

la robe rouge et le manteau vert de Mariette, la victime. Dans *Un Nouveau dans la ville*, ce sera la *ville*. Charlie s'est trompé sur le compte de Justin Ward, « tout le monde, dans la ville, s'y serait trompé ». Tous les matins, Justin s'attarde devant l'imprimerie de Chester, « comme s'il appartenait déjà à la ville ». C'est bel et bien la *ville*, aux yeux des habitants — et peut-être ont-ils raison — qu'il essaie de miner et de corrompre, comme il a corrompu le personnage de Mike. Cependant, lorsque Gilles Mauvoisin, dans *Le Voyageur de la Toussaint*, s'aperçoit que la presque totalité des notables de la ville appartiennent à sa famille et que tous se sont ligués contre lui, le nom de La Rochelle est utilisé de la même manière : « La Rochelle lui faisait peur ». Dans *La Mort de Belle*, Ashby ne fait plus partie de la *communauté* dont sa femme, Christine, est au contraire l'un des piliers, et plus les soupçons se font lourds, plus le mot revient, come un *leitmotiv*, parfois doublé du mot *groupe*, voire *bloc*.

Ils connaissaient tout le monde [...] Selon le mot de Christine, cela constituait bien une communauté.²⁸

Au service religieux du samedi, Ashby « sentit tout de suite comme un vide autour de lui », il « avait eu l'impression d'être exclu, au moins momentanément, de la communauté ». Les autres « étaient là, à sa gauche, à sa droite, devant lui, derrière, qui ne formaient qu'un bloc, qui étaient vraiment la communauté comme Christine l'entendait ». Christine, comme la mère d'Ashby, « était sûre de l'approbation générale parce que sa façon était celle du groupe »²⁹. De même, dans *La Boule noire*, la véritable localité, pour Higgins, ce n'est pas Williamson, mais le *Country-club* qui rejette obstinément sa candidature. C'est progressivement le *Vieux-Marché*, jouant de plus en plus évidemment le rôle du cœur, qui accuse Jonas Milk de la disparition de Gina, après avoir constamment fonctionné, tout au long du roman, comme une métonymie de la ville. « Gina était un des personnages les plus populaires du marché »; au contraire, son frère Fredo, souffrant de sa condition d'immigré, le haïssait. Jonas, lui, « ne se considérait chez lui qu'au Vieux-Marché », jusqu'à ce qu'un beau jour, « tout le Vieux-Marché [fasse] bloc contre lui »³⁰.

Ces romans peu ou non situés se caractérisent paradoxalement par un rapport extrêmement fort du personnage au lieu et sont bâtis sur les thèmes-clefs de l'œuvre que sont la volonté d'appartenance et l'exclusion.

²⁸ *La Mort de Belle*, Presses de la Cité, p. 44.

²⁹ *Id.*, pp. 126, 127, 128, 145.

³⁰ *Le Petit homme d'Arkhangel'sk*, in *Tout Simenon*, t. 8, pp. 644, 651, 677.

Frank Friedmaier, dans *La Neige était sale*, ne s'est jamais senti chez lui nulle part, sauf peut-être, au début, chez Timo où il se sent « à sa place », ce qui est un peu différent. En parlant du village du vieux Vilmos, il dirait volontiers « son village », mais le correctif arrive immédiatement, « s'il y avait quoi que ce soit à lui quelque part au monde »³¹. Au contraire, c'est dans « la ville », dans « ce monde dont il n'avait jamais, jusqu'alors eu conscience de faire partie » qu'Alain Malou veut faire sa *vie*.

Il avait désormais sa vie à lui, et sa hâte était telle d'entrer dans cette vie qu'un embarras de voitures qui les arrêta un certain temps à un carrefour, lui apparut comme une menace. Si, en son absence, on lui avait loué la chambre 13 ?³²

Sa *vie*, c'est l'hôtel des Trois Pigeons, où il a trouvé la « chaude alvéole » que recherchent tant de personnages, c'est l'imprimerie Jaminet, c'est un ensemble où « il avait cru candidement qu'il allait pouvoir [...] se mêler à la vie de la communauté »³³.

Le rapport entre volonté d'intégration et sentiment d'exclusion est tout aussi complexe et ambigu dans les villes sans nom que dans l'ensemble de l'œuvre, et il y est peut-être encore plus fortement exprimé. Chevalier qui, dans *Faubourg*, « connaît si bien ces villes où l'on n'a aucun endroit à soi et où l'on est obligé à errer de lieu public en lieu public » cherche à se réinstaller dans sa ville, mais ne parvient pas à être dupe de sa situation de gloire locale. Un sourire ironique et l'humiliation de voir Léa le tromper avec le seul des jeunes gens qui lui résiste font de lui un assassin. Quant à Blaise Huet, dans *Les Autres*, il connaît au souvenir de ses interminables promenades d'adolescent une exaspération qui rappelle celle de Roger Mamelin, mais s'il se sent « prisonnier » de sa ville, il n'éprouve pas moins, lorsque l'occasion de partir se présente, un sentiment de crainte qui renforce sa « conscience d'appartenir à [sa] classe des Beaux-Arts » et à sa « ville », et le sentiment un peu triste de sa médiocrité satisfaite.

Ces romans des villes sans nom sont souvent, en effet, mis à part *Le Destin des Malou*, des romans de l'enfermement, de la circularité. Blaise Huet tourne en rond, il n'est pas évident que Justin Ward ne connaisse pas la *ville* — « il savait d'avance ce qu'il trouverait et il y est venu tout droit, sans s'arrêter dans Main Street, sans demander son chemin »³⁴ —,

³¹ *La Neige était sale*, Presses Pocket, pp. 40, 62.

³² *Le Destin des Malou*, in *Tout Simenon*, t. 1, p. 818.

³³ *Id.*, p. 853.

³⁴ *Un Nouveau dans la ville*, Presses de la Cité, p. 30.

Ashby finit comme son père, après s'être défendu toute sa vie des tendances qu'il sentait en lui. Chevalier revient dans son Faubourg et cherche à se couler dans la vie qu'il aurait pu y avoir des années auparavant en épousant Marthe Soubirot et surtout « un magasin de chaussures ». La structure même des *Témoins* s'organise en un mouvement circulaire : la fin du roman apporte une réponse au doute qu'éprouvait Lhomond sur la gravité réelle de la maladie de sa femme et transforme en réalité les questions qu'il se posait dans les premières pages, en allant lui chercher des médicaments « comportant de la strychnine », à propos d'une éventuelle accusation de meurtre et de l'extrême difficulté à établir la vérité.

Lhomond n'osait pas demander [au médecin] si Laurence avait pris une dose trop forte de son médicament [...] Il s'était souvent demandé, pendant leur vie commune, ce qu'elle pensait de lui, et il ne le saurait jamais [...] Et lui, de son côté, l'avait-il vue sous son vrai jour ?

Sans doute ignorerait-il toujours si Dieudonné Lambert avait tué sa femme, si ce n'était pas un assassin qu'il avait remis en liberté ce jour-là.³⁵

Cette circularité trouve un écho dans l'impression de densité du tissu romanesque que donnent une nouvelle fois ces romans où les lieux ne sont pas nommés, puisqu'on y retrouve non seulement les thèmes-clefs de l'œuvre, mais encore certains épisodes récurrents à caractère obsessionnel. Ainsi, par exemple, l'histoire du chat que l'on tue et vis-à-vis duquel on éprouve ensuite un tel sentiment de culpabilité : Frank Friedmaier y pense lorsqu'il abandonne Sissy à Kromer, les Krull lorsqu'ils veulent chasser Hans. Il y est également fait allusion dans *Le Destin des Malou*, lorsqu'à la mort d'Eugène Malou, un sentiment de honte collective « gagne la ville ». On y retrouve également deux souvenirs douloureux qui hantent l'enfance de Roger Mamelin : c'est, dans *Il pleut, bergère*, l'angoisse née de conversations surprises au sujet d'une mère à jamais « blessée » par la naissance d'un enfant trop gros qui n'est autre que le narrateur³⁶ ; c'est, pour Frank, après le viol de Sissy par Kromer, l'obsession de l'ambulance qui s'arrête, puis l'image de deux infirmiers qui « montent avec leur brancard »³⁷. Dans *Faubourg* se recompose entièrement la scène tragique du « soir d'hiver » où, dans *Pedigree*, deux infirmiers emportent la tante Félicie hurlante tandis que

³⁵ *Les Témoins*, Presses de la Cité, pp. 187, 188, 189.

³⁶ *Il pleut, bergère*, « Folio », p. 112.

³⁷ *La Neige était sale*, Presses Pocket, p. 118.

Coucou, l'oncle indigne, accusé d'avoir, à force de mauvais traitements, causé la folie de sa femme, sanglote bruyamment dans le corridor. Dans les souvenirs de Chevalier, la tante «s'appelait Élise», comme une autre tante Élise qui, dans *Malempin*, connaît le même sort, comme dans *Pedigree*, une mère fragile et nerveuse. Des personnages aussi différents que le juge Lhomond ou Lotte, la mère de Frank Friedmaier, connaissent au moment de Noël une inquiétude qui était déjà celle de Roger Mamelin dans *La Maison envahie* en ce «mois lourd de mystère, d'impressions très douces et un peu inquiétantes qui se succèdent à un rythme échevelé». Si Lotte est surtout préoccupée, pendant cette période, du changement de ses clients et des congés de son personnel, Lhomond enfant connaissait une véritable souffrance.

[Il] avait ainsi, dans les églises, surtout à l'époque de Noël, l'impression d'être transporté en dehors du monde, en dehors de la vie, et cela l'angoissait tellement qu'il devait se retenir pour ne pas crier et que c'était une délivrance de retrouver, dehors, les lumières de la ville, le bruit familier des tramways, les voix des passants et des crieurs de journaux.³⁸

Enfin, qui l'eut cru, Frank Friedmaier partage avec Désiré cette capacité d'attention affectueuse aux objets — il «peut se mettre soudain à rêver [...] en regardant une tache verte sur le mur avec une véritable tendresse»³⁹ —, capacité dont Élise est totalement privée.

Ces dix romans situés dans une ville sans nom offrent un microcosme assez représentatif de l'œuvre, mais comme le feraient, sans doute, vraisemblablement, un échantillon de dix autres romans pris au hasard sur la durée totale de la création littéraire. Ce qui est important, dans l'œuvre, ne se passe-t-il pas lorsque les lieux perdent leurs noms, dans les divers «cagibis», les «coins» que se font les personnages? La vérité surgit, bien souvent, comme dans *Maigret à New York*, lorsque l'on n'est plus «nulle part», lorsqu'on accomplit,

rien qu'en franchissant l'étroit obstacle d'un paillason troué, un immense voyage dans l'espace et dans le temps. On n'était plus à New York, à deux pas des gratte-ciel qui, à cette heure, jetaient tous leurs feux dans le ciel de Manhattan. Était-on seulement encore à l'époque de l'électricité?⁴⁰

³⁸ *Les Témoins*, Presses de la Cité, p. 67.

³⁹ *La Neige était sale*, Presses Pocket, p. 77.

⁴⁰ *Maigret à New York*, Presses de la Cité, p. 109.

Tout devient soudain clair, pour Frank Friedmaier, dans cet autre monde qu'est la prison, où il oscille entre l'infiniment petit de sa propre odeur, l'infiniment grand de son amour enfin reconnu, et, d'une certaine manière vécu, et l'infiniment grand également d'une sensation d'harmonie cosmique que fait naître en lui cet univers étrange et terrible où il est plongé et dont il n'a plus envie de sortir pour être « rendu à la vie de tout le monde ». Il s'y sent bizarrement rattaché à la terre et à la mer.

Il a reconnu une sorte de rythme, comme le va-et-vient des marées. Un jour, on l'appelle très tôt, un autre jour assez tard...
Un projecteur balaie la cour comme un phare au bord de la mer.⁴¹

Quant à la terre, dont l'idée naît en lui, dans l'état de semi-conscience douloureux où il est de plus en plus souvent plongé, de l'odeur de sa veste, elle devient la sensation même de la vie, en même temps qu'un refuge amoureux et maternel qui ressemble à une mort apaisée.

Son visage est enfoui dans son veston roulé en boule [...] Il a eu la stupidité, les premiers jours, de le ménager en le retirant pour la nuit, ce qui l'empêche de sentir aussi bon qu'il pourrait le faire.

De sentir bon lui. De sentir bon la terre, la chose qui vit, qui sue.

[...] Frank le fait exprès, voluptueusement, d'enfoncer son ventre dans la terre comme dans une femme.⁴²

L'important se situe toujours bien au-delà des données objectives. Simenon a-t-il véritablement choisi de ne pas situer une dizaine de ses romans ? Dans cet univers où le réel a un tel poids — Simenon ne déclarait-il pas dans *Le Romancier* qu'il écrivait avec « au mur [...] le plan de la petite ville ou de la contrée » et « un horaire des chemins de fer, souvent, car on prend le train dans les romans comme dans la vie et il faut prendre de vrais trains »⁴³ ? —, c'est cependant toujours, lorsque le drame s'est noué, la perception particulière, fragmentaire du personnage, son monde intérieur né des obsessions du romancier qui l'emportent, balayant radicalement les « repères officiels » de l'espace et du temps. Et presque toutes les villes de l'œuvre, même Liège, ou Liège surtout, comme dans *Faubourg* et *Chez Krull*, pourraient peut-être perdre leur nom sans que soient sensiblement transformées la teneur et la force du roman.

⁴¹ *La Neige était sale*, Presses de la Cité, pp. 204, 238.

⁴² *Id.*, pp. 184, 201.

⁴³ « Le Romancier » (1945), in *Le Roman de l'homme*, Paris, 1959 (réédition, Lausanne, 1980, p. 102).

Benoît DENIS

Les lieux de la médiocrité*

ÉVOQUER d'emblée tout ce qui se rattache au sordide et au médiocre dans la représentation du lieu chez Georges Simenon n'étonnera pas sans doute tous ceux qui fréquentent son œuvre. Le romancier excelle en effet à décrire les décors de ce type — hôtels lépreux, gargotes infâmes, chambres crasseuses ou intérieurs mesquins de petits-bourgeois qui ne le sont pas moins, etc. — pour suggérer la misère et l'abjection des personnages qu'il met en scène. Cette prédilection, que nous repérons ici de façon très sommaire, renvoie évidemment à une tonalité plus générale de sa production.

Il est en effet patent qu'une bonne partie de l'œuvre de Simenon — sinon son œuvre entière — peut être rangée sous l'emblème de la médiocrité (de la vie, des êtres, etc. — le sens s'en précisera dans la suite). Cette thématique confère incontestablement à ses romans leur marque distinctive, tout en les situant clairement dans un intertexte puissant et actif durant l'entre-deux-guerres, intertexte qui va, *grosso modo*, du populisme aux premiers romans de Jean-Paul Sartre ou d'Albert Camus, en passant par Céline ou Queneau¹.

* Cette communication s'inscrit dans le prolongement d'une recherche entamée l'année passée avec Jacques Dubois dans le cadre du cours de *Genres paralittéraires*. Ce cours était exclusivement consacré à Georges Simenon, et plus particulièrement à sa période Fayard (1931-1934), qui marque son entrée « officielle » en littérature. Le but de l'étude était double : il s'agissait d'une part de dégager, à partir d'un corpus limité mais cohérent, les caractéristiques de l'œuvre du début, et de l'autre d'examiner, à la lumière de cette analyse, comment le romancier s'était positionné dans le champ littéraire des années trente. En d'autres termes, il s'agissait d'élaborer une hypothèse interprétative qui permette de rendre compte à la fois de la tonalité propre de la production de Simenon à cette époque et de son inscription dans la littérature de son temps.

¹ Les liens entre Simenon et les différentes composantes de cet intertexte (populisme, Céline, Camus, etc.) ont souvent été relevés de façon dispersée; pour une analyse globale de cette partie du champ littéraire des années 1930, à l'aune du travail de synthèse et de dépassement qu'en propose Sartre dans *La Nausée*, on se reportera à : B. DENIS et J. DUBOIS, « Du médiocre jusqu'à la nausée », à paraître dans *AvantGarde* (Amsterdam).

Il serait cependant réducteur d'entendre ici le terme « médiocrité » selon la seule acception péjorative dans laquelle il est communément reçu aujourd'hui. Il faut au contraire prendre en compte toute la diversité de ses significations, des plus neutres aux plus lourdement connotées, dans leurs dimensions sociologiques comme psychologiques. Dans le cas de Simenon en particulier, la thématique est ainsi l'objet d'un incessant travail à l'intérieur du récit et du texte, ce qui la rend toujours plurivoque et lui confère une signification mouvante et instable.

Dès lors, dire la médiocrité en littérature, c'est en première instance prendre en charge la figuration du réel le plus banal, celui de la quotidienneté et de ses routines anémiantes; c'est rendre compte de la vie plate ou, pour reprendre une expression chère à Simenon, raconter la vie des « petites gens », de ceux-là que n'attend aucun grand destin et qui le savent. Si ce traitement basique du thème est incontestablement présent chez le romancier liégeois tout au long de son œuvre, il faut cependant remarquer qu'il en propose concurremment une vision tout autre, beaucoup plus puissamment investie moralement et affectivement. La médiocrité sociale et matérielle de nombre de ses personnages — apatrides, déclassés, etc. — se double en effet d'une misère morale — on pense ici à un terme qui vient souvent sous sa plume : veulerie —, psychique — l'aboulie que Gide attribuait aux personnages simenoniens —, voire même sexuelle — toutes les formes de déviance caractérisées par la régression et l'inachèvement.

Ainsi conçue, la médiocrité s'attache souvent à un personnage : elle se révèle à lui progressivement à travers une série d'accidents, minimes ou graves, que le récit met en scène; après s'être vainement débattu pour s'en dégager, le héros se voit obligé d'assumer son ratage jusqu'au bout, et souvent même jusque dans la mort ou la folie.

Le type le plus achevé du médiocre simenonien est sans doute Monsieur Hire. Il cumule en effet tous les stigmates d'une misère existentielle qu'il porte en lui comme une tare ou une fatalité : c'est un Juif, et l'on sait que chez Simenon le Juif incarne au plus haut degré la dérégulation propre aux apatrides et aux déracinés. Il vit d'une escroquerie sans envergure qu'il pratique en fonctionnaire routinier. Il est plongé dans une solitude affective et sociale absolue. Sa sexualité enfin est faite de voyeurisme et d'impuissance. La crise existentielle que va traverser Hire prend sa source dans l'assassinat d'une prostituée du quartier : montré du doigt, il se trouve obligé de sortir de l'anonymat anesthésiant qui le protégeait jusque-là; parallèlement, il se prend d'une attirance fatale pour Alice, qui le manipule et qu'il observe depuis sa fenêtre. Cette double césure dans la routine de sa vie va

précipiter sa prise de conscience et ouvrir une béance qu'il ne pourra résorber; il aura beau se débattre, connaître son heure de gloire au billard ou concevoir le rêve romantique de soustraire Alice à l'influence de son protecteur pour commencer avec elle une nouvelle vie, il n'échappera pas au constat de son échec. Il retournera alors vers son immeuble, où l'attend la vindicte populaire, pour assumer dans la mort cette médiocrité à laquelle il est désormais totalement identifié.

Si cette façon de travailler la thématique médiocre donne incontestablement son prix au romanesque simenonien, il faut cependant bien voir que le traitement du thème ne présente pas toujours le caractère abouti qu'il revêt dans *Les Fiançailles de Monsieur Hire*. Face à la crise ouverte par la révélation de la médiocrité, le récit produit couramment des solutions « consolantes »², qui tendent à résorber la béance observée et à restaurer un certain ordre des valeurs dans le roman. Ainsi, la lucidité avec laquelle le personnage central assume son ratage est souvent sublimée à quelque degré. Au terme de son chemin de croix, il se voit conférer une forme de noblesse ou de dignité, qui non seulement lui assure en creux un statut héroïque, mais qui surtout le distingue avantageusement de la collectivité hypocrite et veule qui l'environne et souvent le condamne. En ce sens, il s'opère régulièrement dans les romans de Simenon une espèce de redistribution des cartes, à la faveur de laquelle la médiocrité originelle se modifie et se diffuse vers l'ensemble des protagonistes du récit. Ces derniers, souvent des petits-bourgeois bien-pensants ou des notables installés, servent alors de repoussoir à la déréliction du héros. Le récit dévoile en effet leurs conformismes, petitesesses ou lâchetés; voire même, dans les intrigues policières, les fautes qu'ils ont commises ou leur implication dans le crime. Par une espèce de phénomène de compensation revancharde, le récit transfère donc la sanction morale, ou la culpabilité, vers des groupes sociaux qui primitivement échappaient à la déchéance qui affecte le personnage central. Il en résulte dès lors un retour rassurant à l'ordre des valeurs, par lequel le roman désigne des coupables, stigmatise la médiocrité ambiante et magnifie en quelque manière celui qui a été jusqu'au bout de sa misère existentielle.

² Ce terme est emprunté à la terminologie d'Umberto Eco, qui l'oppose à « problématique » pour qualifier au contraire des romans qui laissent irrésolue la crise qu'ils ont ouverte, se dotant ainsi d'une dimension critique, perceptible notamment dans leur refus de fournir au lecteur des solutions rassurantes et conformes à ses attentes. Voir U. ECO, *De Superman au Surhomme*, Paris, Grasset, 1993.

Il existe cependant quelques cas où cette téléologie romanesque traditionnelle — qui rejoint souvent chez Simenon les codes du récit populaire ou policier — n'est pas mise en œuvre. Dans ses romans les plus réussis — on pense ici au *Coup de lune* et à *La Maison du canal*, dont il sera abondamment question dans la suite —, l'approfondissement de la thématique médiocre débouche en effet sur autre chose : une expérience existentielle ultime qui se traduit par un sentiment d'étrangeté qui confine au fantastique ou à la folie; une perception dissolvante du réel au terme de laquelle le héros voit s'abolir les repères qui fixaient son rapport au monde et aux choses et où son existence elle-même se trouve frappée d'incertitude; l'aboutissement de ce décapage radical pouvant être résumé par la phrase que Joseph Timar répète inlassablement dans les dernières pages du *Coup de lune* : « Ça n'existe pas! Ça n'existe pas! »

Il n'est sans doute pas excessif de comparer l'aboutissement de ce cheminement existentiel à la découverte de l'absurde que fait le Meursault de Camus ou à l'expérience de la contingence que vit le Roquentin de Sartre³. Le héros simenonien, dans les romans mentionnés plus haut, accède en effet lui aussi à une sorte de conscience élémentaire des choses et atteint à un noyau de signification irréductible et inexprimable. Le rapprochement indique en tout cas qu'une bonne part de la légitimité littéraire qui est aujourd'hui celle de Simenon lui vient peut-être du traitement remarquable qu'il propose de la thématique médiocre. Celle-là même qui apparaît d'emblée, sous sa forme la plus basique (le sordide, le glauque, le minable, etc.), lorsqu'on veut bien considérer les décors de prédilection du romancier liégeois.

³ Le rapprochement avec Camus a souvent été proposé, et André Gide fut l'un des premiers à le mettre en exergue. Pour une analyse plus fouillée, on se reportera à : Waclaw RAPAŁ, « Une lecture existentielle d'*Une Confidance de Maigret* de Georges Simenon », in *Traces*, n° 3 (Simenon et son temps, Actes du 2^e colloque international Georges Simenon), Liège, 1991, pp. 41-48; René ANDRIANNE, « Trois écrivains aux U.S.A. : Camus, Sartre, Simenon », *ibid.*, pp. 49-58; Bernard ALAVOINE, « De Camus à Simenon : le héros de l'étrangeté », *ibid.*, pp. 59-75.

*

* *

C'EST DÈS LORS dans cette perspective que je voudrais analyser le rapport aux lieux qu'entretient Simenon. Comment en effet la représentation des lieux participe-t-elle chez lui du travail de déconstruction de la médiocrité première et de son dépassement? Autrement dit, de quel imaginaire investit-il les décors de ses récits et comment le travaille-t-il pour y suggérer ce décalage puis cette béance qui s'instaure entre le personnage et son environnement? Comme annoncé, *Le Coup de lune* et *La Maison de canal* vont servir de fil conducteur à cette tentative d'explication, où l'on verra qu'il s'agira moins de passer en revue les lieux qui thématisent explicitement la misère sociale et psychologique évoquée plus haut, que de s'interroger de façon plus générale sur la fonction du décor dans le romanesque simenonien, tel que nous venons d'en décrire les enjeux fondamentaux.

L'un et l'autre romans mettent en effet en scène le parcours d'un être qui prend graduellement conscience de son ratage et de son inadéquation au monde.

Dans *Le Coup de lune*, Joseph Timar débarque à Libreville pour participer à l'aventure coloniale. Il s'aperçoit pourtant rapidement qu'il n'a pas plus sa place en Afrique que dans la France qu'il a quittée. Un malaise sournois s'insinue alors en lui pour monter progressivement en puissance, avivé encore par la passion trouble et angoissée qui le lie à Adèle, la patronne de l'hôtel, qui est soupçonnée du meurtre d'un de ses boys. Ayant décidé avec elle de s'installer dans une concession au cœur de la forêt, Timar est pris d'une crise délirante, la *dengue*; la jalousie, l'incompréhension de ce qui se trame autour de lui, l'impression persistante d'être « en dehors du jeu », tous ces éléments se liguent alors en lui et lui font commettre l'irréparable : il retourne à Libreville, accuse Adèle durant le procès et provoque un début d'émeute. Il se retrouve ensuite sur un paquebot qui le ramène en France, dans un état d'hébétude qui le rend étranger à lui-même et aux autres, répétant le leitmotiv lancinant cité plus haut.

Personnage central de *La Maison du canal*, Edmée a dû quitter Bruxelles à la mort de son père pour rejoindre la Flandre profonde, où est installée ce qui lui reste de famille. Son arrivée dans l'immense propriété agricole de Neroeteren, au cœur des polders, coïncide avec la mort du patriarche de la famille. À partir de cet instant, le destin d'Edmée va se trouver en quelque sorte lié à la dégradation progressive de l'univers confiné et rustique

de la ferme; elle-même, dans un irréprouvable besoin de participer et de contribuer à la faillite collective, va graduellement plonger dans une espèce de délire autodestructeur. Le processus, amorcé dès l'épisode de la chasse et du dépeçage des écureuils, culmine avec la mort accidentelle d'un petit garçon qui avait surpris la jeune fille subissant les assauts de son cousin Fred : elle tombe alors dans une langueur malade et fiévreuse qu'elle entretient à plaisir, pour n'en sortir qu'en acceptant d'épouser Fred, sachant parfaitement qu'en faisant cela, Jef, l'autre frère, la tuera.

D'emblée, il convient de remarquer que Timar et Edmée ont en commun de se situer dans un lieu qui n'est pas le leur, par rapport auquel ils se trouvent donc dans une forme de décalage et même, dans le second cas, de rupture. C'est en effet l'une des dimensions essentielles de l'imaginaire et de l'idéologie simenoniennes que de postuler, négativement le plus souvent, le lien puissant et quasi viscéral qui rattache l'identité de la personne à son lieu d'enracinement : Timar et Edmée sont deux déracinés, et le fait en soi est déjà annonciateur de la déréliction qui va les saisir; s'arracher à son lieu, c'est bientôt perdre ses repères et ouvrir la porte à une crise plus vaste dans laquelle l'individu tout entier risque de se perdre. À l'inverse, pour les milieux soudés et grégaires qui les accueillent (le petit monde de la colonie, la famille flamande), leur arrivée est perçue comme l'intrusion d'un corps étranger dans une communauté qui possède ses routines éprouvées et ses codes établis; leur présence est dès lors profondément perturbatrice d'un ordre des choses institué, qui se trouve *ipso facto* remis en cause par leur différence. Il est d'ailleurs significatif de constater que, dans les deux cas, l'expérience déstructurante que vit le héros trouve son pendant dans le démembrement du groupe auquel il a vainement tenté de s'intégrer. Il y a donc là — dans ce déracinement qui caractérise les personnages au moment où le récit les saisit — un ressort narratif puissant, qui détermine pour une large part la progression critique du roman.

Cette remarque préliminaire étant posée, une autre paraît devoir suivre dans la foulée : s'il existe bien un rapport d'identification/décalage entre les personnages et lieux qui les accueillent, ces derniers ne constituent pas un simple décor que le récit réaliste utiliserait pour crédibiliser son intrigue. L'Afrique ou la Flandre peuvent apparaître au premier abord comme des cadres généraux relativement conventionnels dans les romans considérés ici; mais dans les deux cas, la narration travaillera à les remplir d'une signification nouvelle et active.

Ces lieux sont en effet redevables l'un et l'autre d'un exotisme assez codé : l'Afrique suggère massivement le dépaysement et l'aventure, ainsi que

la réussite liée à l'entreprise coloniale; quant à la Flandre, elle est, comme on sait, perçue en France à travers une représentation littéraire extrêmement prégnante, où le paysage est fait de plaines interminables et humides, où le ciel bas et gris se confond avec l'eau des canaux, où de robustes Flamands allient mysticisme et sens du concret, etc.⁴ En ce sens, Simenon ne peut ignorer en choisissant ces lieux pour cadres de ces deux romans la part d'exotisme et d'imaginaire figé qu'ils véhiculent *a priori*.

Il est d'ailleurs remarquable que sa narration trouve d'abord le moyen d'assumer toute la charge de ce pittoresque stéréotypé pour mieux l'évacuer ensuite. Car ce sont sans doute Timar et Edmée qui sont au premier chef dépendants de cet imaginaire exotique : le premier voit dans l'Afrique le signe d'un départ nouveau et glorieux; la seconde pense déchoir en quittant Bruxelles pour ce pays de rustres mal dégrossis. Mais l'un et l'autre devront rapidement, et douloureusement, réviser leurs vues. Timar s'apercevra vite que l'aventure coloniale dont il rêvait n'existe pas : non seulement l'Afrique ne regorge pas d'une faune sauvage et d'indigènes hostiles, ainsi qu'il l'avait rêvée (ses dangers sont plus insinuants et moins héroïques); mais en plus, la colonie elle-même lui apparaît dans un état de décomposition avancée; la société qui devait l'employer est virtuellement en faillite et les colons dans leur ensemble n'ont pas l'allant que leur prête la propagande : ils s'abrutissent dans l'alcool, visitent sans joie des négresses résignées et se satisfont d'une vie en tous points étriquée. Dans le texte, les notations sont nombreuses qui, tout en reconduisant le stéréotype jusqu'à la caricature, indiquent aussi clairement la distance qui s'instaure dans l'esprit du héros entre cette représentation imaginaire et la réalité à laquelle il est effectivement confronté : « Il y avait un clair de lune. La mer bruissait, argentée, derrière le rideau des cocotiers, exactement comme dans l'imagination de Timar quand, en Europe, il essayait d'évoquer les nuits des îles »⁵; ou encore : « Peut-être, dans certains de ces casinos [européens] avait-on donné des films exotiques, avec des bananiers, un planteur à fines moustaches et une scène d'amour accompagnée par des musiques indigènes »⁶. À travers ces quelques lignes se donne à lire toute la déception d'un colon qui s'aperçoit que, quoi qu'il en ait, il ne sera jamais qu'un « petit blanc ».

⁴ L'un des principaux interlocuteurs de Simenon à cette époque, André Gide, est ainsi fortement imprégné de cette vision exotique de la Flandre, qu'il a héritée des symbolistes flamands et qui commande toute sa perception de la Belgique.

⁵ Georges SIMENON, *Le Coup de lune*, in *Tout Simenon*, t. 18, Paris, Presses de la Cité, p. 279.

⁶ *Id.*, p. 324.

À l'instar de Timar, Edmée se trouve elle aussi contrainte de réviser ses illusions premières : elle s'imaginait briller avec l'éclat d'une princesse au milieu des Flamands fascinés, croyait pouvoir commander d'une voix « de petite déesse qui n'avait jamais été contredite »⁷ ou descendre au dîner « comme une reine »⁸; il est vrai qu'on s'est bien extasié un moment sur le contenu de ses malles, mais elle s'aperçoit vite qu'elle est assimilée à la famille sans égard pour sa différence délicate : on lui demande de prendre part aux tâches ménagères; Fred, le frère sensuel et jouisseur, lui préfère de grosses Flamandes aux formes rebondies et grossières; la famille dans son ensemble lui apparaît bientôt, au rebours de sa saine et rustre apparence première, comme atteinte de dégénérescence (dissymétrie des traits, infections de la peau, sauvagerie primitive de Jef, etc.⁹).

Comme on le voit, dénoncer le mensonge de l'exotisme, c'est sans conteste pour Simenon anéantir l'illusion d'un dépaysement salvateur pour le personnage. C'est en fait le renvoyer à la médiocrité originelle qu'il tentait de fuir, et à celle de l'environnement dans lequel il est désormais contraint de vivre. Par là même, c'est la première étape de la reconnaissance du ratage qui se trouve accomplie. Timar ou Edmée n'ont en effet plus le secours d'un pittoresque de bazar pour éluder le constat de leur échec.

Bannissant ainsi l'exotisme de sa représentation, Simenon du même coup prive le lieu de son contenu rassurant et convenu. Il y a alors un moment de flottement durant lequel le décor peut apparaître comme une forme vide et de ce fait angoissante. Plus que *Le Coup de lune*, *La Maison du canal* thématise explicitement cette béance, sans doute parce qu'à la luxuriance de la forêt équatoriale, elle substitue l'immensité vide des polders : « Dans l'aigre lumière de décembre, ces prairies semblaient s'étendre à l'infini et, coupant la propriété en deux, le canal ajoutait à la sévérité du décor en y introduisant une géométrie implacable »¹⁰; « Il n'y avait pas de place pour elles dans la voiture et on dépassa les trois silhouettes encapuchonnées qui gravitaient dans l'immensité vide du décor »¹¹.

On remarquera en passant combien le terme « décor » revient ici avec une régularité significative. C'est encore un moyen de désigner la facticité

⁷ Georges SIMENON, *La Maison du canal*, *op. cit.*, p. 378.

⁸ *Id.*, p. 406.

⁹ Pour un passage éclairant, on se reportera à : Georges SIMENON, *La Maison du canal*, *op. cit.*, p. 380.

¹⁰ Georges SIMENON, *La Maison du canal*, *op. cit.*, p. 372.

¹¹ *Id.*, p. 370.

des représentations codées associées au lieu, et par là même d'insister sur la dimension perturbante de leur évacuation, ce que dit très clairement *Le Coup de lune* : « La lumière électrique assombrissait le rouge de l'allée et, par contraste, la verdure était d'un vert de faïence, tout le paysage ressemblait à un décor de théâtre, surtout si on regardait les cocotiers dont les feuilles, éclairées par en dessous, se découpaient sur le ciel d'un noir velouté »¹².

Au terme de ce premier mouvement du texte, le lieu peut ainsi apparaître comme un cadre vidé de sa substance première. En fait, cette étape prélude à un nouveau travail de remotivation et d'activation du décor, qui va se trouver investi d'un imaginaire puissant et en quelque manière rudimentaire. À ce moment, le lieu s'impose avec une présence massive au héros, qui semble devoir lutter contre lui, plutôt que contre ses propres fantômes ou les autres protagonistes du récit. Cette confrontation s'établit systématiquement à travers la recension de quelques éléments climatiques : Timar, par exemple, ne perçoit plus l'Afrique que par le filtre du soleil lourd qui l'étourdit et de la moiteur qui l'envahit en permanence. Edmée, elle, ne connaît des polders que la pluie et la boue. Ces éléments paraissent dotés d'une présence proliférante, et il n'y a pas d'endroits où l'on puisse leur échapper, tout comme il n'y a pas un endroit du texte où ils ne soient présents. Il en résulte pour les personnages un accablement ou un écoëurement qui tournent vite à l'oppression ou à l'exaltation malsaine. Timar se sent littéralement fondre dans la chaleur humide du Gabon et plonge dans une apathie morose, qui n'est entrecoupée que de quelques regains d'activité qui ont tôt fait de l'épuiser ; Edmée, quant à elle, s'engluie dans le décor de Neroeteren, comme on s'engluie dans la boue qui borde les canaux.

Il ne faut pas s'étonner que l'imaginaire du lieu se réduise ici au climatique et à des sensations élémentaires. Ce traitement précipite en effet la perte de soi qui va affecter le héros. La médiocrité de sa condition et de son environnement se mue ainsi en une médiocrité généralisée et englobante, qui se situe en deçà de l'intellection, à un stade qui est du domaine du sensitif. Le sentiment de ratage et d'exclusion devient un malaise physique, comme si le lieu, plutôt que d'expulser le héros, le phagocytait et l'annihilait. Timar et Edmée sentent progressivement qu'ils perdent leurs repères les plus élémentaires et qu'ils évoluent vers un état d'hébétude et de délire, où il ne leur est plus donné de réagir et de penser leur situation.

¹² Georges SIMENON, *Le Coup de lune*, op. cit., p. 339. On insistera sur la cohérence du passage qui, dans ses comparaisons, ramène systématiquement le naturel à l'artefact (lumière électrique, verdure = faïence, découpe des feuilles, noir = velours).

Le texte instaure d'ailleurs un jeu continu sur l'union des contraires les plus primaires, comme pour mieux signifier ce brouillage du sens commun. Dans *Le Coup de lune*, c'est la lumière qui est en cause ; l'alternance de la pénombre et de la clarté aveuglante y rend la vision incertaine et donne un sentiment d'étrangeté aux choses et aux êtres, comme l'indiquent ces quelques passages, où s'opère une gradation dans le brouillage : « La voix n'était qu'un souffle, et Timar devinait le visage immobile, tourné vers le plafond. Il faisait noir dans la chambre. Il n'y avait qu'un rectangle plus clair : une fenêtre ouverte. Et le fromager, blanc malgré la nuit, coupait ce rectangle en deux parties inégales »¹³ ; « Ils se lançaient des répliques à travers la salle vide, découpée en tranches de lumière et d'ombre, pleine de moiteurs »¹⁴ ; « On voyait mal les visages, ou plutôt la clarté lunaire les déformait »¹⁵. Dans *La Maison du canal*, c'est cette fois l'opposition continue du froid intense du dehors et de la chaleur étouffante des poêles qui provoque en Edmée une ivresse proche de la fièvre délirante qui va la saisir ensuite : « Elle allait et venait dans la cuisine sans se fixer. Quand elle se rapprochait du poêle, elle recevait une bouffée chaude au visage. Dès qu'elle marchait vers la porte ou les fenêtres, un air glacé qui filtrait par les jointures l'atteignait »¹⁶ ; « Il y avait de l'ivresse dans l'air : l'ivresse du froid, de la course sur la glace, puis du sang qui avait coulé goutte à goutte de la tête de l'écureuil. Et aussi, maintenant, l'ivresse du feu qui les baignait d'une odeur de résine »¹⁷. Comme on le voit, la juxtaposition de ces sensations (froid/chaud, clair/sombre), loin d'accentuer l'effet de contraste, provoque au contraire une confusion progressive dans le comportement perceptif du héros, lui donnant la sensation de perdre ses repères les plus élémentaires.

Dans ce contexte, il faut noter le remarquable travail textuel de ressassement que propose Simenon par rapport à ces descriptions climatiques. Dès le second paragraphe de *La Maison du canal*, le ton est ainsi donné : « Quand elle avait pris le train, à Bruxelles, il était six heures du matin et l'obscurité était lourde de pluie glacée. Le compartiment de troisième classe était mouillé, lui aussi, plancher mouillé sous les pieds boueux, cloisons mouillées par une buée visqueuse, vitres mouillées, dedans et dehors. Des

¹³ *Id.*, p. 322.

¹⁴ *Id.*, pp. 290-291.

¹⁵ *Id.*, p. 279.

¹⁶ Georges SIMENON, *La Maison du canal*, *op. cit.*, p. 376.

¹⁷ *Id.*, p. 381.

gens aux vêtements mouillés sommeillaient »¹⁸. Cette stylistique de la répétition, rare chez Simenon dans une forme aussi appuyée et condensée, est à l'image du fonctionnement global du texte. La recension roborative des conditions climatiques a en effet pour fonction d'autonomiser ce type de notations, de les arracher à la fonction purement vériste qu'elles ont traditionnellement dans le récit réaliste pour les doter d'une puissance évocatrice active. Non seulement elles suggèrent le malaise du personnage qui se heurte à une concrétude du réel qu'il ne peut contourner, mais en plus leur ressassement possède un effet véritablement dissolvant sur l'identité du héros. La répétition forcenée de ces éléments mime la gêne croissante qu'il ressent à leur contact et son impossibilité à les éluder; elle mène ainsi graduellement au sentiment de béance qui s'empare de Timar ou d'Edmée et par lequel se précipite la crise existentielle qu'ils traversent l'un et l'autre.

L'étape ultime de ce travail sur le lieu est dès lors sa déréalisation quasi complète. Parvenu à un certain point de dissolution, le personnage est en effet plongé dans un délire dont il ne peut sortir et la signification des choses se trouve comme suspendue. Le signe annonciateur de cette perte totale est chaque fois chez Simenon le caractère irréel que prend le décor aux yeux des protagonistes. Ainsi apparaît le paysage dans *La Maison du canal* au moment où Edmée bascule dans une hébétude qui la conduira à se cloîtrer dans sa chambre pendant des mois : « Dans la blancheur opaque, au-delà des vitres, elle devina le remorqueur qui glissait le long de la digue, emportant la péniche blessée, et on eût dit que les deux bateaux ne touchaient ni au canal, ni à la terre, mais voguaient sur le brouillard même. À leur suite, tous les autres bougeaient, gravitaient à leur tour, comme des jouets, sur la ligne d'horizon. Le canal se vidait. Vide était tout à coup la maison, vide à la façon du corps et du cerveau d'un homme après une orgie »¹⁹. Une perception identiquement hallucinée se retrouve chez Timar : « [il avait] l'impression que son casque était trop mince et que s'il n'échappait pas tout de suite au soleil il serait terrassé. Sa vision devenait floue. Les objets tremblaient un peu, mais à peine, comme quand on les voit à travers la vapeur qui s'échappe d'une marmite »²⁰. Ce sentiment d'irréalité culmine à la fin du roman (« Cette scène, pour peu qu'on restât quelques secondes sans la suivre attentivement, perdait tout caractère de réalité, devenait un

¹⁸ *Id.*, p. 361.

¹⁹ *Id.*, p. 399.

²⁰ Georges SIMENON, *Le Coup de lune*, *op. cit.*, p. 300.

cauchemar saugrenu, une parodie loufoque »²¹), pour déboucher finalement sur ce mot ultime de Timar : « L'Afrique, ça n'existe pas ! »²²

Il s'instaure donc dans la représentation une forme discrète de fantastique, qui trouve son pendant dans la folie ou le délire qui s'empare des héros. Le décor est ainsi le lieu du texte où se manifeste par excellence le sentiment d'étrangeté, dont on a dit précédemment toute l'importance. C'est donc un noyau existentiel rudimentaire qui apparaît dans lequel la représentation réaliste du lieu n'a plus de place. Il s'est en cela produit un retournement complet : le héros, qui mesurait toujours plus profondément son inadéquation au monde et à son environnement et se heurtait littéralement au décor, a dû reconnaître et assumer sa dérélition, sachant qu'elle est absolue, c'est-à-dire de partout et de nulle part, au point que le cadre dans lequel il évoluait est devenu une forme vacante et privée de substance.

On mesure ainsi l'ampleur du travail accompli sur le décor au cours du roman. Il s'est d'abord agi de le vider de son contenu exotique et mensonger, pour ensuite l'imposer massivement comme un ensemble de sensations accablantes et progressivement dissolvantes; enfin, il a été déréalisé pour mieux souligner la perte généralisée qui affecte le héros. En ce sens, il n'est pas étonnant que Timar, dans sa folie, nie l'Afrique ou qu'Edmée ne meure qu'après avoir quitté Neroeteren; l'un et l'autre ont laissé dans ces lieux l'ultime chose qui les rattachait à la vie et à la normalité : l'expérience de leur propre échec.

²¹ *Id.*, p. 346.

²² *Id.*, p. 358.

Bernard ALA VOINE

***Le Nègre* ou l'espace reconstruit : de la réalité à la figure géométrique**

POURQUOI avoir choisi *Le Nègre* pour tenter d'analyser la poétique de l'espace chez Simenon ? Ce roman écrit en avril 1957 à Cannes et publié la même année aux Presses de la Cité n'est pas considéré en effet comme un chef-d'œuvre, et ne bénéficie pas de l'engouement des critiques et autres exégètes de Simenon... Pour justifier notre choix, nous avancerons deux raisons qui nous ont poussé à entreprendre ce travail. La première est purement subjective et anecdotique : au cours d'une conversation amicale avec Michel Lemoine, ce dernier a fait le lien entre notre origine picarde et le seul roman dont le cadre est la Picardie, *Le Nègre* précisément. Connaissant le goût de Michel Lemoine pour l'univers géographique de Simenon, on ne s'étonnera pas qu'il nous ait encouragé à faire quelques recherches dans cette direction... Le thème de notre colloque de 1994 nous a donc fourni le prétexte pour entreprendre ce travail qui devait initialement se limiter à la toponymie et à l'onomastique dans *Le Nègre*.

Voilà pour l'anecdote. Mais au-delà de cette convergence entre notre origine régionale et le cadre géographique du *Nègre*, pourquoi s'intéresser à ce roman ? Là encore, on peut s'étonner d'un tel choix. *Le Nègre* est à tort ou à raison considéré comme un « roman mineur » de Simenon. C'est le terme qu'emploie Stanley Eskin dans son ouvrage, malgré, je cite, « la solidité de l'intrigue axée sur un paumé sympathique »¹.

Souvent plus oublié que réellement banni par la critique, *Le Nègre* est passé assez inaperçu parmi les romans de cette époque, et notamment ceux

¹ Stanley ESKIN, *Simenon, une biographie*, Paris, Presses de la Cité, 1990, p. 262.

Le Nègre apparaît en effet rarement dans les ouvrages critiques sur l'œuvre de Simenon. Citons cependant Régis BOYER (*Lire aujourd'hui « Le Chien jaune »*, Hachette, 1974, pp. 20, 28, 29), Denis TILLINAC (*Le Mystère Simenon*, Paris, Calmann-Lévy, 1980, p. 112) et Claudine GOTHOT-MERSCH (in *Simenon, l'homme, l'univers, la création*, Bruxelles, Complexe, 1993, p. 142), qui accordent une certaine importance à ce roman.

écrits à Cannes : *En cas de malheur*, *Le Petit Homme d'Arkhangelsk* et *Le Fils*. Production moyenne d'un auteur en pleine possession de son art, *Le Nègre* nous a aussi intéressé en raison de la singularité de la technique descriptive. Écrit à Cannes, c'est le seul roman que la Picardie, et en particulier la Somme, a véritablement inspiré Simenon.

Enfin, l'absence de documents permettant d'éclairer la genèse de ce roman a été pour nous une motivation supplémentaire : on ne trouve trace en effet, ni de l'enveloppe jaune, ni du manuscrit, ni de tout autre document de préparation au Fonds Simenon et aux archives de Lausanne².

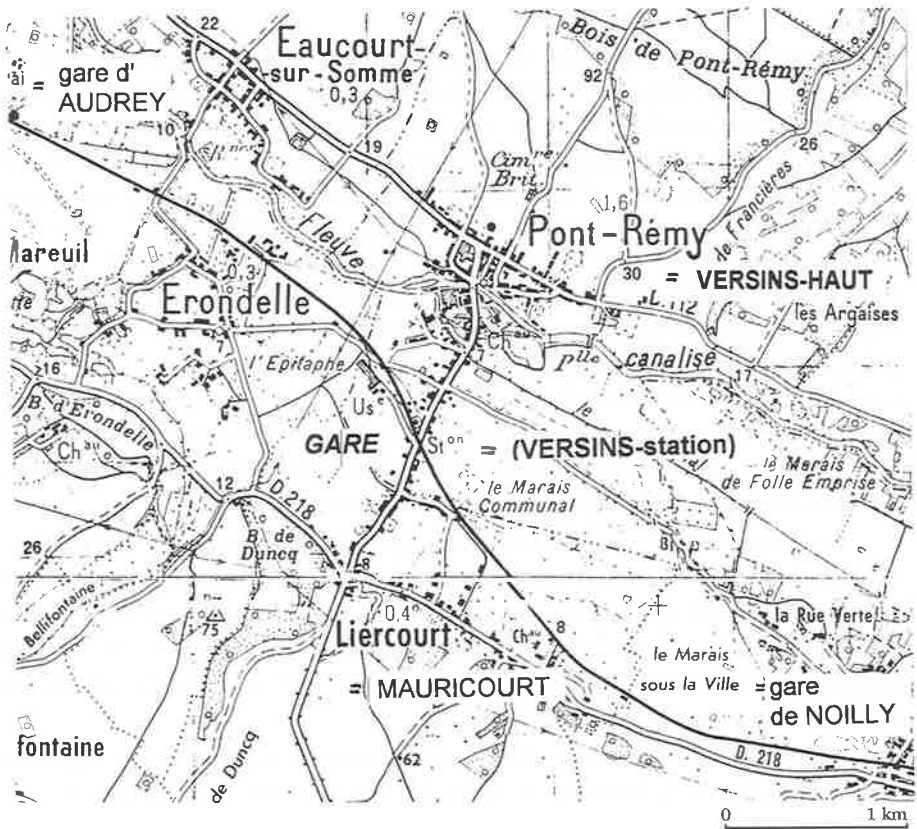


Fig. 1. – Carte I.G.N. Abberville-Hallencourt

² Correspondance avec J. Aitken (Administration de l'œuvre de Simenon) et C. Swings (Conservateur du Fonds Simenon).

Après ces justifications sur le choix du *Nègre*, il semble opportun d'aborder la méthodologie. L'objet initial de notre étude devait se limiter à l'univers géographique décrit sous son aspect le plus réaliste : la toponymie en particulier sera donc abordée dans la première partie de cet exposé. Dépassant ensuite le réalisme qui est trop souvent accolé à tort à Simenon, nous tenterons de montrer que le romancier se livre à une activité restructurante en privilégiant les couleurs, la lumière ou tout autre détail anormalement grossi : univers impressionniste par le choix délibéré dans la réalité et symbolique par le sens qu'il donne aux objets. En dernière analyse, *Le Nègre* nous révélera une perception, puis une re-création tout à fait originales du lieu : ou comment Simenon structure l'espace à l'aide de schémas aussi simples qu'efficaces.

Le réalisme en question

LA PREMIÈRE et la plus évidente adhésion au réalisme réside dans la localisation du roman. L'action du *Nègre* se situe très précisément sur la voie de chemin de fer entre Amiens et Abbeville, quelques années après la guerre de 1939–1945. Pour être encore plus précis, on apprendra que la petite gare qui sert de décor au drame dépend d'Abbeville dans la hiérarchie des Chemins de fer³, mais aussi sur le plan judiciaire puisque c'est le parquet et un inspecteur de cette localité qui dirigent l'enquête (Fig. 1 et 2). En revanche, l'inspecteur de la compagnie vient d'Amiens, ville citée à maintes reprises au cours du récit⁴. L'effet de réel, pour reprendre le terme de Roland Barthes⁵, va être renforcé par d'autres notations spatio-temporelles. Ainsi, les références à la guerre 1939–1945 reviennent tantôt pour situer les personnages sous l'occupation allemande, tantôt pour évoquer le bombardement du village. Le récit est donc embrayé par une méga-histoire qui crée chez le lecteur un système de reconnaissance. On ne peut alors séparer la géographie de l'histoire parallèle, cette dernière cautionnant l'évocation du lieu. Amiens, Abbeville, et la Somme en général, renvoient systématiquement à la guerre, pour Simenon, comme pour le lecteur moyen. D'autres villes

³ Georges SIMENON, *Le Nègre*, Presses de la Cité, Éd. poche, 1990, pp. 34–37.

⁴ *Id.*, p. 51.

⁵ Roland BARTHES, in *Communications*, 11, 1968, repris dans *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, pp. 81–90.

connues sont également mentionnées dans *Le Nègre* ; ainsi Boulogne⁶, Calais ou Paris⁷ s'ajoutent aux deux villes picardes pour constituer ce que Jean-Marie Klinkenberg appelle le code de vérifiabilité : le lecteur reconnaît les noms qui assurent des points d'ancrage au roman et permettent l'économie d'un énoncé descriptif⁸.

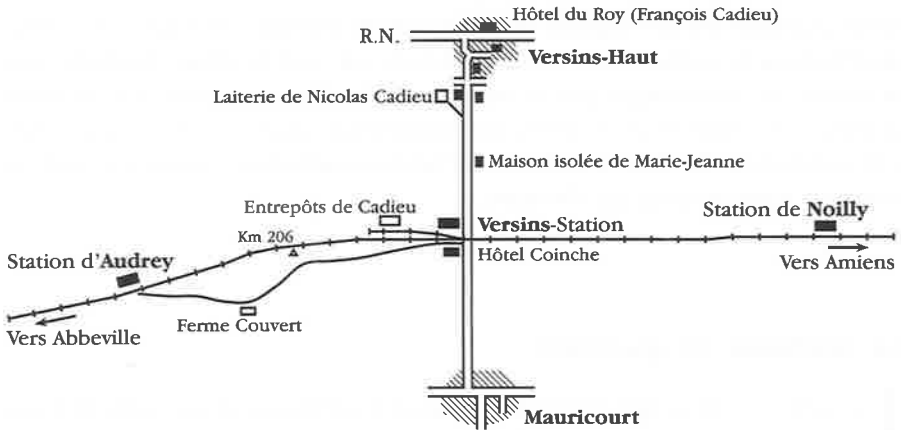


Fig. 2. – Plan théorique du *Nègre*

La vérifiabilité est enfin assurée par des nombres qui sont souvent fantaisistes mais donnent l'illusion du réel. On sait que Simenon travaillait avec des cartes détaillées et le célèbre indicateur d'horaires des chemins de fer. La consultation du Chaix de 1957 permet de retrouver notamment le train du matin qui passe à 6 h 39 dans le roman. Les autres horaires sont modifiés, mais en constellant le récit de ces notations précises, Simenon assure la cohérence et la vraisemblance. Les distances entre les différents lieux où se déroule l'action sont également mentionnées. Enfin, le lieu du crime est situé très précisément dans la courbe du kilomètre 206 : l'indicateur Chaix nous confirme l'existence de ce kilomètre 206 sur la ligne Paris-Calais.

Après les noms de lieux connus, il convient à présent d'observer les toponymes des villages où évolue le héros du roman : Théodore Doineau,

⁶ Georges SIMENON, *Le Nègre*, *op. cit.*, p. 9.

⁷ *Id.*, p. 20.

⁸ Jean-Marie KLINKENBERG, « Réalités d'un discours sur le réel », in *Lire Simenon — Réalité, fiction, écriture*, Bruxelles, Nathan-Labor, 1980, pp. 117-138.



(Cliché Bernard Alavoine.)

La gare de Pont-Rémy vue du passage à niveau (en direction d'Abbeville).
On « devine » au fond la grande courbe de la voie de chemin de fer.



(Cliché Bernard Alavoine.)

À gauche de la photo, un café qui pourrait être le café « Coinche ». À droite,
la gare de Pont-Rémy vue du quai. À l'extrême-droite, le passage à niveau.

dit Théo. Ce modeste employé des chemins de fer est, rappelons-le, chef de halte à Versins, lieu qui ne correspond à aucun toponyme de la Somme. En fait, cette petite station est située « dans une sorte de désert »⁹, entre le bourg de Versins-Haut et le village ouvrier de Mauricourt. La situation toute particulière de la gare, à l'écart de deux villages diamétralement opposés, nous permettra de penser que Versins correspond géographiquement à Pont-Rémy, tandis que Mauricourt n'est autre que le village de Liercourt. Bon nombre de détails, comme la voie de garage et les entrepôts de Cadieu le riche, l'emplacement des hôtels et restaurants, le relief et les cultures correspondent à la réalité.

Ces hypothèses, aussi séduisantes soient-elles, ne peuvent cependant être confirmées à cause de la disparition des documents préparatoires et notamment de l'enveloppe jaune. Elles permettent néanmoins de cerner un peu mieux le travail de création géographique de Simenon. Dans la crainte des procès — on se souvient de celui du *Coup de lune* —, Simenon brouille les cartes en changeant les toponymes. Ceux-ci, même fictifs, retiennent cependant toute notre attention. Revenons sur le bourg de Versins : le nom n'existe pas dans la Somme, mais on trouve le village de Vers dans ce même département. On pense aussi à Vervins dans l'Aisne ou encore à Hersin, Servins, Verchin ou Verquin dans le Pas-de-Calais tout proche.

Le village de Mauricourt a une consonance très picarde : l'étymologie permet de retrouver le « *co(bo)rtem* » en bas latin, ce qui signifie village. Citons dans la Somme Méricourt, Méreaucourt, Morcourt ou encore Méharicourt. De plus, on observe une transparence onomastique puisqu'à maintes reprises le village fictif de Mauricourt est associé à la présence des Nord-Africains : nul doute que pour Simenon, Mauricourt c'est le village des Maures :

Un Nord-Africain se dirigea à pied vers Mauricourt, franchissant la barrière par le portillon ...

Les habitants de Mauricourt, y compris les Nord-Africains, l'appelaient Théo ...¹⁰

Les autres toponymes inventés par Simenon sont au nombre de trois : — la gare précédente (à 3 km en direction d'Amiens) est appelée Noilly : ce toponyme est acceptable puisque, dans la Somme, la terminaison en

⁹ Georges SIMENON, *Le Nègre*, *op. cit.*, p. 12.

¹⁰ *Id.*, pp. 13 et 56. Deux autres citations permettent de confirmer cette hypothèse : « Il y avait bien, en face, à Mauricourt, quelques Nord-Africains [...] mais pas de vrai nègre » (p. 19). « — À Mauricourt non plus ? — Seulement des Nord-Africains » (p. 37).

-lly est particulièrement fréquente : citons seulement Heilly, Ailly, Breilly, Brailly ou encore Wailly;

- en revanche, la gare suivante, Audrey, n'est pas un toponyme picard : ces noms terminés en *-ey* sont cependant répandus dans d'autres départements peu éloignés de la Somme, comme la Marne ou la Haute-Marne;
- enfin, le village de Saint-Remacle, simplement cité dans le récit, n'apporte pas de commentaire particulier.

Par conséquent, sur cinq noms inventés par Simenon, avec l'aide, semble-t-il, d'annuaires des communes ou du Bottin, trois ont une consonance picarde tout à fait acceptable, ce qui renforce l'effet de réel¹¹.

Le troisième procédé qui relève du réalisme est ensuite la forte redondance des contenus à laquelle *Le Nègre* n'échappe pas. Comme dans *L'Homme de Londres*, le héros appartient à la Compagnie des Chemins de Fer. Simenon décrit ainsi la sphère d'activité de Théo qui ressemble beaucoup à celle de Maloin, l'aiguilleur de Dieppe. Dans les deux romans, les collègues et la hiérarchie des chemins de fer sont bien représentés.

L'auteur décrit ensuite le local d'activité : la modeste station de Théo avec son unique guichet, le poêle, l'escalier, le logement de fonction (en réalité une simple chambre). Enfin, l'activité professionnelle de Théo occupe une large place au début du roman¹².

¹¹ À ces toponymes, nous pouvons ajouter les noms des personnages, même si nous nous éloignons un peu du cadre strictement géographique. En effet, si le héros Théodore Doineau, dit Théo, a un patronyme peu significatif, cela n'a guère d'importance étant donné ses origines assez obscures. En revanche, les noms d'autres personnages du récit produisent le même effet que les toponymes picards : citons seulement Delfosse, Lequeux ou Druelle, noms très usités dans la Somme, comme en témoigne l'actuel annuaire téléphonique. Les patronymes d'origine flamande comme Van Straeten, Zoonen ou Van Hamme sont également courants en Picardie. Sans vouloir développer ce sujet, nous pouvons affirmer que patronymes et toponymes à consonance picarde renforcent la vérifiabilité déjà créée par les noms de lieux réels comme Amiens ou Abbeville.

¹² L'activité professionnelle de Théo est très ritualisée :

- fermeture et ouverture du passage à niveau,
- service du courrier,
- délivrance des billets,
- fermeture des portes,
- départ des trains (signaux, drapeaux, ...); cf. pp. 11-13.

Ces tâches simples et répétitives contribuent au réalisme du récit : cf. Philippe HAMON, in *Poétique*, 16, 1973, repris dans *Littérature et réalité*, « Un discours contraint », Paris, Seuil, 1982, p. 146. Philippe Hamon souligne l'importance des activités ritualisées où le temps est socialisé en horaires et où l'espace est divisé en postes de travail, activités qui permettent d'ancrer le récit dans le réel.

La redondance des contenus, qui a aussi pour mérite d'atteindre la lisibilité maximale, est donc très présente dans *Le Nègre*. L'espace ainsi décrit est un espace emboîté :

- milieu socio-professionnel,
- local d'activité,
- activité professionnelle elle-même.

Il y a donc, comme le souligne Philippe Hamon, à la suite de Jakobson, une tendance à la métonymie, ou plus exactement à la synecdoque¹³.

Enfin, nous ferons une dernière remarque sur ces détails réalistes qui apparaissent dans *Le Nègre*. En effet, à travers les toponymes réels ou imaginaires, mais aussi les chiffres et horaires disséminés dans le récit, on observe une monosémie des termes destinés avant tout à réduire l'ambiguïté. Simenon a d'abord le goût pour les nombres (distances précises entre les différents lieux : 1,5 km, 3 km, ...), puis utilise un vocabulaire technique morphologiquement transparent. L'espace du *Nègre* est donc avant tout la ligne de chemin de fer, axe principal qui est coupé perpendiculairement par l'autre axe de la route. D'autre part, les omnibus, rapides, fourgons postaux, voies de garage, ballast et autres aiguillages forment un ensemble de termes monosémiques destinés à décrire indirectement l'espace.

Cette première approche de l'espace dans *Le Nègre* nous amène aux conclusions suivantes. Contrairement aux premiers romans où les descriptions sont beaucoup plus longues, nous constatons une réelle économie de moyens. Simenon emprunte cependant au discours réaliste plusieurs caractéristiques liées à la poétique de l'espace. Nous avons relevé notamment l'usage de lieux connus, de lieux imaginaires choisis en fonction de leurs connotations géographiques, d'espaces emboîtés, autant de termes qui, en outre, sont monosémiques. L'utilisation de ces procédés réalistes ne doit pas cependant nous amener à des conclusions trop hâtives. Simenon n'emprunte que quelques techniques à Balzac ou aux romanciers russes, et en fait un usage particulièrement économique. Le but est, semble-t-il, de créer un effet de réel de sorte que le détail connu du lecteur rende l'ensemble crédible.

¹³ Philippe HAMON, *op. cit.*, p. 147, note 12.

Un univers impressionniste et symbolique

APRÈS avoir admis la présence d'un certain réalisme dans l'univers géographique du *Nègre*, il convient à présent de nuancer ces premières observations. Simenon n'a de cesse en effet de réduire, au fil des ans, l'usage de la description. L'évolution est sensible entre l'espace des premiers romans (citons à nouveau *L'Homme de Londres* où l'on peut reconstituer avec précision le port, la gare maritime et les cafés de Dieppe) et l'espace d'un roman de la maturité comme *Le Nègre*. Dans le roman qui nous intéresse, le décor n'est jamais en effet décrit avec minutie. Par exemple, le bureau de Théo à la gare est très sommairement évoqué. Rien non plus sur l'architecture de la station. En revanche, nous verrons que certains détails sont anormalement grossis dans un ensemble flou, anonyme et banal. Simenon fait donc un choix délibéré dans la réalité spatiale, privilégiant ici les couleurs ou la lumière, ailleurs des détails insolites, des impressions sensorielles ou obsédantes.

Une fois que le récit est embrayé dans un cadre géographique reconnu par le lecteur, Simenon remplace la description réaliste classique par une évocation que l'on a souvent comparée à l'impressionnisme¹⁴. L'usage qu'il fait des couleurs est particulièrement révélateur : afin de travailler sur des données objectives, nous avons ainsi relevé systématiquement les occurrences d'adjectifs de couleurs. Il en ressort les observations suivantes :

- 90 adjectifs de couleurs ont été utilisés dans *Le Nègre* ;
- les couleurs froides représentent 12 % des adjectifs,
- les couleurs chaudes, 38 %
- et ce que l'on appellera les nuances, c'est-à-dire blanc/gris/noir, 50 %, soit 45 adjectifs.

On peut à présent se risquer à quelques interprétations. Ainsi, les nuances et plus particulièrement le noir (25 % des occurrences totales) dominant et traduisent, semble-t-il, un univers impressionniste en noir et blanc, donnant ainsi à la Picardie une connotation assez négative.

Dans les véritables couleurs, ce sont les tons chauds qui prévalent et plus particulièrement le rouge. Nous avons déjà relevé cette constante chez Simenon qui reconnaissait lui-même privilégier cette couleur dotée souvent d'une charge affective. Dans *Le Nègre*, ce sont les objets qui sont mis en

¹⁴ Bernard ALAVOINE, « Georges Simenon : de l'impressionnisme à la peinture de l'atmosphère », in *Traces*, Université de Liège, Centre d'Études Georges Simenon, n° 2, 1990, pp. 79-88.

relief par l'emploi du rouge (tapis, édredons, livres, poêle, chapeau, braises ou drapeau...). Le rouge n'a alors qu'une utilité de focalisation sur des objets qui se détachent alors, comme des points, d'un univers grisâtre. Enfin, dans les tons froids minoritaires, on sera attentif à l'emploi du vert qui se transforme parfois en verdâtre : couleur détestée par Simenon, le vert a sans aucun doute une connotation négative¹⁵.

L'emploi des adjectifs de couleur dans *Le Nègre* est digne d'intérêt. Nous sommes en effet à l'opposé de la description réaliste tant la disproportion est grande. Il y a exagération de certains détails sur lesquels nous reviendrons et déformation de la réalité en privilégiant un univers en noir et blanc. La comparaison avec l'impressionnisme ou même le pointillisme est donc justifiée : Simenon ne cachait pas son goût pour ces grands courants picturaux.

Autre élément important de l'impressionnisme, la lumière a également fasciné Simenon depuis sa tendre enfance : souvenons-nous des reflets et autres jeux d'ombres dans *Pedigree* ou encore dans les *Dictées*. L'étude des champs lexicaux de la lumière et de l'obscurité dans *Le Nègre* a permis de cerner la création de l'espace d'abord par l'importance des occurrences rencontrées (30 environ). Nous avons ensuite observé une répartition quasi égale entre la lumière (souvent artificielle) et l'obscurité : cette opposition provoque une modification de l'espace, comme Monet nous le confirme lorsqu'il peint la cathédrale de Rouen, à différents moments de la journée. Dans *Le Nègre*, on retrouve ces verbes ou substantifs qui produisent :

¹⁵ Bernard ALAVOINE, *Les Sensations et l'atmosphère dans les romans de Georges Simenon*, Thèse de doctorat, 1981, Université de Picardie. Dans un chapitre de notre thèse — *Atmosphère, couleurs et décors* —, nous tentons d'analyser l'importance des couleurs en recherchant les occurrences d'adjectifs dans un corpus de dix romans (*L'Âne-Rouge*, *La Guinguette à deux sous*, *La Danseuse du Gai-Moulin*, *L'Écluse N° 1*, *Le Port des brumes*, *Le Pendu de Saint-Pholien*, *Le Bourgmestre de Furnes*, *Le Testament Donadieu*, *Ceux de la soif*, *Les Scrupules de Maigret*).

Le tableau récapitulatif donne les résultats suivants :

Couleurs chaudes	59 %
Couleurs froides	16 %
Blanc/gris/noir	23 %
Divers	2 %
Total	100 %

D'autre part, nous avons interrogé Georges Simenon en 1979 sur l'usage des couleurs dans la description. Cet entretien est publié dans les *Cabiers Simenon*, n° 3, Bruxelles, Les Amis de Georges Simenon, 1989, pp. 19-34, sous le titre « Simenon et l'écriture », entretien réalisé le 22 août 1979 à Lausanne par Bernard Alavoine.

- soit une amplification de la lumière (avec reflets – refléter – luire – briller...);
- soit au contraire une atténuation de la lumière (vitre embuée – vitre givrée – tamisée – silhouettes...).

La bipolarité traduite par ce découpage entre l'ombre et la lumière renforce par conséquent les observations précédentes.

Dans cet univers terne, Simenon va cependant privilégier des détails, certes peu nombreux, mais souvent chargés de sens. L'étude stylistique du *Nègre* a permis ainsi de révéler la présence quasi obsédante du poêle :

Il y avait un poêle à charbon au fond de la salle [...] et sur ce poêle-là on voyait une bouilloire bleue [...] qui de temps en temps, se mettait à chanter.¹⁶

Nous avons pu relever ainsi 12 occurrences du poêle, objet qui est une composante essentielle de l'espace simenonien. Le poêle, c'est le bon génie de l'enfance du romancier, c'est aussi une image obsédante de *Pedigree*, présente dès la première page :

Le ronron familial du poêle est le premier à renaître...¹⁷

Le poêle de Théo à la gare est l'ultime refuge : dès qu'il sort, le héros cherchera à retrouver la même sensation de bien-être dans l'auberge de Gédéon où il prend ses repas, mais aussi dans les cafés plus bourgeois de Versins-Haut. Le poêle est un être vivant, un compagnon pour Théo le solitaire : cet objet ronronne ou émet des ondes de chaleur dans *Le Nègre*. D'une façon générale, il a toujours de grandes vertus qui compensent un peu l'hostilité du milieu extérieur¹⁸.

D'autres petits objets sont également associés au poêle pour créer une atmosphère :

¹⁶ Georges SIMENON, *Le Nègre*, op. cit., pp. 7 et 8. Parmi les 12 occurrences du poêle, on peut citer également : « Seul dans la gare, Théo rechargea le poêle... » (p. 25); « Il se mit à tisonner le poêle de fonte... » (p. 30); « Gédéon assis près du poêle [...] lisait le journal de la veille » (p. 41); « Après avoir chargé le poêle jusqu'à la gueule, par désœuvrement, il retourna se camper devant la porte, à regarder la pluie tomber » (p. 54); « Près du poêle qui ronronnait à chaque rafale de vent, Gédéon ne faisait rien... » (p. 68); « Il était encore ici [...] dans la gluante atmosphère du café où le poêle émaillé émettait des ondes de chaleur » (p. 68).

¹⁷ Georges SIMENON, *Pedigree*, Presses de la Cité, 1972, t. 1, p. 9.

¹⁸ Le motif du poêle revient très souvent dans *Les Inconnus dans la maison* (« Folio », 1977). Loursat entretient des relations privilégiées avec cet objet : « Il s'en approchait comme un bon chien, lui envoyant de cordiales pelletées de charbon dans la gueule, s'accroupissant pour tisonner » (p. 16).

Et tout l'hiver, sur ce poêle-là, on voyait *une bouilloire* bleue avec un coup dans l'émail, qui de temps en temps se mettait à chanter...¹⁹

ou encore :

La grande aiguille de *l'horloge* frémissait avant de sauter d'un cran...²⁰

La bouilloire chante comme le poêle ronronne ou la pipe grésille : ces objets bénéfiques sont vivants et peuvent être considérés comme de véritables adjuvants au sens que Barthes donne à cette fonction²¹. L'horloge qui revient plusieurs fois dans le récit n'est pas seulement destinée à créer un effet de réel comme le baromètre de Flaubert dans *Un Cœur simple*²². Composante de l'espace, l'horloge « frémit » et rythme la vie comme le poêle.

Après ces objets dont Simenon n'arrive pas à se détacher parce qu'ils sont chargés de sens au point de devenir des images obsédantes, nous avons été frappé par la récurrence des portes et des fenêtres. Lieux de passage, de communication ou au contraire symboles d'isolement et de frontière entre deux mondes, la porte et la fenêtre sont aussi des composantes symboliques de l'espace simenonien. On pense bien sûr aux titres des romans comme *La Porte* ou *La Fenêtre des Rouet*, mais l'usage de ces lieux-objets est beaucoup plus large. Dans *Le Nègre*, la fenêtre permet à Théo un contact visuel minimal avec les rares personnes qui vivent dans son cercle. C'est par la fenêtre qu'il apercevra le nègre quelques heures avant la disparition de celui-ci :

Elle aurait pu regarder par la fenêtre, elle aussi...

pense-t-il à propos de Léone²³. Lorsque Théo est dehors, il scrute successivement les fenêtres de Cadieu, celles des cafés, de l'hôtel du Roy ou encore du notaire :

Les fenêtres du rez-de-chaussée, chez le notaire, étaient éclairées et l'on distinguait des ombres derrière les rideaux.²⁴

¹⁹ Georges SIMENON, *Le Nègre*, *op. cit.*, p. 8.

²⁰ *Id.*, p. 7 et pp. 68, 158.

²¹ Roland BARTHES, « Introduction à l'analyse structurale des récits », in *Communications*, 8, 1966, repris dans *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, pp. 9-57.

²² Gustave FLAUBERT, *Un Cœur simple*, in *Trois Contes*, Livre de Poche, p. 28.

²³ Georges SIMENON, *Le Nègre*, *op. cit.*, p. 27.

²⁴ *Id.*, p. 159. Le motif de la fenêtre apparaît encore dans cet extrait des *Inconnus dans la maison* (cf. note 18) : « Les vitres étaient embuées; mais dans la fumée on voyait cependant des hommes qui jouaient au billard [...] et Loursat pensa qu'il n'avait jamais été capable de s'incruster dans la quiétude des autres. Il envia ces hommes... » (p. 100).

Quant à la porte, certes plus banale, nous noterons son usage symbolique dans la visite au domicile de Justin Cadieu, le riche homme du *Nègre*. Simenon insiste particulièrement sur les lieux, contrairement à son habitude :

On entendait une sonnerie [...] et la jeune fille venait ouvrir une porte matelassée. Du coup on pénétrait dans un autre monde et l'on se sentait la gorge sèche...²⁵

Le système des portes (simples – matelassées – à deux battants...) montre bien la bipolarité de l'espace : opposition entre le monde riche et pauvre, seuil que l'on dépasse exceptionnellement (le bureau de Cadieu) ou jamais (les appartements privés du notable).

Portes et fenêtres sont donc des éléments essentiels de la poésie de l'espace simenonien parce qu'elles privilégient ou au contraire interdisent la communication entre deux mondes :

- l'intérieur/l'extérieur,
- la richesse/la pauvreté,
- la solitude/la chaleur humaine...

Les objets, aussi importants soient-ils isolément, s'intègrent cependant dans l'espace symbolique du refuge ou du nid. Pour Théo le solitaire, le refuge absolu, c'est la maison :

Au moment où il retirait son veston, il se demanda s'il avait bien fermé la porte extérieure et, plutôt que de se tracasser, il préféra s'en assurer...²⁶

L'inquiétude presque maniaque de Théo au sujet de la porte montre bien que la maison d'abord, puis la chambre, représentent l'ultime refuge. Zone de protection, la chambre est aussi le souvenir nostalgique d'un bonheur disparu. Il s'agit bien du nid évoqué par Bachelard, qui traduit d'abord une enveloppe pour le héros. Théo, dans sa médiocrité quotidienne, éprouve cependant ce bien-être quasi animal, comme le rat dans son trou ou le lapin dans son terrier pour reprendre les exemples de Bachelard.

²⁵ Georges SIMENON, *Le Nègre*, *op. cit.*, p. 110, mais aussi : «Le jour où Théo y est allé, la porte à deux battants était ouverte. Au-delà, il avait entrevu une salle à manger plus vaste encore...» (*id.*, p. 111).

²⁶ *Id.*, p. 17, mais aussi quelques lignes auparavant, p. 15 : «Il ferma les portes [...] s'engagea dans l'escalier, tourna le commutateur de sa chambre [...] À une certaine époque, il n'était pas seul à se déshabiller dans cette chambre, et en ce temps-là il y avait du feu dans la cuisine [...] Il n'y avait pas seulement eu dans le lit de noyer, une femme qui était la sienne, mais encore, à côté, dans un berceau, un bébé [...]».

À cette maison qui ne lui appartient pas, oppose-t-il la demeure de ses rêves, si toutefois son chantage réussit :

Il achèterait une maisonnette avec un jardin, pas plus de trois pièces, et il y aurait un cagibi pour bricoler et ranger ses engins de pêche...²⁷

La petite maison, modeste mais confortable, est dans la réalité comme dans le rêve, au centre des préoccupations du héros simenonien. Théo se blottit d'abord dans la maison, puis se réfugie dans la chambre à l'étage avant de se nicher au fond de son lit :

Il ne pensait pas encore. Il était dans sa chambre, dans son lit...²⁸

On avait remarqué l'usage de la synecdoque pour la description du milieu socio-professionnel. Cette figure est à nouveau utilisée probablement inconsciemment par Simenon : elle traduit en tout cas cette obsession du refuge ou du nid que l'on retrouve largement au fil de l'œuvre. Le héros simenonien recherche par là-même la protection, la sécurité et le bien-être de l'enfance.

Ce deuxième axe de recherche nous amène par conséquent à nuancer la tendance réaliste évoquée dans la première partie. On a pu ainsi observer des thèmes récurrents dans *Le Nègre*, thèmes qui nous entraînent plutôt du côté de l'impressionnisme et du symbolisme. Les couleurs et la lumière, ensuite des objets obsédants comme le poêle, la porte ou la fenêtre, enfin la maison et ses emboîtements successifs se combinent pour créer un univers qui privilégie le plus souvent l'espace intérieur.

²⁷ *Id.*, p. 107.

²⁸ *Id.*, p. 170, mais aussi quelques lignes plus loin : « C'était sa chambre, son lit, l'édredon rouge sombre... » (p. 170).

L'espace reconstruit

DANS CE ROMAN de 1957, la description de l'espace par les moyens traditionnels est donc réduite à sa plus simple expression. En comparaison des premiers romans, Simenon restreint considérablement la peinture du décor dans un souci de sobriété et d'efficacité. La perte d'informations qui résulte de cette tendance au dépouillement de l'espace est compensée, semble-t-il, par d'autres procédés employés par l'auteur. La lecture du *Nègre* a ainsi permis de mettre à jour un système spatial bipolaire, système qui structure le roman à des niveaux distincts. Déjà observée précédemment à propos des portes et des fenêtres qui délimitent l'espace, cette figure oppose d'abord l'intérieur rassurant et l'extérieur hostile. La bipolarité s'exerce cependant au sein même de la maison, espace symbolique par excellence. Dans *Le Nègre* en effet, Théo a, depuis que sa femme l'a quitté, un double foyer : son logement de fonction évoqué plus haut où il dort, et l'hôtel Coinche, juste en face de la gare, où il prend ses repas et passe ses soirées. Le gîte et le couvert correspondent ainsi à deux lieux complémentaires, mais différents. Il en ressort un certain déséquilibre qui reflète la vie de Théo. L'autre opposition qui concerne la maison est la conséquence de ce sentiment d'insatisfaction et de malaise : il s'agit bien sûr du logement réel et de la maison rêvée.

Un autre aspect de ce système bipolaire est clairement repérable dans l'opposition sociale qui transparait dans *Le Nègre* : Théo, le petit employé des Chemins de fer, ne veut plus passer pour « un moindre » et ne cesse de répéter la phrase « Je leur montrerai », véritable *leitmotiv* du roman. « Je leur montrerai » : à qui ? Aux autres bien sûr, et particulièrement à ceux avec qui il a un compte à régler : les nantis du village, Cadieu le Riche qui vient de mourir, mais laisse la place à ses deux neveux. L'opposition sociale entre riches et pauvres se traduit par une opposition spatiale : la grande maison en pierre de Cadieu impressionne particulièrement notre héros :

La grosse bâtisse plus grande que la mairie, entourée d'un vrai parc [...] Une seule fois, il y était allé...²⁹

La précision de la description qui suit (marbre – ornements de bronze – téléphone – fauteuils de cuir – tapis – bibliothèques – cheminée – miroir – statues, etc.) n'a d'autre but que de montrer la richesse du propriétaire. On pense à nouveau à Bachelard : la chaumière et le château sont les deux aspirations fondamentales des hommes : qui a château rêve chaumière, qui

²⁹ *Id.*, p. 109.

a chaumière rêve palais. Théo aspire à une autre vie, véritablement marqué par la demeure de Cadieu. L'opposition spatiale entre maisons de riches et maisons de pauvres reflète en réalité la lutte entre deux catégories sociales :

Pour Théo, la réponse était simple : il y a ceux qui ont de l'argent et qui peuvent tout se permettre, et il y a ceux qui serrent les fesses...³⁰

Nous retrouvons ici une variante de l'opposition entre les fesseurs et les fessés, présente dans plusieurs romans, mais aussi dans *Un Homme comme un autre*³¹. La bipolarité sociale et spatiale est ensuite décelable à travers les cafés, hôtels et restaurants décrits dans *Le Nègre*. On connaît le goût de Simenon pour ces établissements et le roman n'échappe pas à la règle. En dehors de l'hôtel Coinche qui est le second logis de Théo, on ne trouve, en effet, pas moins de quatre cafés-bars à Versins-Haut :

- deux établissements accueillent une clientèle plutôt populaire : le café d'Ernestine (ouvriers) et La Cloche d'Or (agriculteurs) ;
- deux autres établissements, en revanche, appartiennent à un milieu plus aisé : le Café du Commerce (« gens tranquilles ») et l'Hôtel du Roy (notables).

Opposition nette donc entre ces quatre cafés qui reflètent deux mondes différents, avec un jeu savant de barrières que seule l'ivresse de Théo permet de dépasser.

La dernière opposition spatiale remarquable dans *Le Nègre* concerne les villages qui servent de cadre au récit : la gare de Théo dessert en effet deux localités situées à 1,5 km de la station :

- Versins-Haut, habitée par des agriculteurs plutôt riches et quelques professions libérales,
- et Mauricourt, village plus pauvre, avec ses ouvriers de la briqueterie et de la fabrique de galoches, et ses Nord-Africains mentionnés à quatre reprises dans le roman.

Une nouvelle fois, la bipolarité transparait : des maisons aux cafés, des hôtels aux villages, l'antinomie demeure et montre la difficulté pour le héros d'aller d'un pôle à l'autre. L'espace structuré en deux zones symbolise deux vies différentes, opposition qui se manifeste aussi dans la temporalité (présent médiocre *vs* avenir prometteur). Cette schématisation géométrique de l'ensemble spatial du *Nègre* peut être résumée dans le tableau 1.

³⁰ *Id.*, p. 65.

³¹ Georges SIMENON, *Un Homme comme un autre*, Presses de la Cité, 1975, p. 145.

Tableau 1
Le système des oppositions dans *Le Nègre*

	Pôle « négatif »	Pôle « positif »
Catégorie sociale	les <i>pauvres</i> (les fessés)	les <i>riches</i> (les fesseurs)
Villages	<i>Mauricourt</i> (plus pauvre : ouvriers et ouvriers agricoles)	<i>Versins-Haut</i> (plus bourgeois : gros exploitants agricoles et professions libérales)
Bars Restaurants Hôtels	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Café d'Ernestine</i> (ouvriers ...) • <i>La Cloche d'Or</i> (chez Ricou) (clientèle d'agriculteurs) 	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Hôtel du Roy</i> (riches habitants de Versins-Haut) • <i>Café du Commerce</i> (clientèle de « gens tranquilles »)
Habitations	la maison <i>pauvre</i> de Théo : une chambre au premier étage de la gare	l'immense maison (avec parc) de Cadieu de Riche et, aussi, la maison <i>rêvée</i> de Théo
Temporalité	<i>Passé</i> = pauvreté et médiocrité	<i>Futur</i> = aisance matérielle et reconnaissance escomptées par Théo

Sans vouloir généraliser le procédé, on remarque une certaine récurrence de la schématisation dans plusieurs romans de Simenon. C'est le cas du *Déménagement*, publié en 1968, où l'opposition spatiale a été analysée à l'époque par les linguistes P. Kuentz et H. Mitterand dans *Le Monde*³². Ici, le grand ensemble de Clairvie est l'antithèse de la rue traditionnelle des Francs-Bourgeois : l'espace souligne à nouveau le caractère symbolique du roman où passé et présent, bien et mal, médiocrité et réussite se heurtent constamment.

Dans *Le Nègre*, l'unité spatiale est organisée autour de la gare de Théo : deux droites constituées, l'une par le chemin de fer, l'autre par la route, se croisent perpendiculairement, formant le centre du récit. La symétrie des villages sur la route (1,5 km de chaque côté) et des stations sur la ligne (3 km de chaque côté) renforce la schématisation de l'espace.

³² P. KUENTZ et H. MITTERAND, *Le Monde*, 28 juin 1968.

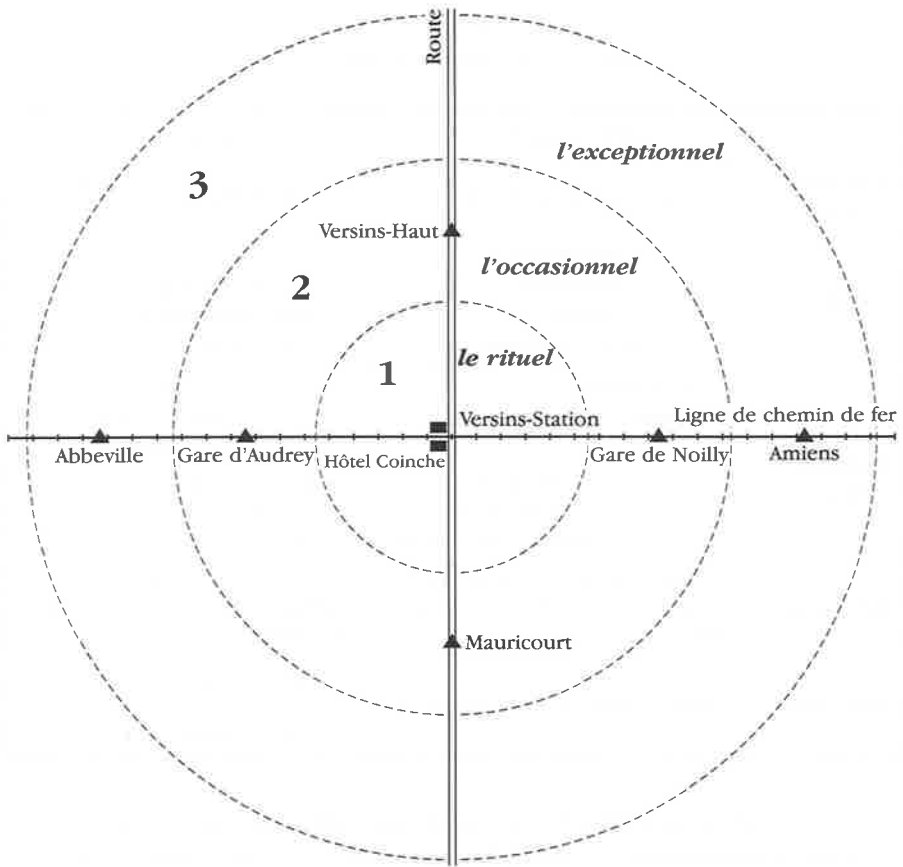


Fig. 3.

Mais, comme dans d'autres romans, l'équidistance des lieux environnants permet de tracer une série de cercles articulés autour de ce centre. De la gare de Théo, on peut embrasser du regard l'univers restreint de ce que Simenon appelle, p. 12, «une sorte de désert». L'hôtel Coinche, le passage à niveau, les entrepôts de Cadieu et trois ou quatre fermes constituent ainsi le premier cercle de Théo. C'est le rituel du quotidien que le héros ne quitte habituellement qu'en fin de semaine pour s'offrir un verre ou deux au village. Le deuxième cercle correspond aux sorties occasionnelles de Théo, Versins-Haut et Mauricourt, diamétralement opposés mais équidistants; les haltes d'Audrey et de Noilly reliées téléphoniquement appartiennent à cet univers de transition. La troisième cercle enfin n'est atteint qu'exceptionnellement par Théo. Ce sont les grandes villes de la région situées sur la ligne

Paris-Calais qui font référence soit au travail, soit au passé du héros : Amiens, Abbeville ou Boulogne sont les villes les plus mentionnées. Ces trois cercles qui correspondent au rituel, à l'occasionnel et à l'exceptionnel marquent encore la difficulté pour Théo d'échapper à sa condition médiocre. Les zones intermédiaires, les « déserts », sont en réalité des seuils que le héros doit dépasser (cf. Fig. 3).

Le cercle traduit donc dans *Le Nègre* un univers clos, concentré à l'extrême; il symbolise enfin le retour « à la case départ », c'est-à-dire l'échec de la tentative de Théo. L'univers du *Nègre* est par conséquent centripète, comme le confirment les dernières lignes du roman :

Restait Théo. Et la gare en face, qui n'était pas une vraie gare, mais une station... [...] Comme après le bombardement, il fallait se réhabituer tout doucement à la vie de tous les jours...³³

Point central à l'origine de plusieurs cercles, la gare de Versins réunifie l'espace qui tendait à se morceler du fait de la bipolarité. Figure essentielle, le point sert ici à construire l'espace du repos, ou du moins un lieu stable.

À d'autres moments, le point sera utilisé au contraire pour marquer le mouvement de l'espace. Ainsi dans *Le Nègre*, l'errance de Théo sera matérialisée par une série de points discontinus. Durant trois chapitres consacrés au vendredi, jour où Théo ne travaille pas, on assiste ainsi au déplacement de plus en plus désordonné du personnage principal. Les haltes dans les bars de Versins-Haut forment des points précis, facilement identifiables par le lecteur, comme dans *Les Fiançailles de M. Hire*³⁴.

L'espace ainsi délimité est très schématique : itinéraire logique et relativement rectiligne, ensuite plus tortueux. Le zigzag ou la ligne brisée domine à mi-parcours, traduisant parfaitement l'ivresse croissante de Théo. Enfin, le chapitre VII laisse entrevoir une figure complexe qui fait penser à une spirale puisque Théo, de plus en plus ivre, fait deux passages chez Ernestine et à l'Hôtel du Roy, et même trois haltes à La Cloche d'Or, réduisant en même temps les cercles de son errance. À peine conscient, tenant difficilement en équilibre, il parvient enfin au domicile de Nicolas Cadieu, qui était le but initial du déplacement³⁵.

³³ Georges SIMENON, *Le Nègre*, op. cit., pp. 186-187.

³⁴ Georges SIMENON, *Les Fiançailles de M. Hire*, Le Livre de Poche, 1971, pp. 46-55.

³⁵ On peut aisément reconstituer l'itinéraire de Théo :

— une ligne relativement droite, constituée par les points suivants : gare, hôtel Coinche, maison de Marie-Jeanne, place Gambetta;

Cette longue errance est décrite de façon particulièrement originale par Simenon : les repères donnés au lecteur sont des points souvent symboliques, avec des indications banales données en une ou deux phrases dans un style presque « télégraphique ». En revanche, les espaces intermédiaires, correspondant au déplacement réel, sont complètement omis, ce qui permet de suivre l'évolution psychologique du héros qui médite lorsqu'il marche. Théo dresse ainsi des plans, ou évoque son passé, ruminant dans tous les cas sa revanche sur la société. Simenon utilise donc la description syncopée, neutralisant par là-même l'espace réel pour ne conserver que des points discontinus. La représentation graphique de ces points laisse bien apparaître des figures de plus en plus complexes : lignes brisées, zigzags et spirales symbolisent alors l'ivresse croissante de Théo et l'abandon progressif de tout espoir de changement dans sa vie médiocre.

Après les figures qui évoquent une certaine stabilité ou le repos comme le parallélisme ou la symétrie, et surtout le point central et le cercle, voici donc la représentation schématique du mouvement, remarquable par son aspect combinatoire : les points peuvent en effet former une grande variété de figures facilement identifiables par le lecteur moyen. Celui-ci est sensible à la simplification, mais aussi à l'unité de l'espace qui est créé malgré le morcellement des points. Facilité de représentation, transparence du symbole, unité de la narration structurée par une figure : tels peuvent être les caractéristiques et les avantages de ce type d'écriture où l'espace, apparemment en retrait, structure en réalité le récit.

-
- une ligne *brisée* avec les points suivants : Café d'Ernestine (premier passage, sans consommation), place de l'Église ou du Marché, Café de la Cloche d'Or (une chopine), Hôtel du Roy (premier passage, sans consommation) ;
 - une sorte de *spirale*, car Théo réduit les cercles de son errance : place « de la fontaine », Café du Commerce (trois apéritifs), La Cloche d'Or (deuxième passage : repas et calvados), Café d'Ernestine (deuxième passage : une chopine), Hôtel du Roy (deuxième passage : une anisette), La Cloche d'Or (troisième passage : de nouvelles chopines) ... ;
 - puis laiterie de Nicolas Cadieu et gare après d'autres errances.

*

* *

IL EST TEMPS à présent de réunir les observations que nous avons pu faire après cette étude très partielle du *Nègre*. La poétique de l'espace mise en œuvre dans ce récit un peu délaissé par la critique s'avère digne d'intérêt parce qu'elle compense les faiblesses de l'intrigue. L'unique roman picard de Simenon nous révèle ainsi quelques surprises. Déception d'abord de ne trouver qu'une évocation très superficielle de la Picardie, même si les critiques de l'époque se sont laissés prendre au piège, comme le journaliste de *Voici Pourquoi* :

Abandonnant Maigret, Georges Simenon recrée l'ambiance d'un petit village de Picardie...³⁶

La Picardie est en effet quasiment absente du roman, et notre chauvinisme est quelque peu malmené. Simenon crée cependant un effet de réel avec l'aide de procédés empruntés au réalisme. L'illusion est produite par l'usage calculé des noms propres réels ou imaginaires et la description d'espaces à caractère universel, comme la gare ou le café. Ce détail connu du lecteur et les références géographiques suffisent à rendre l'ensemble crédible. Simenon satisfait ici à une sorte de contrat minimal du réalisme, fondé sur la vérifiabilité, la consistance et l'acceptabilité du référent, pour reprendre les termes de Jean-Marie Klinkenberg³⁷.

Après cette première constatation, nous avons découvert dans *Le Nègre* des procédés plus pertinents. L'espace intérieur, à la fois primitif et universel, est privilégié : les couleurs et la lumière trahissent ainsi le goût de Simenon pour les descriptions impressionnistes, tandis que les objets symboliques jalonnent le roman. La focalisation sur ces objets obsédants, comme le poêle, la fenêtre ou la porte, n'est pas étrangère à la création de la fameuse atmosphère simenonienne.

Enfin, la schématisation spatiale est probablement essentielle dans un roman comme *Le Nègre*. Ces structures, déjà observées par Hendrik Veldman dans sa thèse, appartiennent à la poétique de l'espace simenonien³⁸. Le romancier, dans une démarche plus ou moins consciente, ne décrit pas

³⁶ Article non signé dans *Voici Pourquoi*, Paris, 30 janvier 1958, Fonds Simenon, Liège.

³⁷ Cf. note 8, p. 268.

³⁸ Hendrik VELDMAN, *La Tentation de l'inaccessible (Structures narratives chez Simenon)*, Amsterdam, Rodopi, 1981, pp. 63-85.

comme les auteurs réalistes, mais crée un espace nouveau régi par une structure presque géométrique.

À l'issue de cette étude sur *Le Nègre*, la poétique de l'espace apparaît beaucoup plus complexe qu'en première analyse. Ce mélange spatial que l'on assimile souvent à «l'atmosphère», est à la fois original dans sa forme et indispensable au fond du récit. Loin d'être un ornement, l'espace simenonien structure le récit, lui donne une cohérence (notamment quand l'action fait défaut), entretient avec les personnages des rapports essentiels. En effet, comme Théo le héros du *Nègre*, l'homme est souvent le reflet de l'espace dont il est dépendant. D'où ces tentatives de fugue ou de fuites qui jalonnent l'univers de Simenon : forcer le destin consiste alors à passer la ligne, échapper au cercle, abandonner le décor habituel sans y renoncer complètement cependant. Le rêve de Théo est révélateur à cet égard :

Au fond, il savait fort bien ce qu'il voulait : un Versins-Haut qui serait *ailleurs* et dont les habitants ne l'auraient pas connu garde-barrière. À cause d'eux, justement, il devrait aller *loin*...³⁹

L'échec de Théo est ainsi lié à l'espace : n'ayant pu profiter de l'événement extraordinaire qui vient rompre la monotonie de son existence, le modeste employé renonce définitivement, à la fin du roman, à briser le cercle. Désormais son sort est lié inexorablement à la gare d'un petit village de Picardie.

Annexe

Le 7 mars 1957, les lecteurs du *Méridional* (Marseille) pouvaient lire dans leur quotidien un article consacré à Simenon. Le romancier, interviewé par Alex Mattalia, y parlait du roman qu'il était sur le point d'écrire, *Le Nègre* justement. Écoutons-le :

— Il y a un effet de contraste qui joue en moi. Je suis à Cannes en ce moment. Eh bien! mon prochain roman, que je vais commencer dans deux jours et qui sera terminé dans quinze, aura pour cadre une ville du Nord, dans la Somme ou le Pas-de-Calais.

Ce ne sera pas un «Maigret». Des Maigret, j'en écris un ou deux par an pour m'entretenir la main, comme un pianiste qui ferait des gammes. [...] Mes romans sont d'abord, dans mon esprit, des œuvres musicales. Celui-ci, je l'envisage comme un concert, celui-là je le vois très bien en rhapsodie, tel autre en symphonie. Ma première manière, c'était quelque chose comme un choral avec fugue. Puis est venu le temps de la rhapsodie. J'en suis à la symphonie concertante avec une ligne mélodique plus unie et un brillant final.

³⁹ Georges SIMENON, *Le Nègre*, *op. cit.*, p. 106.

— Nous voici assez loin, tout de même, du roman.

— Pas du tout. J'ai l'idée. J'ai l'endroit et la saison (il fait beau ici, donc ce sera en un mauvais hiver). J'ai la ligne musicale. Il me reste à écrire autour d'un « catalyseur ». Mon catalyseur, cette fois, sera un nègre. Mon roman d'intitulera d'ailleurs *Le Nègre*, après avoir failli être *La Petite Gare*. Autour de ce nègre, mort près d'une voie ferrée, la petite ville entrera en ébullition.

— Et vos personnages ?

— Ah ! Je ne sais pas, au départ, ce qu'ils feront. Je verrai au fur et à mesure que le roman avancera, je ne les connais encore que de nom !

Cet article pose une énigme : Simenon y déclare début mars qu'il commencera son roman « dans deux jours » ; or, *Le Nègre* n'a été terminé que le 17 avril. En outre, les documents préparatoires du roman étant absents du Fonds Simenon, comme l'a rappelé Bernard Alavoine, ils ne peuvent expliquer le mystère de ce retard. Un élément d'explication est peut-être fourni par un autre article conservé au Fonds Simenon de l'Université de Liège. Paru dans *Nice-Matin* le 13 mars 1957 et signé P. Montaigne, il est intitulé « Georges Simenon fait une chute » et explique que le romancier, ayant glissé « hier » dans le hall de sa villa cannoise, s'est retrouvé dans une clinique où l'on a diagnostiqué la « déchirure d'un petit ligament » et décidé « de plâtrer une partie de la jambe, afin de condamner à une bienfaisante immobilité le blessé qui passe pour un personnage très remuant ». Au grand dam des Mousquetaires de Simenon, il n'est pas précisé s'il s'agissait de la jambe gauche ou de la droite...

Quoi qu'il en soit, on voit mal Simenon écrire son roman dans ces conditions. En tout cas, ceci montre une fois de plus que, si les romans étaient vite écrits, leur genèse était parfois plus longue que ce que l'on en croit généralement.

M. L.

Paul MERCIER

La poétique de l'espace de *La Porte**

Avez-vous remarqué cette porte [...] ? Elle est liée dans ma mémoire à une histoire bien étrange.

R. L. STEVENSON, *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, ch. 1.

DANS sa *Neuvième Élégie*, le poète Rilke invitait l'écrivain, l'artiste à dire : « Maison, fontaine, pont, cruche, *porte*, verger, fenêtre [...], mais les dire de telle sorte que jamais au fond d'elles-mêmes ces choses-là ne pussent se douter d'être cela ». Choisir comme titre un mot d'apparence aussi banale que la *Porte* suppose une confiance dans la valeur poétique et romanesque de ce mot.

Ce colloque est consacré à Simenon et l'imaginaire géographique. Je prends de la note d'intention rédigée par Danielle Bajomée ce paragraphe : « Étudier les représentations géographiques que donnent du monde les différents écrits, tous genres confondus, de Georges Simenon ; manifester que son prétendu réalisme est aussi un idéalisme, un ensemble de constellations symboliques et archétypiques ».

Je me propose d'étudier un roman de Simenon de 1961, *La Porte*, et d'y repérer, peut-être d'y construire et systématiser des structures géographiques. Et dans un deuxième temps, je voudrais essayer de démontrer comment ces structures géographiques entretiennent des correspondances plus ou moins secrètes avec des structures inconscientes qui donnent une profondeur étrange à cette organisation spatiale.

Enfin, cette utilisation imaginaire de l'espace symbolise une représentation de l'acte de création pour le romancier : la place de son épreuve et d'abord de son roman s'inscrit dans la figuration de cet espace symbolique.

* Un roman de Georges Simenon, achevé le 10 juin 1961 et publié aux Presses de la Cité en 1962. La pagination indiquée ici renvoie à l'édition de 1970.

1.- La maison onirique de Bachelard

MON POINT DE DÉPART se trouve chez Gaston Bachelard et son concept de maison onirique¹ : « La maison du souvenir, la maison natale est construite sur la crypte de la maison onirique ». Derrière le vivier des souvenirs réels, le fatras des aventures autobiographiques et celui des événements familiaux, « la plongée des rêves » organise les images du souvenir et leur donne ses inspirations inconscientes les plus profondes : « Au lieu de rêver à ce qui a été, nous rêvons à ce qui aurait dû être, à ce qui aurait à jamais stabilisé nos rêveries intimes » (p. 98).

La maison onirique, c'est « la maison aux contrevents verts »² que Rousseau rêvait d'habiter, « une maison de retraite, pauvre et tranquille, isolée dans le vallon. Cette rêverie habitante adopte tout ce que le réel lui offre, mais aussitôt elle adapte la petite demeure réelle à un songe archaïque. C'est ce songe fondamental que nous appelons la maison onirique » (p. 100).

C'est la rêverie d'une intimité domiciliée, continue Bachelard :

La chaumière a un sens humain beaucoup plus profond que tous les châteaux en Espagne. Le *château* est inconsistant, la *chaumière* est enracinée. (p. 101.)

La maison oniriquement complète est la seule où l'on puisse vivre dans toute leur variété les rêveries d'intimité. On y vit seul, ou à deux, ou en famille, mais toujours seul. Et dans nos rêves de la nuit, il y a toujours une maison où l'on vit seul. Ainsi le veulent certaines puissances de l'archétype de la maison où se rejoignent toutes les séductions de la vie repliée. Tout rêveur a besoin de retourner à sa cellule, il est appelé par une vie vraiment cellulaire. (p. 103.)

La maison onirique est aussi cette maison où l'on rêve de trouver un abri sûr, où on peut trouver le repos et réparer les blessures de la vie.

Ces remarques de Bachelard conduisent à nous interroger sur un songe archaïque qui donnerait sa consistance et son charme à ce roman. À nous interroger aussi sur la pertinence et l'efficacité de ce concept pour étudier l'imaginaire romanesque et spatial de Simenon.

¹ *La Terre et les rêveries de repos*, chapitre 4, *La maison natale et la maison onirique*, Corti, 1948, pp. 95-127.

² Un thème puissant dans *Les Volets Verts*, 1950.

2.- Aperçus sur le roman

J'AI DÉLIBÉRÉMENT CHOISI de m'appuyer sur un seul roman, *a priori* le moins autobiographique possible : ceci pour éviter de tomber dans l'erreur systématique de l'illusion réaliste consistant à ramener tout détail du récit à un souvenir ou à un événement réel.

La Porte est un roman assez étrange qui met en scène deux handicapés habitant deux étages d'un même immeuble, au 38 rue de Turenne, à l'angle de la rue des Minimes, à deux pas de la place des Vosges. Au quatrième étage, Foy, le personnage principal, amputé des mains, peint des fleurs sur des abat-jour; au premier étage, l'autre handicapé, atteint par la polio, ne se déplace qu'en fauteuil roulant et produit des dessins humoristiques et des nus féminins. Ils sont « attachés » à cet immeuble et Nelly Foy se dévoue à son mari tout en étant curieuse de mieux connaître le jeune homme du premier.

Le narrateur s'attarde à une description minutieuse et réaliste des actes de Foy, de l'existence quotidienne d'un invalide : ses difficultés à vivre, ses problèmes techniques d'appareillage, ses obsessions, ses cauchemars et ses pressentiments. Trois thèmes semblent émerger de la relation de cette vie psychique en crise.

2.1.- Les sensations de vertiges

Les consultations du professeur Pellet et du docteur Aubonne n'ont jamais été vraiment concluantes sur une ancienne fracture du rocher. La persistance d'un état vertigineux relèverait plus des appréhensions du patient que d'un déficit physiologique. Le syndrome de Ménière n'étant pas diagnostiqué, la hantise de la maladie mentale envahit progressivement la conscience de l'invalide et attise une jalousie morbide³.

2.2.- Les hauts et les bas de la vie conjugale

Le soupçon non encore fondé de l'infidélité d'une épouse trop parfaite pour ne pas être suspectée de trop bien cacher son jeu, de dissimuler ses désirs secrets, repose sur son refus persistant de raconter à son mari son passé « pré-conjugal ».

³ La lecture parallèle de *Quand j'étais vieux* (1959-1963) permet de suivre la médicalisation de ces vertiges.

L'inversion des rôles conjugaux est mise au compte du handicap : Madame travaille à l'extérieur, prend des initiatives sexuelles (Tu veux?), Monsieur reste à la maison, fait la cuisine et les courses. Cette inversion des rôles glisse vers une autre logique : la culpabilité de ne pas rendre sa femme aussi heureuse qu'elle le mérite. L'univers clos et replié d'un espace intime protégé deviendrait un enfer pour elle, une femme que la quarantaine rend plus belle et plus désirable encore⁴.

La « vie normale » pour Nelly serait dans la rupture du couple, car son sacrifice et son dévouement sont devenus insupportables pour son mari, incapable de la payer en retour.

La vie sexuelle du couple s'accompagne du petit tour (place des Vosges) et du grand tour (l'île Saint-Louis), un itinéraire de promenade rituel plus ou moins long qui tient lieu de substitut à des caresses conjugales — il est amputé des deux mains — précédant l'intimité des corps nus sur le lit conjugal. La présence physique de l'épouse remplit une triple fonction de disponibilité sexuelle, de réassurance sur la virilité et d'apaisement des cauchemars : Nelly est, d'une certaine façon, une prothèse à vivre et une fonction maternelle élargie.

2.3.- Les thèmes mêlés de la rivalité œdipienne et de la rivalité fraternelle

Ce sont des thèmes puissants, en partie dissimulés derrière les précédents. Avec l'épisode de l'Alsacienne, dont le mari est parti au front, la scène d'amour entre un jeune homme et celle qui pourrait, par son âge et son statut certifié de mère de famille, être sa mère mais ne l'est pas vraiment, le narrateur trouve un déguisement habile pour neutraliser des désirs incestueux par personne interposée : « l'Alsacienne ne m'a pas repoussé, alors que cela se passait sous le portrait de son mari... Nous entendions les enfants jouer dans la rue... ».

La rivalité fraternelle est du même ordre, mieux camouflée encore : elle prend l'apparence d'un puzzle dont il faut réunir et regrouper les pièces. Le rival est plus jeune d'une génération (42 et 28 ans) ; Foy est son aîné. La femme paraît le tromper en reportant de l'affection sur le plus jeune ; celui-ci, qui fait des nus féminins, pourrait la voir nue, en lui demandant,

⁴ *Le Veuf*, 1959, développait un thème voisin : la découverte de la vie secrète d'une femme, qui s'est sacrifiée à une vie d'épouse fidèle par reconnaissance pour son bienfaiteur, oblige cette femme au suicide quand la vie cachée ne peut plus être tenue secrète.

comme à d'autres femmes, de poser pour lui. L'épisode de Rita, amie de jeux de six ans, enfermée dans un placard, pourrait n'être qu'un souvenir écran (fictif) ayant pour fonction de dissimuler la jalousie envers la mère à la naissance du petit frère. Garder la mère pour soi et ne pas partager les soins maternels, « le sein maternel ». Surprendre Nelly embrassant son rival et imaginer Nelly poignardée sur le lit conjugal, c'est réaliser en fantasmes la vengeance contre la « faute » d'une épouse-mère qui trompe son fils aîné avec un intrus : le suicide est la traduction⁵ de cette violence ressentie à la vue du couple par un spectateur en position de voyeur et qui se sent exclu des échanges amoureux, fussent-ils maternants.

Derrière cette double rivalité confuse, œdipienne et fraternelle, se profile le signifiant de la chambre de la scène primitive : voir, entendre sans voir les ébats de deux corps accolés, imaginer les gestes et les épisodes des rencontres à la fois imaginables et inimaginables⁶, jusqu'à en constituer une raison de vivre, de mourir et de provoquer le suicide de ceux qu'on aime.

Les vertiges passent au second plan quand Foy se rassure lui-même sur sa capacité d'entendre et d'interpréter les moindres bruits, alors que la plupart des locataires sont en vacances.

Le signifiant devient alors « la porte », avec « le bouton de porcelaine blanche qu'il n'a jamais touché » (p. 136) et qu'il n'aura même pas à toucher puisque la porte est « laissée contre » (p. 181).

« Pourquoi avança-t-il soudain d'un pas et poussa-t-il la porte ? C'est à peine s'il en eut conscience. Il obéissait à une impulsion instinctive, irrésistible ». Il est handicapé des deux mains : tourner le bouton pour ouvrir, pousser la porte puis tirer le battant, en battant en retraite (p. 204), est un exploit physique qui justifie après coup le choix d'un tel handicap par le narrateur. La catastrophe est provoquée par le témoin trop curieux et « inconscient » de la conséquence de ses actes, de sa curiosité impulsive et irrésistible surtout. Tout se passe comme s'il s'agissait d'un enfant ignorant et qui méconnaît la « loi du père », celle de la place dans le système de parenté.

L'art du romancier consiste justement à faire assumer par le lecteur cette ambiguïté entre la rivalité fraternelle et la rivalité œdipienne. Simenon, qui dit ne pas croire au complexe d'Œdipe, a les mains libres, si l'on peut

⁵ Est-ce la raison obscure de la présence de ce traducteur juré, F. Jussieu, habitant l'immeuble, au prénom indéchiffrable ? On trouve un autre traducteur juré, Tilkin, dans *L'Ours en peluche*.

⁶ Qui auraient pu se produire si les circonstances avaient été entièrement favorables, la part du hasard étant imprévisible.

dire, pour faire tourner les boutons, pousser les portes à un handicapé des avant-bras.

Mais cette métaphore de la main ne prend vraiment son sens fort que dans l'opposition fondée sur la création artistique, quand l'un peint des roses et des iris sur des abat-jour, quand l'autre se risque à l'humour et à l'érotisme. J'y reviendrai plus loin, me contentant ici de rendre les impressions d'une lecture courante.

3.- Le repérage des lieux

IL FAUT DISTINGUER le repérage de l'image princeps, l'image conteuse du roman, cette vision d'une scène qui génère le récit, et le repérage des lieux proprement dit.

Ce dernier suppose un travail préalable et systématique : recenser, exhaustivement si possible, l'essentiel des indications spatiales du roman. Dans un premier temps, il suffit de relever, en les ordonnant par emboîtements ou liste, les continents, les pays, les villes, les arrondissements, les rues, les maisons, les appartements, les pièces, les décors et les objets signifiants qui s'y trouvent et leurs caractérisations narratives. Le relevé de la pagination permet de se faire une idée de la récurrence des motifs et donne une idée des trajets rituels et de leur répétition. À condition de rattacher à ces localisations spatialisées les actions marquantes du récit et les effets de style, on dispose alors d'une base de données informatisée, pour chaque roman, susceptible d'une exploitation ultérieure variant selon les entrées choisies. Je veux souligner que d'une part, cette masse d'informations ainsi réorganisée livre des résultats quand on l'interroge, et que d'autre part, elle renvoie à chercher à un autre niveau, moins factuel et quantitatif, les structures profondes de ces mêmes données spatiales.

Quelles sont les correspondances secrètes entre tous les lieux évoqués dans le roman ? Quelle place peut y tenir la maison onirique de Bachelard ? Un recensement des lieux principaux s'impose.

3.1.- L'immeuble du numéro 38 de la rue de Turenne : appartement et studio

Le centre géographique d'où l'on part et où l'on revient sans cesse est l'appartement du quatrième étage de la rue de Turenne, dans le quartier du

Marais. Le nid du couple, le refuge, le terrier depuis vingt-deux ans. L'atelier, les fenêtres de la cuisine, la porte palière, mais d'abord la chambre et le lit conjugal accompagnent les ruminations de Foy. Cocon, espace surprotégé, materné; tout danger extérieur doit y être filtré et feutré pour maintenir une image de soi non négative.

Plusieurs scènes se détachent :

- Foy seul, guettant l'heure du retour ou du départ de sa femme;
- le couple en train de s'expliquer, se racontant les incidents de la journée;
- le couple dans son intimité sexuelle après le petit et le grand tour;
- la vue du corps inerte et sanglant de Nelly.

Ce lieu est systématiquement marqué par les pensées actuelles et la vie quotidienne de Foy, par ses préoccupations à tenir ses rôles conjugaux.

L'appartement, avant eux, fut habité par une vieille femme et le jeune marié faisait cette réflexion :

— Encore heureux qu'il ne garde pas le fantôme de la vieille! avait-il plaisanté sans savoir qu'à cette époque sa femme croyait encore aux revenants.

La chambre à coucher, après deux mois, conservait une odeur de vieille femme et de maladie. (pp. 36-37.)

Le studio du premier, de Mapi, Pierre Mazeron, c'est d'abord, surtout, un bouton de porte ouverte, de porte contre, le lieu d'une curiosité, d'un geste réprimé mais devenu une impulsion irrésistible : la transgression consiste à surprendre les embrassements du couple. Le voyeurisme du mari se fait viol de l'épouse qui ne peut survivre à ce spectacle involontaire.

Ici encore, c'est une dynamique du présent qui domine et qui précipite le temps vers la fin.

3.2.- Le petit tour : la place des Vosges et la maison natale

Le tour de la place des Vosges. Un espace de convalescence, de reprise de confiance dans la vie, mais sans risque inconsidéré. Le symbole en est la visite au magasin d'antiquités, et aussi la ligne de démarcation qui sépare la place des Vosges en deux.

La place des Vosges est traversée par une séparation invisible mais réelle, la frontière entre le troisième et le quatrième arrondissements :

De temps en temps, ils passaient ensemble chez sa mère, place des Vosges, de l'autre côté de la place, celui qui fait partie, non pas du III^e arrondissement, mais du IV^e. (p. 39.)

Cette frontière est hautement significative pour la mère et symbolise bel et bien une séparation pour le fils marié; le narrateur feint de se moquer de l'esprit de clocher, mais son ironie indique aussi une cicatrice ancienne : le fils se sent étranger.

— C'est de l'autre côté de la place, dans le iv^e.

Elle [la mère de Foy] disait cela comme elle eût parlé d'une frontière, la place des Vosges appartenant pour moitié au iv^e et pour moitié au iii^e arrondissement.

Il était presque un émigré puisque, né dans le iv^e, côté Saint-Antoine, il vivait depuis son mariage dans le iii^e. (p. 70.)

C'est l'univers de l'enfance, du passé, de la maison natale où la mère, veuve, fut concierge. Une coupure a versé dans le passé les souvenirs, un temps qui ne dure plus et qui ne peut qu'être commémoré. La maison natale est estompée, elle est à peine décrite. On ne sait si c'est la mort du père camionneur qui a rompu le charme de l'enfance ou un autre événement. Le deuil et la séparation hantent ce parcours.

Un passé révolu; la nostalgie du souvenir d'enfance n'est animée que par l'évocation de la séquestration de Rita, la fillette soumise aux caprices d'un gamin de six ans. Le bénéfice de l'opération fut surtout la satisfaction sadique de l'enfant d'avoir mis en péril la réputation d'honnêteté de la mère auprès du voisinage.

3.3.- Le grand tour : l'île Saint-Louis et la bibliothèque de l'homme au lévrier

Cette promenade sert de prélude à une intimité conjugale imminente et tient lieu de rituel de parade amoureuse réussie. Ce code amoureux singulier d'un embarquement pour Cythère est marqué d'une tête blanche, qui prend valeur d'ancêtre mythique :

Dans une petite bibliothèque tapissée jusqu'au plafond de livres reliés, un homme à cheveux blancs vêtu d'un veston de velours noir, lisait, un lévrier russe couché à ses pieds comme sur un tableau. Des tableaux, il en avait, anciens et sombres, au-dessus des portes sculptées, et le lustre de cristal faisait ressortir le cuir rouge du fauteuil dans lequel le lecteur se tenait aussi immobile que s'il posait pour la postérité. (p. 74.)

Le narrateur insiste sur cette vision partagée d'une même « image qui, dans leur esprit, resterait sans doute la marque, le repère de ce jour-là » (p. 75).

Dans un roman écrit dix-huit mois plus tôt, *La Vieille*, 13 janvier 1959, deux femmes font aussi le tour de l'île Saint-Louis, allant du Pont-Marie vers le quai de Béthune, en évoquant déjà le passé familial, et soudain une image frappe les deux promeneuses :

— Regarde!

Elle montrait, comme si cela avait un rapport avec son récit, deux fenêtres éclairées, une pièce haute de plafond, des bibliothèques d'acajou pleines de livres reliés et, dépassant du dossier d'un fauteuil tourné vers l'intérieur, un crâne chauve, un peu jaune, qui ne bougeait pas.

— Tu comprends?

— Je crois.

La sensation que tout se fige, que l'air devient une matière solide qui nous étouffe.

La contemplation de l'auguste vieillard est associée à l'espérance d'un bonheur éternel pour un couple, comme si la vue de cette scène muette, à la façon d'un ex-voto, garantissait la pérennité de cette rêverie amoureuse.

Il l'emmena faire un grand tour et elle ne soupçonna pas que c'était pour lui un pèlerinage. Il regarda couler la Seine comme ils l'avaient regardée tant de fois, puis les maisons, une à une, comme si tout cela appartenait déjà au passé. Il chercha le vieillard aux cheveux blancs dans le fauteuil de cuir rouge, mais les volets de la somptueuse bibliothèque étaient clos, presque tout le monde était en vacances. (p. 182.)

La perte du garant mythique d'un bonheur idyllique pour le couple, la chute d'un rêve d'ancêtre digne et hiératique dans une riche demeure au bord du fleuve, ne saurait être dissociée de la vision imaginaire du château de Herstal, au bord de la Meuse, qu'aurait possédé le grand-père maternel au temps de sa splendeur⁷.

⁷ « Mon grand-père, qui a mal fini, qui est mort d'avoir bu, était chef de digue.

Quand tu connaîtras la Hollande, les Pays-Bas, les polders, tu comprendras que c'est une sorte de noblesse et peut-être une des plus belles.

[...] Schoof l'aîné était ce grand chef des eaux, le responsable des richesses.

Et c'est là que Léopold est né avant que son père, saisi par le démon de l'aventure, vînt à Liège monter un commerce de bois et se ruiner loin de ses polders.

[...] Comprends tu ça, toi, fiston? Un fils de famille, le fils d'un gros négociant en bois qui a racheté un château historique à Herstal — qui épouse la cantinière de son régiment?»

(*Je me souviens...*, in *Tout Simenon*, Presses de la Cité, 1993, t. 26, pp. 59-60.)

Plus que les données historiques de cette ascendance prestigieuse, c'est leur déformation imaginaire aux accents de roman familial qu'il convient de remarquer dans ce fragment de récit autobiographique.

D'autres verront ici la nostalgie d'un idéal religieux, la trace des croyances de l'enfant de chœur, puisque le chevet de Notre-Dame est tout proche du quai Bourbon. La déception de la rêverie maternelle, vouant son fils à la Vierge, ne saurait supplanter la blessure ressentie chez une mère orpheline et pauvre à cinq ans. Ici, on se contente, à l'éperon de l'île, de regarder le chevet de Notre-Dame, sans y aller, sans franchir la passerelle.

À un autre titre, le grand tour fait aussi figure de pèlerinage ; il remplace aussi les explorations dans Paris des jeunes mariés qu'ils furent :

Tu te souviens de nos explorations de Paris ... Nous faisons vraiment partie de la foule ... Pigalle, le Sacré-Cœur, les grands boulevards, l'Opéra, la Madeleine, les Champs-Élysées, les quais de la Seine jusqu'à Charenton, les petites rues du Quartier Latin, [etc.]

On reconnaîtra là le début des années parisiennes de l'auteur, une certaine nostalgie « des années Tigy » en particulier, et qui se donnera libre cours dans les *Dictées*. Alors que leurs voisins vont en vacances un peu partout, dans leur pays natal, à la mer, à la montagne, à l'étranger, les Foy, eux, ne hantent même plus les endroits où ils furent amoureux ; ils y ont renoncé, par sagesse ; seule une convalescence les conduit à l'île Saint-Louis. L'île est une porte qu'il serait téméraire de franchir.

3.4.- Des lieux historiques et liés à la guerre

Ils sont marqués par l'histoire, commémorant des faits historiques, ou liés à des souvenirs personnels contemporains en relation avec des événements historiques.

La place des Victoires

Elle coïncide avec le lieu de travail de Nelly, sans qu'on apprenne exactement de quelles victoires il s'agit : sous la monarchie ou la Révolution ? La maison Delangle et Abouet, la plus importante maison de passementerie⁸ d'Europe (p. 108), appelée pourtant le magasin (p. 128), le nom en lettres d'or sur les grandes vitres (p. 177), pourraient commémorer l'emploi de Henriette Brüll à l'*Innovation* de Liège ; une raison supplémentaire pour le héros d'en faire le siège depuis un café voisin.

⁸ Avec la surveillance et la suspicion de Foy envers la fidélité de sa femme, ne faut-il pas comprendre « passe-menteries » ?

Champs-Élysées et place des Vosges libérés

Le souvenir de la Libération est représenté doublement. Un défilé des mutilés sur les Champs-Élysées (p. 86) commémore à sa façon la photo du défilé des Gueules cassées sous l'Arc de Triomphe du *Château des Sables Rouges*⁹ et anticipe un des tableaux célèbres du *Petit Saint*. La Libération, c'est aussi la joie qui renaît et la jeunesse qui retrouve ses droits :

Les fêtes, les danses succédaient aux défilés dans le soleil et les soldats américains chassaient les filles dans les rues. Il y avait de la sexualité dans l'air qu'on respirait et il lui était arrivé de se détourner d'un couple qui faisait l'amour contre un pilier de la place des Vosges. À cette époque-là, il avait été tenté de lui dire :

— Tu sais Nelly, tu es libre.

Le mutilé côtoie la jeunesse pleine de sève et avide de jouir de la vie, la vie privée du couple reproduit le spectacle contrasté de la rue libérée... La libération de Paris est déjà une métaphore du couple, la perte et l'amoindrissement s'opposant aux promesses d'une vie sans limitations.

La guerre de 1939-1945, deux boutiques juives et l'étoile jaune

Le Train, écrit deux mois et demi plus tôt, laisse sa marque : l'étoile jaune. Rue Coquillière, Foy se souvient de l'atelier de fleurs artificielles de Florence Nussbaum : l'ancienne patronne de Nelly porta l'étoile jaune et fut déportée par les Allemands. Rue du Chemin-Vert, en bordure du quartier du Marais, Hélias, le vieil orthopédiste barbu, eut plus de chance puisqu'il porta l'étoile jaune mais ne fut pas déporté. Il n'est pas inutile de remarquer la place faite à ces deux personnes, dans un roman consacré à une victime de la guerre. Foy, lui, était en train de patrouiller dans un bois enneigé en 1940, entre la ligne Maginot et la ligne Siegfried, quand il a sauté sur une mine et perdu les deux mains. La guerre pour lui s'est passée surtout dans les hôpitaux militaires. Cependant, le lecteur peut se laisser abuser par cette banalisation historique.

Le lieu de l'accident de Foy pendant la drôle de guerre est symbolique d'un espace-limite : quelque part en Alsace-Lorraine et pendant une période de ni guerre ni paix, propice aux transgressions, au dérèglement de la vie quotidienne. Il survient après l'épisode de l'Alsacienne, dans un village anonyme, alors que le mari est au front, dans les Ardennes. La charge incestueuse est à peine voilée et la blessure viendrait, semble-t-il, apaiser

⁹ Georges Sim, écrit vers 1929, publié en 1933, chez Tallandier.

une culpabilité consécutive : comme s'il s'agissait là d'une punition méritée infligée par le sort (pp. 139–145). Les caresses de l'infirmière à l'amputé des deux mains constituent une expérience encore plus inoubliable, puisque la « faute » est déjà payée à l'avance :

Je ne crois pas avoir été aussi gêné de ma vie... Jamais non plus je n'ai connu une jouissance aussi subtile... Comprends-moi bien... Je parle de la sensation physique... Je souffrais de mes deux bras... [...] Nous n'étions gênés ni l'un ni l'autre... C'était la guerre... (p. 142.)

En temps de guerre, l'incertitude quant à la frontière géographique se double d'une incertitude plus grande encore sur la frontière entre ce qui est permis et défendu : la morale, en matière de sexualité et dans d'autres domaines, perd de sa rigueur surmoïque et favorise des passages à l'acte comme s'il n'existait plus de loi, plus de limites à observer; dès lors la déviance cesse d'être marginale et les repères habituels deviennent confus et incertains.

3.5.– Les frontières de l'Est : les Vosges, l'Alsace-Lorraine

La frontière, état-limite par excellence, *borderline* dans la terminologie anglo-saxonne, marque la ligne de contact entre deux ensembles ou sépare artificiellement deux sous-ensembles d'un même tout, elle marque le passage du même à l'autre, de la patrie et de l'étranger.

Il est ici artificiel de traiter isolément le temps de la mobilisation, de la drôle de guerre et la situation géographique de marche, de province frontalière; le roman combine ces deux registres ensemble et les psychologise à souhait : Foy joue au soldat, il est blessé presque par accident, en patrouille d'observation, sans gloire, pas vraiment au combat, et de plus, il est presque miraculé, le reste du corps est indemne. Un gamin tripotant des explosifs aurait pu avoir le même destin : je veux dire que, dans le roman, la guerre est surtout un climat psychique individuel, à peine un fait social collectif.

Si l'Est est l'endroit où Foy a sauté sur une mine, il est d'abord Épinal : la rencontre amoureuse d'un soldat avec une ouvreuse de cinéma, d'origine sous-prolétaire, une découverte de la liberté sexuelle pré-conjugale. Épinal, c'est l'émancipation de la tutelle maternelle. Le fils se métamorphose en conjoint.

Le mariage a créé une frontière, une séparation pour la mère et d'avec la mère. Le lecteur du *Relais-d'Alsace* (1931) se souviendra immanquablement que « l'ancienne frontière », celle d'avant la première guerre, symbolisait

le mythe d'une fusion communuelle d'un jeune garçon et de sa mère en l'absence d'un père, avec la liberté laissée à une imagination aventurière. Le Commodore cherchait à revivre au col de la Schlucht le bonheur d'un Paradis perdu, celui de l'enfance chérie auprès d'une mère idéalisée. Dans *La Porte*, la famille Rabaud — les parents de Nelly — présente tous les caractères requis pour l'immoralité active, vulgaire et sordide. Cet acharnement à rendre indigne ou encore inculte, primitive l'attitude éducative de ses beaux-parents peut trouver son explication dans une certaine perversité : la débauche ici se fait licite et le voyeurisme devient la règle, en lisière du camp militaire. Les expériences sexuelles de l'adolescente n'y ont qu'une limite, l'inceste :

- Dans les bois?... Au bord de la rivière?...
- Parfois aussi sur un banc du parc... Une seule fois je suis allée dans une vraie chambre et je me suis déshabillée... J'avais honte...
- [...]
- Je suis jaloux de tout, même de ton père!
- Elle eut un haut-le-corps.
- Mon père n'a jamais essayé de...
- Ce n'est pas nécessaire... Il vivait avec toi... [...] Et après, quand j'ai été mobilisé?
- Elle secouait la tête.

(pp. 144–145.)

Émigré depuis son mariage, le mot est fort; il n'est pas nécessaire de venir d'Arkhangelsk : il suffit d'être un voyageur de la Toussaint.

Bernard Foy prend un plaisir certain à s'émanciper du Surmoi maternel : il faut probablement comprendre que cette perversité étalée sur la famille des beaux-parents a pour fonction première de scandaliser la mère, de ridiculiser sa morale petite-bourgeoise, peut-être aussi de rêver d'une autre « Libération », celle d'un affranchissement d'une morale sexuelle étriquée, celle d'une censure bien-pensante. La mutilation subie pendant une patrouille, qui ressemblait à des manœuvres banales, n'est quand même pas assimilée à la mutilation du désir par une éducation catholique traditionnelle, mais la méfiance inspirée par la moralité de la mère n'est pas étrangère à ces questions de frontière.

Peut-on aller plus loin en parlant de situation interculturelle? Pas vraiment, on reste à Épinal et jamais la langue allemande, la culture allemande n'est explicitement mise en scène. On sait que le grand-père maternel de Simenon, Guillaume Brüll, né à quelques dizaines de kilomètres de Liège, fut d'abord un citoyen de la Prusse rhénane : sa naissance dans une région frontière fit de lui un émigré. Aucune sympathie, aucune xénophobie n'est

exprimée à l'égard des Allemands, les coups du sort sont impersonnels, une fatalité sourde caractérise les événements du récit, sans qu'on interroge la volonté des hommes ou de leurs dirigeants. Les parents de Foy, eux, sont nés tous les deux à Drevant, dans le Cher, à quelques kilomètres de Saint-Amand-Montrond, le centre géographique de l'Hexagone. Ces racines berrichonnes n'ont plus beaucoup de sens pour le fils qui se sent à peine en sécurité dans son appartement de la rue de Turenne¹⁰. La mort d'un père « héroïque », admiré parce qu'il n'avait besoin de personne, constitue une première mutilation pour l'enfant de la place des Vosges. Nelly Rabaud d'Épinal et Bernard Foy, l'émigré berrichon de la place des Vosges, pourraient vivre heureux sans la jalousie du mari, qui détruit l'intimité du couple.

Pour donner vie à ses personnages, Simenon puise sans doute dans ses souvenirs liégeois et dans son expérience de voyageur. Pourtant, il y a la baraque des Rabaud, un beau-père ivre tous les soirs, la mère racolant les militaires derrière les talus, un père portant des charges énormes comme un athlète de foire, etc. L'imagination transforme les souvenirs et les rend conformes à une typologie de parents imaginaires plus proches d'archétypes, de types culturels de personnages : les parents de Maugin du Marais poitevin (*Les Volets Verts*), les parents de Malou originaires d'Aubagne (*Le Destin des Malou*) sont les cousins germains des Rabaud d'Épinal, des ivrognes et des putains vivant dans des baraques sordides avec leur marmaille... Le héros des *Innocents* parle de sa ferme paternelle avec des accents voisins : « Je suis un homme fruste... Je suis né et j'ai été élevé dans une sorte de porcherie et je n'ai pas beaucoup d'instruction... »¹¹ Les souvenirs sont transformés par un imaginaire puissant qui impose des représentations en conformité avec les impératifs d'un roman familial des origines.

3.6.- La porte contre

Tous les lieux évoqués dans le roman se rétrécissent comme une peau de chagrin pour ne laisser place qu'à une seule localisation : la porte du studio du premier étage et plus précisément encore le bouton de porte. L'image conteuse est là.

¹⁰ Et déjà, place des Vosges, dans la maison familiale : « Ma vie avait des frontières étroites et déjà la rue Saint-Antoine constituait un univers étranger, plein de périls... » (p. 133.)

¹¹ *Les Innocents*, 1971, édition des Presses de la Cité de 1973, p. 131.

Ce qui fascinait Foy, c'était le **bouton de faïence blême** qu'il n'avait jamais touché et que Nelly, elle, avait encore tourné le matin même. (p. 93.)

Il était hypnotisé par une porte, par un **bouton de faïence en ivoire** au point d'avoir envie de le tâter du bout de son crochet. (p. 94.)

Quand il remonta chez lui, il faillit avoir l'occasion de jeter un coup d'œil derrière la fameuse porte à **bouton d'email**. (p. 101.)

Il y eut un silence un peu angoissant, car il venait d'évoquer indirectement un logement au premier étage, une porte qu'il n'avait jamais ouverte, un **bouton de porcelaine blanche**¹² qu'il n'avait pas touché. (p. 136.)

L'accumulation de ces références appelle plusieurs remarques. D'abord, la variation dans la description du bouton blanc indique l'intensité d'une obsession lancinante.

Ensuite, la phobie du toucher : l'envie ardente de toucher qui ne peut se satisfaire et l'émotion qui s'empare du sujet à l'idée de cet acte interdit. Le bouton ne sera pas touché, comme s'il n'y avait en fait pas eu de transgression effective.

Enfin, le désir profond n'est pas d'entrer mais de voir ce qui se passe derrière la porte, de voir une scène imaginée et de la confirmer ; le spectacle espéré et redouté est d'abord une scène imaginée, déjà vue dans l'imaginaire comme irréaliste : sa réalisation incroyable déclenche la tragédie et accomplit les lois du destin.

Il ne sera pas nécessaire de toucher le bouton ; il suffit de pousser le battant puisque la *porte est contre* :

Elle ne restait jamais chez Pierre Mazon plus de deux minutes et il avait remarqué qu'une fois entrée dans le logement elle évitait de refermer la porte, la **laissait contre**. Ce n'était même pas elle qui la poussait ainsi, mais la porte, comme la leur, qui revenait d'elle-même sur le chambranle, car la maison était tout de travers. (p. 181.)

¹² L'édition des Presses de la Cité de 1977 montre une couverture photo avec une porte palière en chêne et... un banal bouton de porte en alliage de cuivre.

Quelle opportunité, cette porte contre¹³, sans que personne ne soit responsable de cette invitation à voir derrière la porte! Le sort est favorable à l'entreprise secrète et, le moment venu, il suffit de ne pas penser, de déambuler dans la descente d'escalier :

Il atteignit le second, apercevait, après le tournant, *la porte* du premier qui était *contre* et son humeur enjouée l'abandonnait, il fronçait les sourcils, calculant que sa femme était là depuis cinq minutes.

Sur le palier, il hésitait, restait un moment immobile, pour lui donner encore une chance. [...]

Pourquoi avança-t-il soudain d'un pas et poussa-t-il la porte? C'est à peine s'il en eut conscience. Il obéissait à une impulsion irrésistible. (pp. 203-204.)

Le geste qui provoque le drame n'est pas voulu : c'est une impulsion non réprimée qui tue sans l'avoir clairement souhaité. Il s'agit pour le narrateur de souligner une absence de signification intentionnelle dans le geste.

Foy franchit-il le seuil de la porte? Le texte dit seulement ceci : « comme le matin où l'infirmière était entrée en sa présence, il découvre la perspective du couloir ». Le narrateur laisse ainsi entendre qu'il n'y a pas eu franchissement du seuil, traversée, et qu'il n'y a donc pas *transgression*, au sens étymologique¹⁴. Foy n'est certainement pas entré le matin avec l'infirmière : il lui suffit de passer la tête par la porte, sans pénétrer dans le studio autrement que par le regard.

Une porte contre poussée devient une porte-revolver. Un geste qui tue et qui détruit le couple, l'amorce ou le détonateur d'un processus fatal aux héros. On imagine un fantasme de meurtre dont l'émetteur se sent lui-même détruit par la pensée d'en être soi-même l'origine. Un jeune enfant jaloux du regard admiratif de sa mère pour le bébé qu'elle tient dans ses bras devrait éprouver des sentiments aussi violents de haine mortelle et craindre de ne pas survivre à cet incident. Le caractère prétendument inopiné de la découverte de cet « enfant de remplacement » qui usurpe le trône du

¹³ Parmi toutes les « portes contre » de l'œuvre de Simenon, il n'en est pas beaucoup qui présentent ce caractère de transgression offerte par le hasard. Une mère attendant le retour de son fils de l'école, une femme attendant secrètement son amant, un voleur protégeant la fuite de son complice, etc., laissent la porte contre. Mais une maison bancale, n'est-ce pas un argument romanesque inhabituel?

¹⁴ Du verbe latin *transgredior*, « passer de l'autre côté, traverser ».

premier-né est une mauvaise surprise : on s'en doutait, mais la scène vue est un choc qui ébranle le lien du sujet à la réalité.

Que cette scène romanesque de l'infirmes en fauteuil roulant tenant dans ses bras l'épouse enjouée soit un rejeton de la scène primitive ou un retour du fantôme de mort pour un bébé puiné n'est pas essentiel ici : il suffit de comprendre qu'un regard volé, à travers une porte, soit capable de tuer un être cher et de déclencher magiquement une capacité suicidaire contagieuse.

La capacité de recréer ses objets internes, de croire à leur survie après des fantasmes de haine est une expérience infantile précoce de la première année de la vie ; il n'est pas besoin de raisonnements savants pour en répéter le scénario dans le jeu ou la fiction littéraire. La porte contre, aussi bien et autrement que le trou de serrure, le passage dérobé et la fenêtre éclairée, le voile transparent, peuvent exposer le voyeur indésirable à la honte du regard.

4.- Topologie et symbolisme

4.1.- Au-delà de la maison natale

ET LA MAISON ONIRIQUE de Bachelard ? À première vue, la maison qui servait de refuge, de cocon, de terrier se transforme en un charnier sanguinolent. La maison idéale n'est pas la maison natale, désinvestie, dont le deuil semble accompli, mais une bibliothèque : le portrait de l'ancêtre est celui de l'ancêtre inconnu, comme on dit la tombe du soldat inconnu. L'équilibre du couple ne se fait pas dans un lieu, mais dans un périple limité : pas celui des explorations de la jeunesse, ni celui des migrations de globe-trotter des débuts de la vie adulte, mais dans « le grand tour ». La recherche des racines se fait moins dans le monde de l'enfance, de la famille natale, que dans son prolongement plus ou moins mythique des ascendants idéalisés, la figure symbolique d'un vieillard sans âge. Cet au-delà de la maison natale, de la place des Vosges natale me paraît symbolique de la fonction limitée du souvenir dans le travail identificatoire du romancier : quelque chose de plus puissant est derrière l'évocation du passé et est nécessaire pour comprendre le manque qui se révèle dans la crise mentale du héros. Ce mythe n'est pas seulement localisé là, près du quartier du Marais et du fleuve baignant l'île Saint-Louis ; il est aussi situé dans l'Est, dans ce lieu de ribaudes qu'est la baraque des Rabaud, le cabanon d'une sexualité vulgaire pour bidasses.

Ces deux sites, bibliothèque de l'île et baraque d'Épinal, sont des lieux oniriques, à valeur mythique : des lieux qui vous font croire à une bonne fortune ou à un bonheur durable. Des lieux magiques qui trompent le manque et dissipent la crise, au moins pour un moment.

4.2.- Structures concentriques et frontières internes : la division des anneaux

L'idée de structure n'est pas facile à manier, quand on se refuse à forcer le texte. On peut aussi imaginer une série d'ensembles géographiques concentriques, en suivant la liste énumérée plus haut :

- l'immeuble de la rue de Turenne, l'appartement et le studio ;
- la place des Vosges, la maison natale, le placard à Rita, le pilier de la Libération ;
- le tour de l'île Saint-Louis et le lit conjugal ;
- les faubourgs d'Épinal, la baraque, le champ de tir, le champ de mines et les hôpitaux.

Dans chaque cercle, on observe une référence à l'acte sexuel dans une situation irrégulière ou anormale, transgressive en regard d'une morale sévère. Un acte plutôt marginal, qui fait presque toujours appel à un voyeur, possible ou présent. Mais cette situation se détériore et l'accident, le drame se produisent, entraînant la honte, la culpabilité, la mutilation, le suicide, pour couronner le tout... J'ai évoqué suffisamment plus haut l'émergence du désir, de l'interdit et des désirs incestueux et le fantasme de la scène primitive. Et ce qui frappe dans le roman, c'est la notion de frontière, de séparation d'un espace jusque-là indifférencié, la frontière dont le franchissement peut entraîner le péril physique ou moral.

Chaque région de l'espace est partagée entre deux zones : si l'une est encore ouverte dans certaines conditions, l'autre est devenue inaccessible pour le héros qui semble avoir renoncé définitivement à y aller.

- L'immeuble est coupé en deux par la porte contre.
- La place des Vosges est scindée par la limite des arrondissements.
- L'île Saint-Louis est une île, on voit le vieux sans l'approcher, puis on cesse de le voir. L'île de la Cité est quasi inaccessible.
- À l'est, la frontière est proche ; puis, la guerre une fois déclarée, la baraque et le champ de tir sont devenus des lieux dangereux.
- Le reste de la France, les lieux de vacances, la mer, la montagne, la campagne, les pays étrangers ne sont plus des lieux de séjour ou de promenade.

Ces lieux géographiques restent soumis aux contraintes narratives qui leur sont propres et ils se chargent aussi d'une valeur symbolique de lieux de passage, de lieux accessibles, de lieux interdits, de lieux séparés, de lieux perdus qui débordent infiniment leurs caractères géographiques. Ils sont devenus, par la magie du roman et au sens large, des lieux de la destinée.

4.3.- Pèlerinage et quête temporelle spatialisée

Le petit et le grand tour sont des lieux de pèlerinage aux souvenirs, comme si le couple tournait les pages d'un album-photo : chaque fois, il s'agit moins d'une promenade touristique que d'un voyage à travers le passé, une sorte de visite au cimetière pour voyageurs de la Toussaint. Il y a un paradoxe dans le cinéma intérieur du héros : il se voudrait historien des grands événements de son couple et il vient buter sur des fantômes, des ancêtres qui parasitent leur histoire.

La locataire précédente est une sorte de vampire ; il faut racler les papiers peints de l'appartement pour « qu'il ne garde pas le fantôme de la vieille, [...] ils riaient tous les deux en épluchant ainsi le passé de leur appartement » (pp. 36-37).

Le temps est spatialisé, mis à plat sur un espace géographique, et le génie de Simenon consiste à transformer massivement et en même temps insensiblement une quête temporelle en une série de pérégrinations, de promenades symboliques qui exigent un cadre matériel topologique concret.

4.4.- La gangue affective¹⁵ des caractérisations de lieux

Dans ses *Mémoires intimes*, au début du chapitre 27, Simenon remarque que dans son premier roman américain, *Trois Chambres à Manhattan*, « New York est en définitive le principal personnage ». Par un jeu de renversement, le décor devient l'action, devient la substance profonde des héros qui incarnent leurs existences dans un espace géographique signifiant pour eux. Ce n'est pas le décor qui est important, mais la signification symbolique qu'il est capable de supporter et qui est transposable ailleurs.

¹⁵ La charge subjectale, avec cette idée d'enrobage, comme un confiseur enrobe de chocolat des noisettes.

Le lecteur n'a pas absolument besoin de connaître le marché de la Goffe, à Liège, pour savourer la description du marché aux légumes :

Il ne dit pas : « Je t'aime. »

Il lui souriait, détendu, pensait qu'il irait faire le marché rue Saint-Antoine où il retrouvait à chaque pas des souvenirs de son enfance.

Il aimait les petites charrettes le long des trottoirs, le cri des marchandes, les boutiques larges ouvertes où on est de plain-pied avec la rue, les occasions du jour écrites à la craie sur des ardoises.

— Demain soir ... murmura-t-il. (p. 202.)

La « gangue » de cette image de carte postale, c'est le regard amoureux du mari pour sa femme et la promesse de grand tour, de jouissance, le rituel de parade. Sans cet écrin, la carte postale se fait chromo pour touriste vulgaire. Les projets de vacances à Paris nous donnent la recette de la réussite de cette occupation rituelle :

— Je t'aime, Nelly!

— Moi aussi, Bernard ...

Cela revenait plus souvent que jadis, comme s'ils essayaient ainsi de faire jaillir une étincelle. Parfois il avait l'impression qu'il avait réussi, qu'il était délivré, tout à coup, que la vie allait reprendre comme par le passé. [...]

— Tu as des projets ?

Le moindre espoir la transfigurait et alors il n'avait plus la sensation qu'elle jouait à la femme heureuse mais qu'elle l'était réellement.

— Chaque jour, nous choisirons un quartier de Paris, comme cela nous arrivait le dimanche quand nous nous sommes installés ici [...] Nous partirons de bonne heure ...

Depuis toujours, il aimait les rues quand elles font leur toilette.

— ... Nous nous promènerons comme des touristes, en entrant dans les cours, et nous choisirons chaque midi un petit restaurant amusant ...

— Tu te sens mieux n'est-ce pas, Bernard? (p. 197.)

4.5.- La déréalisation des lieux familiers

Au dernier chapitre du roman, la transformation de l'image irénique du marché en un monde désenchanté et irréel souligne combien le couple est profondément incarné dans la vision familière du décor, de l'espace et du monde :

On le connaissait. On lui demandait des nouvelles, des nouvelles de sa femme, et il répondait poliment :

— Elle va très bien.

— Quand partez-vous en vacances?

— Après-demain...

On n'insistait pas pour savoir où ils allaient; il n'aurait pu que répondre : «Nulle part...»

Il n'était vraiment nulle part. Le monde l'entourait toujours, moins réel que dans ses plus mauvais moments. Les bruits lui arrivaient assourdis, à croire que Pellet avait raison en prétendant qu'il était en train de perdre l'ouïe. (p. 208.)

Ce «nulle part», cette expérience du vide, de la perte de la réalité, garde-t-elle la magie du dépaysement du poète, cité par Gide dans son *Voyage au Congo*¹⁶ ?

*Sicherlich, es muss das Beste
Irgendwo zu finden sein*¹⁷.

Cette expérience du «nulle part» caractérise l'œuvre de Simenon bien plus que tous les atlas géographiques de son œuvre qu'on pourra un jour dresser. La fascination de la mort, de la folie, de la solitude, de l'expérience de la perte paraît s'incarner dans la figure de la porte : je veux dire ici que cette expérience de la porte, l'explosion mentale provoquée par le regard, donne sens à la vie du marché. Sans la vie fantasmatique, le monde n'est que décor de carton-pâte et banalité bavarde.

¹⁶ Gallimard, 1929, p. 230.

¹⁷ Traduction proposée : Assurément, ce serait meilleur de se trouver quelque part n'importe où...

5.- Colonne *pour* et colonne *contre* ...

L'ESPACE dans un roman est aussi un espace romanesque où se joue le procès de l'écriture. Écrire un roman, c'est se retirer dans un monde clos, un monde à part, avec ses rituels d'écriture et ses promenades routinières en ville entre deux séances au bureau, les uns et les autres vécus dans l'incertitude de la valeur du travail littéraire et de son orientation finale. Les états d'âme de Bernard Foy, ses vertiges, ses cauchemars, ses craintes de côtoyer la maladie mentale, son repliement sur soi, la chasse aux souvenirs voluptueux ou tragiques, bref toutes ces émotions peuvent être à la fois celles du héros dans l'intrigue et celles du romancier à son écritoire. Le romancier ressemble au décorateur d'abat-jour, au dessinateur humoristique en fauteuil roulant : il sait se servir de ses mains, créer des images et des scènes, mais il ne sait presque rien faire d'autre ; la réussite de son « travail » est un acte de foi dans son propre talent. Foy peint, mais surtout se livre à un travail mental d'exploration d'images insolites, de souvenirs plus ou moins étranges, il cherche à se familiariser avec ses visions et essaie d'en venir à bout.

C'est la première fois que je pense tout haut devant quelqu'un et tu te rends compte à présent comme c'est compliqué... Il est vrai que j'ai des journées entières à moi pour venir à bout d'une idée... Est-ce que j'en viens réellement à bout?...

(p. 134.)

Les confidences de Foy à sa femme trouvent parfois la tonalité de confidences chuchotées au lecteur à propos de l'art du roman :

— Moi, de mon côté, j'ai besoin de me dire...

Il n'achevait pas sa phrase tout de suite, désirant que sa confession soit sincère, d'une vérité absolue à laquelle il sentait avec découragement qu'il n'atteindrait pas.

— Tu as besoin de dire quoi?

— Je vis un peu par personne interposée... Tu vas... Tu viens... Tu vois des gens, des rues, du mouvement... Quand tu rentres, tu en es toute imprégnée... [...] Au fond, je suis très égoïste...

(pp. 135-136.)

Peut-il s'agir d'une confession masquée de l'auteur? Dans ce cas, elle est mise au compte du personnage, c'est une confession par procuration qui pourrait délivrer de ses démons intimes. Avec la même appréhension que Foy pour manipuler les boutons de porte du bout de ses crochets, le romancier peut craindre de manipuler des explosifs par inadvertance, alors qu'il croyait jouer au boy-scout dans la neige.

La prise de risque suppose quelque plaisir à s'engager dans une telle opération; c'est une jouissance physique, corporelle particulière qui incite à poursuivre l'entreprise :

Il aurait eu du mal à définir son état d'esprit, l'état de son corps. Il se souvenait d'un mot qu'il avait lu quelque part et qu'il n'avait pas bien compris sur le moment. Il s'appliquait à lui aujourd'hui : il était dolent.

Ce n'était pas désagréable. Un malaise sourd et voluptueux pénétrait très avant dans sa chair et il avait envie de crever cette sorte d'abcès. Envie aussi de parler à Nelly, de lui dire tout ce qu'il ne lui avait jamais dit, de se débarrasser en une fois de cet amas confus, grouillant, de mauvaises pensées qui lui revenaient de plus en plus souvent. (p. 126.)

Finalement, de quoi s'agit-il? Un homme se croit amoureux fou de sa femme, il l'aime tant qu'il se montre d'une jalousie malade, mais c'est une épouse idéale, parfaite, plus désirable que jamais, rendant service à tous et prête à secourir toute déficience. Amante, maternelle, active, compréhensive, gaie, elle a aussi une vie professionnelle bien remplie; en un mot, elle est bien mieux que la femme forte de l'Évangile, c'est la perle rare. L'amie intime du couple peut, à juste raison, lui demander où il a bien pu dénicher¹⁸ cet oiseau rare.

Pourquoi alors faire un bilan et, à l'exemple de Diogène, souhaiter que sa femme fût laide et défigurée?

Il était tenté de prendre un papier, de diviser la page en deux colonnes, d'écrire d'un côté le *pour*, de l'autre le *contre*, afin d'établir une sorte de bilan. Avant tout, ce qu'il aurait écrit en tête, encore une fois, c'est qu'il ne lui en voulait pas, qu'il n'avait pas le droit de lui en vouloir. [...]

«*Je voudrais qu'elle soit laide!*» [...]

Laide ou défigurée! [...]

C'était par la colonne des *contre* qu'il avait envie de commencer, pour s'en débarrasser plus vite, et parce que c'était le plus pénible, si pénible qu'il s'efforçait d'habitude de ne pas aller jusqu'au bout de ces pensées-là.

Y inscrivait-il les rêves de Nelly, en considérant que ce n'était pas au souvenir de ses pauvres étreintes qu'elle s'excitait de la sorte? (p. 108.)

Finalement Foy annule tous ses griefs les uns après les autres :

¹⁸ «— Je me demande comment vous avez fait pour dénicher une femme pareille! C'est un chou!» (p. 117.)

Il barrait encore.

(p. 116.)

et il en vient plus loin à deux conclusions successives :

Que restait-il de la colonne *contre*? Il ne savait plus, préférait cesser d'y penser. Il serait bientôt temps de mettre la table, de secouer la salade, de s'occuper des menus soins qui étaient son lot.

En définitive, il pouvait aussi logiquement remplir une colonne que l'autre, selon son humeur, selon son degré de confiance du moment. Pendant des années, il ne s'était pas méfié de sa femme [...]

(p. 118.)

La confession se poursuit sur l'oreiller et la sérénité est revenue pour un moment. Une seconde conclusion provisoire est inscrite au bilan :

Tout ce qu'il avait dit avant de faire l'amour était vrai. Il avait été aussi sincère que possible. Sa jalousie datait d'avant Nelly. C'était *une sorte de tare qui faisait partie de son être*¹⁹, et, puisqu'il le savait, puisqu'il l'avait admis à voix haute, il n'avait plus le droit d'en faire souffrir autrui.

Il avait avoué aussi que sa jalousie à l'égard de Mazon était d'autant plus lancinante qu'il s'agissait d'un infirme comme lui.

(p. 158.)

Un manque, une tare qui viendrait de l'enfance, des parents et des aventures, des avatars de l'affection familiale ou encore de secrets de famille, transmis sur plusieurs générations. Pourquoi Simenon a-t-il commis ce lapsus étrange d'antidater le manuscrit de son roman d'un mois, soit le 10 mai au lieu du 10 juin 1961? Le romancier en tout cas se montre plus lucide sur les racines profondes de la jalousie de Foy que sur ses propres sentiments à l'égard de sa femme dans les *Mémoires intimes*. La position de romancier et la fiction romanesque, ce passage dans un « tunnel »²⁰, comme dit Foy, offrent une meilleure garantie d'atteindre des sentiments humains plus sincères. Le « nulle part », le tunnel et la colonne *contre* sont des lieux éminents de *La Porte*, et leur repérage est important pour comprendre la poésie de la porte *contre* et des autres lieux.

¹⁹ C'est moi qui souligne.

²⁰ « Et quand elle rentrait, elle n'avait pas l'air de sortir d'un tunnel ». Ici le romancier n'a pas repris le mot « conge » qui lui est familier : une coupure d'avec les rites quotidiens collectifs et sociaux et une plongée dans la rêverie.

6.- Conclusion

AVEC L'ÉCRITURE D'UN ROMAN, Georges Simenon est conduit à « encadrer le désir »²¹, il doit canaliser un fantasme bouillonnant comme la lave d'un volcan, comme la crue d'une inondation subite, dans un espace virtuel, géographique et domestique. Ainsi, il réalise une de ses aspirations les plus chères, devenir à son tour une sorte de « *dijkmaster* », de chef des digues, un maître de l'irrigation poétique, un magicien des écluses et des portes. À chaque fois, un combat prométhéen avec (et contre) la nature, la femme, les fantômes de ses ancêtres, bref le destin. La maison onirique, le refuge, le terrier se révèle bien vite à terme un enfer, un enfermement narcissique et il devient dangereux d'en pousser les portes contre. Simenon sait cela, et la scène primitive ne se trouve pas uniquement derrière les portes de cave ou derrière les chais.

La dimension de cette communication nous interdit d'évoquer même rapidement la variation de l'utilisation narrative de la porte dans l'œuvre. Porte contre, ouverte, entrouverte, poussée, close, fermée à clef, serrure crochetée, trou de serrure, fenêtre tenant lieu de porte, porte d'entrée, porte palière, palier à trois portes, corridor onirique, porte secrète ouverte par une bombe, la confusion de portes, porte d'écluse, etc. Il me suffira de rappeler ici la chute du *Train de Venise* : les amants, qui n'ont pas eu la sagesse de verrouiller le samedi après-midi la porte du bureau, sont surpris par le chef de service et l'amant se suicide en se défenestrant. Une porte ouverte ou fermée peut livrer ou cacher des secrets, changer le destin d'une vie.

Ce n'est pas dans les *Mémoires intimes*, ni dans *Quand j'étais vieux*, qu'il convient de chercher quelque éclaircissement de l'auteur sur la poésie des portes, sur ses intentions romanesques en écrivant ce livre. À l'occasion d'une escapade dans le couloir d'une clinique où il est hospitalisé en 1974, Simenon, convalescent, nous suggère qu'une porte, plus qu'une énigme, peut symboliser l'incertitude du destin de l'homme. Là-dessus, le romancier s'accorde avec Rilke. Le roman de 1961 est, à mon sens, ce poème sur les portes, évoqué sans y croire en 1974.

Des Traces de pas, vendredi 22 février 1974 :

C'est le mot porte qui me hantait quelque peu et je pense qu'il en est de même pour beaucoup de gens. Les portes protègent notre vie privée mais en même temps elles nous emmurent. Il y a la porte du directeur qu'un employé ne franchit

²¹ Une expression empruntée à Noël Simsolo.

qu'avec la crainte d'apprendre qu'il est renvoyé. Il y a les portes du commissariat par lesquelles passent tous les bas-fonds de la ville et les portes de prisons, pires encore.

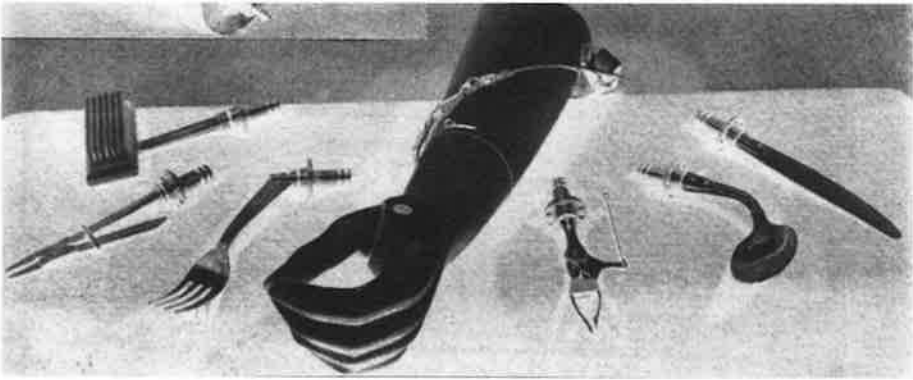
Combien de gens, et pas seulement les malades, fixent une porte en pensant qu'elle limite leur sort.

Si j'étais poète, ce qui n'est pas, je n'ai pas besoin de le dire, j'écrirais un poème sur les portes. Les portes qui, on le dirait parfois, jouent à cache-cache avec nous.

Annexe 1

Reproduction de l'enveloppe jaune et des autres documents préparatoires

Parmi les documents préparatoires du roman conservés par Simenon figure ce cliché publicitaire émanant de la Société française de prothèse et d'orthopédie générale.



(Collection Fonds Simenon.)



par le port des prothèses à adhérence musculaire, elles vous donneront l'aisance dans la marche, l'esthétique, le contrôle de votre jambe, la stabilité et la sûreté par leur genou spécial.

Une adaptation parfaite de l'emboîtement vous est assurée par reproduction intégrale à la machine de la morphologie du moignon.

Adressez-vous à une Maison spécialisée

**SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE PROTHÈSE
et D'ORTHOPÉDIE GÉNÉRALE**

ÉTABLISSEMENTS NOVELLI & Cie, 7 bis, rue du Meslay - PARIS - TUR. 64-53

Notice sur demande

(Collection Fonds Simenon.)

Les Portes

Bernard Foy - 42 ans
 52 bis rue de Turissee -
 (coin rue de Trévisse)
 patronerie Plainesval.
 sa mère est née
Fischer
 Drouot.
 par St Arnaud - Archaon

Nelly Rabaud (Foy)
 la viève Rabaud.
 la Rabaud.

38 ans
 17 ans en 1939.
 38 ans en 1960
 ouvrière de cuisine au "Palace".
 rue Saubert -
 2 fois mariée.

40 ans
 Quai du Four enfant
 Parc de Chateaux.
 la Cour
 "La Rue Robinson".

sur la bordure ou cleaup de Timp
 par la forêt.

de Arbonne (Grand) - 42 ans en 1940
 62 ans en 1960.
 chirurgien - dirige
 annuaire def de ... à St Aubert.
 rue Crozatier
 diabetique - insulinite

Pierre Mazeron - 28 ans -
 policier - dossier de la fourmeux.
 sa mère Rebauge - mariée - 1 enfant - 28 ans -
 rue Lamark.
 Henri Deloyne - employé de banque - Crédit Lyonnais.
 petite auto.

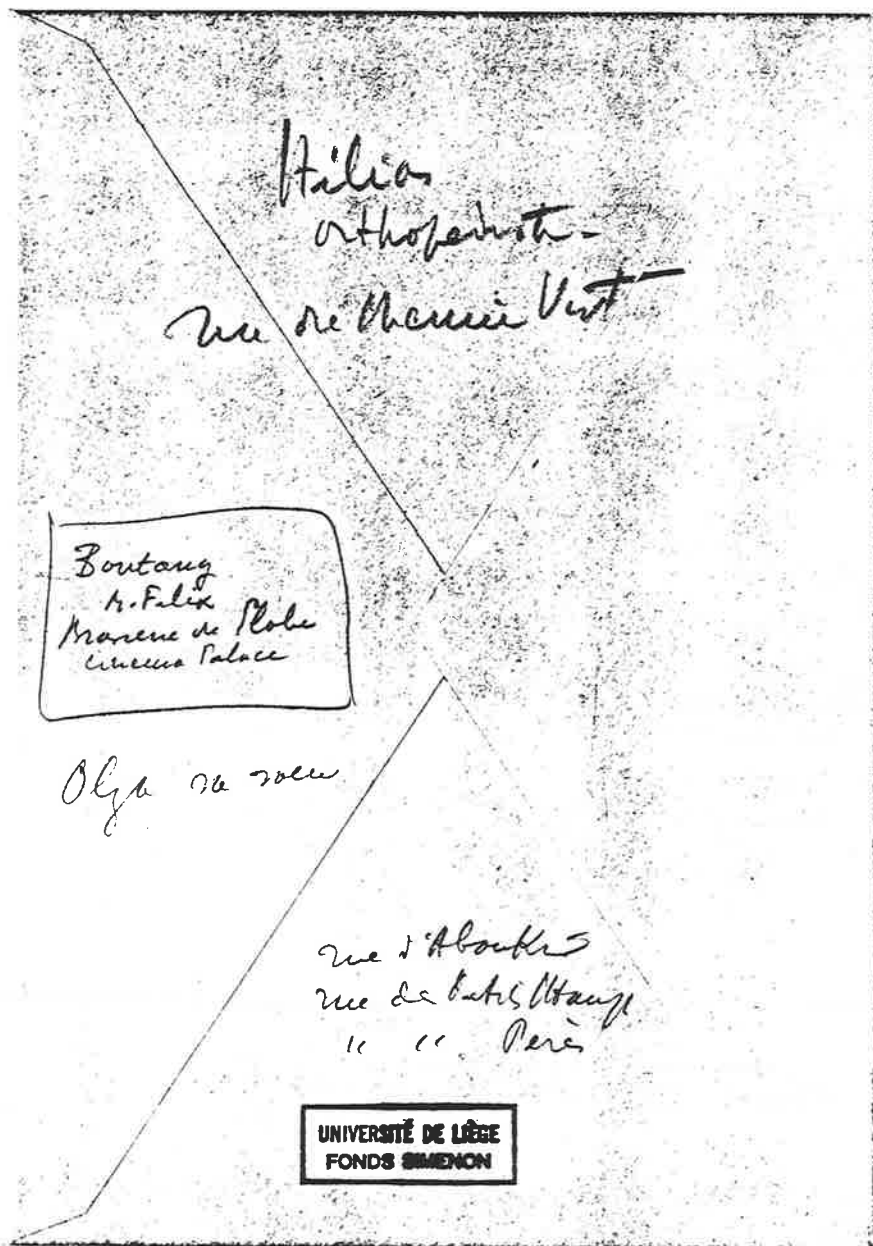
Siéle
 Henri Coufant
 Kadda
 Herbiveaux
 Levard
 Helias Arnaud
 Marion Noncelot
 Cernado

domicile des Foy de la rue de Turissee -
 52 bis rue de Turissee -
 (coin rue de Trévisse)
 patronerie Plainesval.
 sa mère est née
 Fischer
 Drouot.
 par St Arnaud - Archaon

domicile des Foy de la rue de Turissee -
 52 bis rue de Turissee -
 (coin rue de Trévisse)
 patronerie Plainesval.
 sa mère est née
 Fischer
 Drouot.
 par St Arnaud - Archaon

domicile des Foy de la rue de Turissee -
 52 bis rue de Turissee -
 (coin rue de Trévisse)
 patronerie Plainesval.
 sa mère est née
 Fischer
 Drouot.
 par St Arnaud - Archaon





Fédération des Syndicats de la Guerre de France

(1950) Ministère de l'ancien combattants et Vétérans de la Guerre
Institut National de l'Invalidité
C.R. de la Invalidité (Inv. 61.00)

Habermiller - 52 rue de Turcuena
école de Turcuena (jeunes) 57 rue de Turcuena
Gille - 48 rue de Janyon

Nelly?

Hôpital Cochier - 45 Fg. St Jacques
" St Antoine - Fg. St Antoine

UNIVERSITÉ DE LIÈGE
FONDS SIMENON

Securité Sociale - 10 rue de l'Éclaircie (20)

Hélios

Orthopédie

maison - courtois
petit camionneur

Drevaux - 5 Rue de St Antoine - Montfond
(Cher) Canal de Berry
Faucher

52	St Roman Miller	Loire de Plausel	Loire de Mathieu
40	St Foy	St Rouzin - 2 enfants Jean-Paul Gourme	
30	St H. = Heilhan - Wieu	St Rouse	
20	St St. Stiel - Vieux	tractus	
10	Jurieu Heilhan - juri	Mus Moyon	
2 de du	patronie Blamaux	Charmaux	

Le Timbre
cote bar

dame - yon
losterie
Escandon -
caution

Nau
Blanche
poisson

Pauguet
Brais
Lofuer

Blanche
Brais
St Rouse

Facture microscopica
ou rocher

radiographie

café
de
Turcuena

patronie
Blanche
Heilhan

Spence
Bonne

de l'Invalidité - Invalidité

Ann. 20.57-1223 du 2) Nov. 1957 sur le reclassement du travailleur handicapé et du 26 avril 1954 sur l'emploi obligatoire de handicapés de guerre.

Annuel de 57-954 du 3 avril 1959

accepté si plus tard on a des accords

Partenaire de Travail du Pacifique

Centre de rééducation professionnelle (N. S. A. N. R. P. P.)

Institut National de Travail -

pos alcool ni vin
Aspirine
gant étal
Vitaminés D. 7
ultra-violet
diathermie
radiothérapie
mortalité
accidents
ultra-sons

prothèse électro-convulsive
crochet à pièce (actif - une offre possible
passif - 20 fermes au total)

France active A.P.R.L. (Association), non reconnue par le Service Social
France active "Prothèses" - en vertu d'avis
France active "Polytechnique" (y compris éléments liés)
France active "Général"
France active "Prothèses"
France active "Prothèses" - au jour
France active "Prothèses" (250.000 francs)

plastiques - matériaux allégés

Chirurgie orthopédique - usines mécaniques à Gussone (Montpellier)

course américaine
crochet à corde de Wuppertal
broche de Prof. Hepp

Grille en bois
recouvrement de l'épaule opposée

crochet de travail en acier
crochet de bureau en métal léger - griffe et force
main électrique suisse (type américain
type suisse)

Fary: appareil à pièce spéciale ou usiné
appareil de travail ordinaire
pièce fixe à roulement libre: 20.779
roulement: billes: 22.789 francs.

Le travailleur se défonce à mesure qu'il
prend l'habitude de sa prothèse
modification fréquente
exercice

UNIVERSITÉ DE LIÈGE
FONDS SIMENON

Médicaments articulaires à commande
électro-physiologique

Centre d'appareillage: 139 rue de Bercy - Paris -
Fary interuniversitaire - 1 bis V - prothèse et orthopédie.

Annexe 2

Liste des lieux recensés dans le roman²²

Avertissement au lecteur

Il est inhabituel de publier un document de travail. Compte tenu de la demande qui m'a été adressée et de la thématique de ce colloque d'octobre 1994, il est d'un certain intérêt de montrer l'articulation de l'intrigue romanesque avec l'organisation d'un cadre géographique ici répertorié exhaustivement. Reconstituer un atlas qui permet d'interroger la dynamique narrative et la circulation de l'inconscient, telle est l'hypothèse de cette méthode de travail appliquée à un roman de Simenon. Comme une moule à son rocher, la fiction romanesque s'arrime à un cadre topologique, habituellement géographique : « la plongée dans l'inconscient », le déclic qui fait basculer du réel vers l'imaginaire, vers l'irréel, prend appui sur un cadre spatial, et avec des itinéraires. On trouvera ci-dessous le relevé des repères spatiaux et des actions qui s'y rapportent. La pagination renvoie à l'édition de poche de 1970 des Presses de la Cité.

Notice sur la méthode

Elle vise d'abord à organiser des impressions de lecture : elle cherche à mettre en lumière la prégnance de l'image conteuse et les récurrences dans l'ensemble du texte.

Il semble, avec les romans de Simenon, que cette façon de se tenir à quelque distance du déroulement temporel du scénario permette une sorte de mise à plat des références spatiales tout en les rendant simultanément présentes, comme dans le rêve et la composition picturale qui s'inspire du rêve.

Si la confusion des temps — le mélange des temps des verbes et le mixage des époques évoquées — est une des caractéristiques de l'écriture de Simenon, la dimension spatiale joue, par sa consistance propre, le rôle de contenant d'une activité psychique qui doit tester les limites de son espace.

Il peut être tentant de reloger un scénario et des parcours dans cette nomenclature structurée, mais, à l'expérience, on jugera qu'il est préférable d'en faire une opération ultérieure et distincte : beaucoup d'éléments spatiaux perdent leur valeur d'évocations multiples quand ils sont rattachés à un ensemble restreint et limité et quand ils sont dissociés de leur gangue affective.

Les noms propres de lieux, toponymes non communs, ne sont pas les seuls lieux retenus. À chaque lieu, dont on reconstitue l'arborescence manifestée dans le roman, sont associés les objets signifiants, les actions marquantes et les « caractérisations » poétiques ou littéraires de cet espace. Toutefois, on notera systématiquement, outre les noms propres : les adresses, les menus, les prix indiqués, les mots en italique ou entre guillemets, les majuscules inattendues, les inserts et les extraits de lettres qui indiquent une rupture narrative donnant à lire un message « graphique ».

La tension entre noms propres et noms communs et l'art de les évoquer réciproquement par la figure de la synecdoque (exemples : Béziers = maison close, maison = P.J.) rend ouvert à des effets narratifs le jeu de la désignation et de la nomination des lieux (ville jamais citée, ville imaginaire, ville réelle mais transposée, etc.). Plus généralement, ce travail d'apparence ingrat

²² P.C., 10 juin 1961 (et non 10 mai comme l'indiquent les éditions avant *Tout Simenon*).

de reclassement donne lieu à une potentialité de réflexions, de renvois de notes subjectives qui enracent la création romanesque à la littéralité du texte.

Ainsi, ce recensement méthodique garde le caractère ouvert d'une base de données pouvant supporter plusieurs hypothèses de traitement assez différentes. Il peut fonctionner comme un outil, comme un support pour une activité heuristique qui le dépasse. À la condition impérative de relire le texte de Simenon, inusable et redécouvert à chaque lecture.

Paris

- 3 le quartier du Marais 51
 un quartier de vieilles gens 51
 à deux pas de la place des Vosges 7
- rue de Turenne 7
 une rue bruyante 66
 en face, arrêt d'autobus, sous un plaque verte 33, 35, 48, 49, 53, 93, 132, 165
- immeuble d'en face, rue de Turenne
- 0 rez-de-chaussée
 Café de Turenne, en face de la pâtisserie 126
 magasin et camion de la papeterie Herbiveaux 7
 « Papeterie en gros et demi-gros » 10
- 1 au premier, la petite brune au shampooing 60, 66
- 4 au 4^e, un vieux couple, lui est angineux 49, 66, 93, 158
 toujours prêt à se raccrocher aux maisons 93
 la cage du canari 9
- [numéro 38] la maison, à l'angle de la rue des Minimes
 sans ascenseur, un escalier usé 8, 10, 12
- 0 rez-de-chaussée
 pâtisserie Escandon 10, 32
 loge de concierge 12, 52, 95, 183
- 1 au premier, plaque en émail de F. Jussieu, traducteur-juré²³ 9, 13, 179
- 1 au premier, porte d'en face, logement de M. François, rentier 53, 93, 114
 mort au printemps, en avril 53
 puis du frère polio de Gisèle 51
 Pierre Mazon, dit Mapi (187), né à Lyon 53, 165
 en fauteuil roulant 60, 185
 une porte ternie, d'une vilaine couleur terne 93, 195
 sans paillason ni plaque, sans carte de visite 93

²³ Traducteur assermenté, admis auprès d'un tribunal. Cf. Tilkin, traducteur-juré dans *L'Ours en peluche*, 1960.

une porte ouverte 55, 59, 166, 181, 184
 et laissée contre 181, 203
 poussée sur une impulsion instinctive par Foy 204
 le bouton ou la porte à bouton 181, 184
 le bouton de faïence blême ou ivoire 93, 94
 jamais touché par lui, envie de le tâter 93, 94
 le bouton de porcelaine blanche 136, 197
 qu'il n'a jamais touché 136
 la fameuse porte à bouton d'émail 101
 la porte au bouton de porcelaine²⁴ 209
 deux chambres dont une grande sur cour intérieure 94
 un couloir et un studio jaune 101, 184, 191, 199
 pas une chambre, un « studio » 191
 des tréteaux chargés de dessins 187, 191
 des femmes nues sans visages peintes sur les murs
 164, 185, 187, 191
 la chambre de quelle couleur? d'un jaune éclatant
 185

- 2 au second, M^{lle} Strieb, leçons de piano pour filles 13, 60, 144, 192
 3 au 3^e, M^{lle} Renée 13
 3 au 3^e en face, M^{me} Meilhan crie, un mari sourd 13, 179
 4 au 4^e en face, les Rougin, mère et jumeaux bruyants 26, 32, 60, 144,
 150, 192

- 4 au 4^e, appartement des Foy, depuis 22 ans (1939) 9
 un espace clos 196
 un ménage aux rôles renversés 103
 il fait la cuisine et le marché 103
 elle prend les initiatives sexuelles 80, 149, 175
 Tu veux? 80, 149
 riant de défi, un soir elle l'avait littéralement
 violé 84
 Foy 42 ans 30
 invalide, mains articulées, blessé en 1940 par une grenade?
 par une mine 18, 28
 des crochets 24, 27, 31, 50, 59, 79, 83, 177, 203, 206,
 207
 des pinces spéciales 86
 pas des mains de parade 84
 prospectus au pouce automoteur 83
 les moignons rougis, la pose des harnais 79, 87, 135,
 175

²⁴ Dépouillé ici de sa fantasmagorie adjectivale.

- une sorte de miraculé 28
- un amoindri, un homme? 95, 103-105
- les femmes, elles, ne sont pas amoindries par l'absence de leurs deux mains 103
- mais pas sourd 60, 208
 - les vertiges 18-22, 26, 89, 96, 156
 - je n'ai plus de vertiges 198
 - fracture microscopique du rocher 21, 56, 80
 - aux bruits de portes 13, 26, 55, 60, 165
- seul pendant la journée 46
 - un *manque*, tu me manquais 50, 198
- Nelly, 38 ans, d'Épinal 16, 46, ...
 - une jeune femme plus désirable qu'à vingt ans 47
 - une jeune femme plus désirable que jamais 108
 - même laide ou défigurée 107, 108
 - lui : « je t'aime » 107, 125, 182, 190, 196, 202, 211
- la grande pièce atelier salon, salle à manger 14
 - dite living-room 58, 118, 195, 209
 - des abat-jour, une rose, un iris alternés 14
- deux fenêtres rue de Turenne 12
 - « leur » fenêtre « de droite » 12, 65
 - des vieilles maisons, des fenêtres larges et des barres d'appui avec arabesques en fer forgé à 30 cm du plancher 7, 36, 54
- la salle de bains 13, 211
 - pharmacie aux tablettes de somnifère (suicide) 211
 - vingt tablettes de somnifère et du café froid 212
- la chambre à coucher 36, 37
 - l'odeur ou le fantôme de la vieille femme 36
 - « la fenêtre donnait rue des Minimes » 87, 127, 151, 157, 210
 - peur de se pencher et de basculer 156
 - s'accouder à la fenêtre 157
 - le lit conjugal 127, 156, 210
 - la porte poussée machinalement 210
 - le cadavre ensanglanté de Nelly 210
 - le poignet entaillé 210
 - par terre, un couteau de cuisine affûté 210
- une cuisine 58
 - meubles rustiques, des cuivres sur les étagères 48
 - soupe aux poireaux 48
 - foie de veau à la bourgeoise 98, 103
- une porte de palier 13, 56, 165

en face, trois maisons plus loin 66

- un jeune homme à la trompette bouchée 66
 - marchande de légumes, M^{me} Pauquet, accent du Midi 38
 - une poissonnerie Nau, en face 48, 60
 - une boucherie Désiré Lenfant, foie de veau piqué au lard 97-99
 - la crémiererie aux rayons de marbre blanc 100
 - un vignoble dans la Loire
 - l'épicerie Bourre 101
 - autre arrêt d'autobus au coin de la rue des Francs-Bourgeois 49

 - 3 rue des Minimes 12, 65, 87
 - vue d'une fenêtre du logement des Foy, c'était devenu la leur 65
 - à la fenêtre mansardée d'en face : culotte rose et soutien-gorge 127
 - 3/4 rue du Pas-de-la-Mule 128
 - une machine pneumatique défonçait le macadam 128
 - une boucherie ouverte en août 179
 - 3/4 rue des Francs-Bourgeois 7
 - 3/4 rue Sévigné 8
 - maison d'une vieille infirme 8
 - paralytique 15
 - école des filles 112
 - en face une couturière pas chère, M^{me} Levart 112
 - 3/4 boulevard du Temple 24, 176
 - salle de cinéma 24, 176
 - des camions à mazout font du bruit 162
 - 3/4/11 boulevard Beaumarchais
 - cabinet d'un dentiste où la mère fut bonne 68
 - logement de Lesueur, un mécano des Halles, parti à Limoges 173
 - « le tour de la place des Vosges » 22, 25, 32, 67-70, 176
 - prendre l'air, sortir de son petit monde 25
 - départ par la droite vers le boulevard du Temple et la République 68
 - 3 place des Vosges (côté du Temple, ou Saint-Denis, Chemin-Vert) 39, 70
 - la frontière 39, 70
 - 4 l'autre côté de la place des Vosges, faisant partie du 4^e arrondissement 39, 70
 - ou la place des Vosges, côté Saint-Antoine 70
- maison natale de Foy, sa mère veuve y fut concierge 23, 39, 100, 205
 - la chaise d'osier du père, au coin de l'arcade 68
 - le père et son camion à percherons, auteur de charges héroïques 133
 - sans la reconnaître 204
 - au fond de la cour, les anciennes écuries 130
 - cagibi : séquestration à six ans de la petite Rita 129-131
- boutique de l'antiquaire 69, 155
 - la bassine de cuivre trop grande 69

- les arcades 68
- les voûtes, toujours les mêmes 176
- square entouré de grilles 32, 176
 - quatre fontaines 69
 - kiosque à musique, orchestre militaire et deux jazz 153
- deux cafés à terrasse 153
- bal du 14 juillet 8, 150
 - pilier où un couple faisait l'amour à la Libération 105
- l'école primaire de Foy 8, 69
- 4 rue des Blancs-Manteaux 37
 - brocanteur pour meubles d'occasion 37
- « le grand tour » 68, 71, 155, 176, 182
 - (sorte de pèlerinage aux souvenirs et de parade amoureuse)
 - [il débute en fait après la rue de Birague, mais s'amorce avant]
 - à gauche, puis à 100 m encore à gauche
- 4 vers les arcades de la place des Vosges 68
- 4 rue de Birague 204, 208
 - un hôtel de passe avec le boa de plumes blanches d'Irma 71
 - siège de l'hôtel (vers 1929) pour la bande des Polonais 71
 - une femme dépoitraillée, un mort sur une civière 71
- 4 rue Saint-Antoine près du cinéma Saint-Paul 72
 - marché en août 183, 202–208
 - charrettes des marchandes, charrette de melon 202, 206
 - « il aimait les petites charrettes le long des trottoirs, le cri des marchandes, les boutiques largement ouvertes où on est de plain-pied avec la rue, les occasions du jour écrites à la craie sur les ardoises » 202
- 4 rue du Petit-Musc 73
 - une vieille épicerie-bazar 73
- 4/5 au pont de Sully, regarder couler la Seine 73, 182
- 4 l'île Saint-Louis, le tour paresseux 73
 - son embourgeoisement progressif 75
 - la bibliothèque et les tableaux de l'homme au lévrier 74, 182
 - l'éperon de l'île, vue sur Notre-Dame 75
- 4 halte au parapet du pont Marie et ses couples de péniches 75–79
- 4 rue Saint-Paul, retour pressant 79
- 3 prolongement naturel, presque fatal : lit conjugal, « Tu veux ? » 80

- les « explorations de Paris », avant l'accident, des jeunes mariés 147, 162
- 18 Le Sacré-Cœur et retour par Pigalle 146
- 2/8/9 les grands boulevards, de l'Opéra à la Madeleine 147
- 13 les quais de la Seine jusqu'à Charenton 147
- 5 les petites rues du Quartier Latin 147
 - le faux bistrot à l'andouillette hors de prix 148, 198

- 8 les Champs-Élysées et l'épagueul du chenil 149
- les projets de promenade pour les vacances 197-198
nulle part 208
- 11 rue du Chemin-Vert 27
boutique d'Hélias, un vieil orthopédiste barbu 27, 83, 201
portant l'étoile jaune, non déporté 85
pince active, main à pouce automoteur, etc. 83
mains de parade, ou crochets perfectionnés sur mesure 84
- 11 rue de Lappe 40
des bals pour une sœur Olga coureuse avant mariage 40
- 12 quartier du faubourg Saint-Antoine 194
[au 184, faubourg Saint-Antoine]
hôpital Saint-Antoine 11
clinique du docteur Aubonne, 65 ans, à la 4 ch. bleue 12, 32, 141,
194
rue Crozatier, en face 194
domicile du docteur Aubonne 194
- 1 les Halles 37
garage où fut employé Foy 37, 39, 106, 116
un petit restaurant 39, 138
un hôtel de passe à deux pas du garage, une fille aux gros seins 139
- 1 rue Coquillière
atelier de fleurs artificielles de Florence Nussbaum 82
portant l'étoile jaune, déportée par les Allemands 85
Nelly y travailla avant 82
- 1/2 place des Victoires 50, 106, 107, 110, 196
maison Delangle et Abouet 32, 50, 59, 82, 85, 102, 107, 108, 115, 173,
191
la plus importante maison de passementerie d'Europe 108
dit le magasin 124, 125
noms en lettres d'or sur les grandes vitres 177
au premier, Nelly chef de service 32, 54, 59, 110, 111
au 4^e, bureau de son amie Gisèle Lebesque depuis cinq ans 50
- 1/2 rue des Petits-Pères 174
bistrot avec vue sur la place des Victoires 174
- 1/2 rue Montmartre 191
siège du journal publiant des dessins de Mapi 191
- 2 rue d'Aboukir 173
station d'autobus 173
- 2 rue du Caire 68
entrepôts où le père fut camionneur avec deux perchérons 68
- «la ville», le centre de Paris 54

- 8 Champs-Élysées 86
 - défilé des mutilés à la Libération 86
- 8 grands boulevards 51
 - agence du Crédit Lyonnais 51
 - Lebesque tient la clé des coffres 51
 - repérer la direction de l'Étoile et celle de la Bastille 197
- 16 boulevard Suchet 109
 - appartement du fils Abouet, Jean-Paul 109
- 18 rue Lamarck, 51
 - logement d'une vieille tante Lebesque, variqueuse 51

rive gauche

- 5/6 boulevard Saint-Michel 69
 - le père y fut écrasé par un tram 69
 - 14 Porte d'Orléans 51
 - HLM où logent les Lebesque 51
- quelque part à Paris
- clinique du professeur Pellet 18
 - consultation et tests pour vertiges 18-22, 26

(banlieue)

- Juvisy 40, 189
 - pavillon du ménage d'Olga, matrone épanouie 40
 - Olga réjouie de toujours grossir 189

(province)

Cher (18)

- Saint-Amand-Montrond 68
 - Drevant à 5 km
 - pays natal du père Foy et de sa femme née Faucher 68

quelque part en Alsace-Lorraine

- entre la ligne Maginot et la ligne Siegfried en 1940
 - Foy saute sur une mine 18, 24, 106, 176, 205
 - en jouant au boy-scout 106
 - par hasard, pas comme un héros 176
- un château transformé en hôpital militaire
 - avant de connaître plusieurs hôpitaux et centres de rééducation 18, 19
 - les caresses de l'infirmière à l'amputé des mains 142
- un village alsacien à demi évacué où il est cantonné avant sa blessure 139
 - le lit de l'Alsacienne aux deux enfants, au mari mobilisé dans les Ardennes 140, 145, 168, 188
 - « c'est encore un gamin » 168

[Vosges et lien secret à la place des Vosges pour l'évocation des souvenirs]

- Épinal 41-46, 50
 - caserne, service militaire en 1939 23
 - rue Gambetta 41
 - immeuble de la brasserie du Globe et du cinéma 42
 - cinéma Palace, de Félix Boutang, propriétaire et voyeur 41, 44, 73
 - au bout du dernier rang, strapontin de l'ouvreuse, Nelly 41
 - un Monoprix 77
 - près du champ de tir, en dehors de la ville 43, 44, 46
 - des cafés aux filles de salle montantes 76
 - baraque des Rabaud, ivrogne et commère 43, 75
 - flirt amoureux dans les bois 44
 - et le long de la Moselle 44
 - ou dans la neige 46
 - les aventures sexuelles de Nelly avant 143
 - nue dans une chambre 143, 169
 - sur le banc du parc 143, 169
- (Haute-Vienne)
 - Limoges 172
 - Lesueur y a déménagé 172
- (Rhône)
 - Lyon
 - le fils Aboutet fit un stage de trois ans chez les soyeux 109
 - Mazeron est originaire de la ville 166
- vacances
 - à la mer 23, 24
 - (une façon de se changer les idées) conseillée médicalement 23
 - ou dans un village 31
 - ou ailleurs 62
- Bretagne 177
 - Paimpol 176
 - lieu de vacances des Levesque 177
- (Haute-Savoie)
 - Évian 178
 - lieu de vacances pour les Aboutet 178
- Portugal 15, 51, 57
 - Lisbonne 15
 - congrès et vacances du docteur Aubonne 15, 31
- Italie 179
 - lieu de vacances pour le cordonnier 178

Anne MATHONET*

Chambre close et voyeurisme

L'OBSERVATION du cadre géographique des romans de Simenon montre que l'auteur superpose à une topologie réelle une série de notations issues de sa propre rêverie ou encore d'un imaginaire collectif qu'il réinvente, qu'il réutilise en tout cas pour en évoquer les effets. L'univers fantasmatique de notre écrivain participe ainsi clairement à la construction scripturale de bon nombre de pays ou de régions qui jalonnent les textes. Sous sa plume, les paysages acquièrent une tonalité différente; les lieux s'alourdissent d'une ambiance savamment suggérée.

Mais, en deçà de ce rapport affectif particulier à une situation géographique plus ou moins précise, il me semble que les mêmes « lois » constructives interviennent déjà dans l'élaboration de l'intimité des personnages, dans l'agencement de leur entourage immédiat.

Parfois Simenon dessinait, sur sa fameuse enveloppe jaune, le plan d'une rue ou d'une maison. Il devait savoir, disait-il, si son héros poussait la porte à gauche ou à droite en rentrant chez lui et sur quelle vue donnaient ses fenêtres.

Le besoin de tels renseignements dit à lui seul toute l'attention que l'auteur portait à l'élaboration de l'univers immédiat de son héros.

Le plus souvent, la topologie du lieu est ainsi cernée avec précision, mais aussi avec rapidité. Les détails de la description (généralement très simplifiée) semblent sélectionnés en fonction de leur valeur signifiante dans l'image. Ils suffisent à créer très vite un climat particulier et à laisser deviner déjà un peu la personnalité de l'habitant du lieu.

Par ailleurs, si on se promène quelque peu dans tous ces décors, si on s'introduit dans l'intimité des héros de Simenon, on se rendra très vite compte de l'étonnante récurrence de certaines remarques propres à la mise

* Aspirant chercheur au Fonds National de la Recherche Scientifique.

en scène. Une telle réitération dans les descriptions pourrait sans nul doute s'avérer éclairante dans l'étude d'une certaine poétique simenonienne de l'espace.

Parmi ces éléments répétés de façon quasi obsédante, je m'intéresserai surtout à la possibilité pour le héros de voir « au-delà » de son espace personnel, de s'introduire du regard dans l'intimité de l'autre, ou encore d'être vu par cet autre.

Faisant écho à l'image presque stéréotypée du voyeurisme, la géographie de Simenon favorise en effet assez souvent l'échappée du regard indiscret, l'intrusion du coup d'œil curieux.

Je me baserai sur l'analyse de quelques-uns de ses romans pour essayer de montrer comment et pourquoi Simenon met en scène l'histoire d'un certain voyeurisme.

On peut constater d'emblée que rien n'est gratuit dans la configuration spatiale des textes de Simenon. Il situe les lieux et les déplacements de son héros avec précision à l'intérieur d'un espace cependant fort schématique; un espace rendu très cohérent par la simplicité géométrique¹ qui le caractérise. Dans les romans qui mettent en scène un héros solitaire, par exemple, ce dernier est très souvent présenté dans un lieu clos qui revêt pour lui l'apparence d'un « cocon » protecteur où le refuge est possible. On remarque aussi que l'écrivain met généralement tout en œuvre pour isoler cet espace du monde extérieur et confiner ainsi son personnage dans une espèce de retraite propice à la pensée et au ressassement.

Ainsi, dans *Les Fiançailles de Monsieur Hire*, le lecteur commence par suivre pas à pas un personnage bizarre, dont les attitudes équivoques attirent très vite les soupçons. Quand M. Hire rentre chez lui, dans un étroit décor sans luxe et sans chaleur, on le voit dîner et ranger sa chambre avec les gestes méticuleux d'un homme habitué à vivre seul. Il finit par éteindre et une longue attente commence :

Neuf heures moins dix... neuf heures... neuf heures cinq...
Il ne fermait pas les yeux. Il ne regardait rien. Il était là comme
dans un train qui ne conduirait nulle part. Il ne soupirait même
pas. [...]

9 h. 20... 25... 26...

Parfois une porte se fermait brusquement. Des gens descen-
dirent l'escalier dans un tel vacarme qu'ils semblaient trébucher

¹ Hendrik Veldman a analysé la géométrie spatiale des romans de Simenon dans *La Tentation de l'inaccessible, structures narratives chez Simenon*, Amsterdam, Rodopi, 1981.

à chaque marche. On arrivait petit à petit à entendre le sifflet de l'agent du carrefour.

9 h. 27 ... M. Hire se leva, tourna le commutateur électrique et, dans l'obscurité, retrouva son fauteuil d'où il ne voyait plus que les aiguilles vaguement lumineuses du réveil. [...]

M. Hire se leva, marcha vers la fenêtre au-delà de laquelle il n'y avait que du noir. Peu après, une lumière jaillit à trois mètres de lui à peine, une fenêtre s'éclaira, une chambre dont on distinguait les moindres détails. [...]

M. Hire ne bougeait pas. Chez lui, il faisait noir. Il était debout, le front contre la vitre gelée, et seules ses prunelles allaient et venaient, suivant tous les mouvements de sa voisine.²

Dans ce roman, Simenon emploie le plus souvent un procédé narratif assez proche de la technique cinématographique. Cette option narrative consiste en fait à contenir le narrateur dans un rôle d'observateur extérieur pendant un temps relativement long. Il est ainsi réduit à enregistrer l'action à la manière d'une caméra, conférant ainsi au texte une certaine apparence d'objectivité. Ce n'est donc que très lentement que l'instance narratrice pourra deviner la conscience du personnage.

Dans cette perspective, les explications de la scène sont évidemment réduites au minimum et la narration est essentiellement descriptive. Une telle approche du récit produit ici un effet de concentration de l'espace autour du personnage sur lequel on focalise toute notre attention.

En outre, les détails de la description concourent eux aussi à créer cette impression d'enfermement : les bruits du dehors entourent d'abord la chambre où ils résonnent étrangement pour donner l'impression qu'un cercle protecteur isole le silencieux M. Hire du reste du monde. Ensuite, les bruits cessent progressivement ; il ne reste plus que M. Hire, seul dans le noir. L'effet de rétrécissement spatial autour du personnage est alors à son comble.

Quand la lumière apparaît, en face, l'espace confiné de la chambre trouve subitement un point de fuite, une ouverture à laquelle la lumière donne un aspect positif. Ainsi, un au-delà naît pour permettre au regard de s'échapper vers un lieu précis où s'incarne le désir du héros. La fenêtre, élément géographique concret, se charge alors d'une signification plus abstraite et plus symbolique, attachée en quelque sorte au thème de l'évasion.

² In *Œuvres complètes*, Lausanne, Rencontre, 1967, t. 3, pp. 303-304.

M. Hire, comme la plupart des voyeurs, n'agit pas dans l'intention d'établir une vraie relation avec celle qu'il regarde. Le voyeurisme, en effet, permet une formidable désincarnation du désir et se substitue aux véritables contacts. M. Hire se contente, en quelque sorte, de dérober le fruit défendu que constitue l'intimité de la jeune femme. Il reste à l'intérieur, à l'abri, tandis que son regard passe au-dehors, lui permettant de conserver une distance protectrice. Il est donc à la fois ici et là-bas, dans un univers différent du sien.

Plus loin dans le texte, Alice finira par apercevoir M. Hire, faisant ainsi basculer les rapports de force puisqu'**être vu** constitue toujours une position d'infériorité par rapport à celui qui regarde. Le premier réflexe de Monsieur Hire sera alors de se cacher derrière des papiers gris pour préserver sans doute l'univocité rassurante de la relation.

Dans ce roman (l'un des premiers qui n'appartienne pas à la série policière proprement dite), il semble donc que tout soit agencé pour donner au regard une place primordiale et conférer à l'espace un sens sous-jacent : d'abord celui de la clôture, de l'enfermement réel (mais aussi psychologique et moral), ensuite, celui de la fuite possible symbolisée par le motif de la fenêtre que le regard peut franchir.

Cette structure géographique qui consiste à placer des fenêtres en face l'une de l'autre et à les séparer seulement de quelques mètres constitue en fait un véritable leitmotiv pour les textes de Simenon.

Parfois, ce détail topologique est anodin dans la narration et les « gens d'en face » font simplement partie d'un petit monde familial et rassurant. Par exemple, dans le quartier d'Outremeuse, avec ses maisons à l'architecture torturée et ses arrière-cours, la promiscuité permet aux voisins de s'observer mutuellement. Dans *Pedigree*, la tante de Roger sait ainsi ce qui se passe dans toutes les alvéoles³ des maisons voisines :

En face, dans les maisons étroites, on voit des gens qui vont et viennent derrière les fenêtres. Cécile connaît la vie qui se déroule heure par heure dans tous les intérieurs, elle n'a qu'à tendre son bras maigre pour écarter le brise-bise, et les autres doivent l'observer de leur côté comme elle les observe. Cette promiscuité n'a-t-elle pas quelque chose de rassurant ? Les visages deviennent familiers, la vie se prolonge.⁴

³ Cette expression est, elle aussi, typique des textes de Simenon.

⁴ In *Œuvres complètes*, Lausanne, Rencontre, 1968, t. 19, p. 192.

Dans ce genre de contact visuel, les protagonistes ne refusent pas nécessairement la relation avec l'autre et le regard se fait parfois réciproque. Dans le roman intitulé de façon significative *Les Gens d'en face*, Adil Bey observe ainsi ses vis-à-vis que le régime communiste a probablement chargés de sa surveillance. De chaque côté, les regards curieux cherchent à pénétrer en face. Aucune communication réelle ne s'établit. Mais ces voisins constituent cependant une présence que le héros éprouve le besoin de vérifier sans cesse. La distance entre les protagonistes s'avère finalement trop grande; la largeur de la rue qui sépare Adil Bey de la fenêtre d'en face semble d'autant plus infranchissable qu'un abîme idéologique s'étend entre lui et eux. La fenêtre observée restera donc, pour le héros, le lieu d'un questionnement.

Dans certains romans, l'habitude d'apercevoir quelqu'un en face peut même devenir positive, à tel point que l'autre se transforme, sans le soupçonner le moins du monde, en véritable dieu Lare, gardien du lieu. Il fait partie du paysage que le héros saisit quotidiennement au-delà de la fenêtre comme pour nier la clôture oppressante de son espace personnel. Dans *Trois Chambres à Manhattan*, par exemple, le petit tailleur que François et Kay ont entrevu plusieurs fois en face de chez eux est ainsi élevé au rang de « fétiche » protecteur du couple. Il devient l'emblème du lieu qui a vu naître leur amour et s'unir leurs destinées. D'autre part, ce personnage secondaire vient subtilement souligner la ligne rythmique du texte et lui servir de « contrepoint ». Les diverses apparitions du petit tailleur dans le texte, en effet, sont loin d'être innocentes. On pourrait facilement montrer une étroite relation entre les commentaires qui accompagnent les apparitions du personnage et la relation amoureuse qui nous est racontée.

Sans jouer toujours un rôle aussi complexe, le motif de la fenêtre apparaît un peu partout chez Simenon comme un espace de rêverie pour les héros solitaires. Le soir, derrière les fenêtres éclairées, ils devinent des familles réunies dans une atmosphère douce et feutrée.

Pour d'autres (comme Frank Friedmaier), une femme occupée à des tâches ménagères derrière une fenêtre ouverte incarne l'âme d'un foyer heureux et uni, d'une maisonnée dont ils voudraient faire partie.

Dans ces textes, l'intimité d'autrui aperçue à travers une fenêtre semble presque toujours revêtir un aspect très positif : on met l'accent sur un possible bonheur. Mais Simenon évoque aussi le petit pincement au cœur de ceux qui regardent sans pouvoir participer à la scène. Il suffirait malheureusement de peu pour que les protagonistes basculent dans le besoin de voir absolument et soient littéralement obsédés par une porte ou une fenêtre qui les empêche de voir ou réduit leur champ de vision.

Comment et pourquoi les personnages accomplissent-ils ce pas qui sépare la curiosité du voyeurisme ? L'analyse de *La Fenêtre des Rouet* pourra sans doute éclairer ce problème.

Avec ce roman, dix ans après *Les Fiançailles de Monsieur Hire*, Simenon développe un thème identique, mais avec beaucoup plus de nuances et de précisions dans la construction du récit. Le personnage principal reste un voyeur qui observe les fenêtres de l'appartement d'en face. Mais le héros est maintenant une femme, ce qui est peu commun dans les représentations habituelles des voyeurs « pathologiques ». D'autre part, le lecteur peut saisir les inquiétudes et les moindres tressaillements de la conscience de ce personnage sur lequel le récit est focalisé. Ses attitudes sont donc beaucoup plus explicites que celles que nous observions chez M. Hire.

La configuration spatiale a, elle aussi, été complexifiée pour permettre au regard d'exercer une action encore plus « dévorante ».

Au départ, on retrouve un décor de base que l'on peut qualifier de pauvre et un espace fort étriqué puisque l'héroïne, Dominique, sous-loue son petit appartement à un jeune couple. Le principe de concentration de l'espace est donc respecté et le personnage installé dans son cocon.

En outre, dès les premières pages, on constate que l'auteur structure subtilement autour de Dominique l'agencement de tout le décor : elle voit les fenêtres d'en face et elle entend le couple derrière la porte qui la sépare d'eux :

Dominique sait tout. Jamais elle n'a entendu le son de leurs voix, qui ne traverse pas le canal de la rue, mais elle les voit aller et venir du matin au soir, elle suit leurs gestes, le mouvement de leurs lèvres : c'est une longue histoire sans paroles dont elle connaît les moindres épisodes.

Elle sait, elle ne se trompe pas, un grincement annonce déjà le morceau de phonographe qu'ils jouent chaque fois qu'ils « font ça ».⁵

La curiosité du personnage peut donc s'exercer dans deux directions à la fois : Dominique « pénètre » chez les Rouet par le truchement des fenêtres, mais elle se penche aussi sur un trou de serrure pour observer les ébats amoureux de ses locataires. Cette dernière image de l'œil collé à une serrure relève incontestablement du niveau caricatural dans les représentations traditionnelles de voyeurs. Il s'agit, en outre, de s'introduire dans la plus

⁵ In *Œuvres complètes*, Lausanne, Rencontre, 1968, t. 16, pp. 137 et 133.

petite intimité d'autrui et la difficulté de voir, l'interstice par lequel le regard doit se glisser dénoncent à eux seuls une plus grande culpabilité du voyeur.

Et pourtant, Dominique n'apparaît pas vraiment comme une obsédée sexuelle ou une maniaque condamnable. Si cette femme restée enfant s'introduit dans l'intimité de ses locataires, en effet, c'est tout simplement pour savoir ce qu'est « l'acte de chair ». On s'aperçoit d'ailleurs que la nature du spectacle (même si certaines visions sont incontestablement plus troublantes que d'autres) n'a pas réellement d'importance, du moment qu'il s'agisse d'humains, pour autant qu'il s'agisse de Vie. Les deux actes voyeuristes du personnage se répondent donc pour signaler et souligner le même malaise.

Cette curiosité pour la vie pousse la vieille fille à fixer son regard plus particulièrement sur Antoinette Rouet qui représente pour elle l'image parfaite de la femme prête à tout — et même à tuer — pour jouir de l'existence. Jusque-là, Dominique avait observé les Rouet avec une méprisante curiosité. Désormais, son regard s'impose dans sa « fonction de désir ». Sa curiosité envers Antoinette se transforme en obsession voyeuriste.

Assez vite, on assiste à un véritable phénomène d'identification dans lequel Dominique ne vit plus que par « osmose » à travers l'autre. Elle l'observe constamment, elle la suit, partage ses rendez-vous amoureux, ses attentes et ses déceptions.

Ici, le personnage voyeur, non content de s'immiscer dans le décor d'autrui, désire aussi partager son espace et presque se l'approprier. Le problème devient donc beaucoup plus complexe et abstrait qu'une « simple » intrusion dans l'intimité de la famille Rouet à travers une fenêtre ouverte. Petit à petit, sans se rendre compte que son attitude est sans issue, Dominique se met en état de dépendance totale par rapport à l'autre femme parce que celle-ci lui permet d'échapper au carcan d'une éducation trop stricte et d'une vie étriquée symbolisées par le décor dans lequel elle vit. Quand Antoinette s'en va, Dominique ne supporte plus de rester solitaire et enfermée. Le besoin de fuir à tout prix la conduira au suicide.

Et pourtant, elle aurait pu comprendre son erreur si elle avait perçu le message que lui adressait une autre voyeuse postée en face. Mais, tout entière occupée à la contemplation de son double « désiré », Dominique ne se compare pas à ce double tristement réel qu'est la vieille Augustine.

La Fenêtre des Rouet est sans doute l'un des romans de Simenon où le problème du voyeurisme est le mieux mis en scène et le plus profondément analysé. Mais, en fait, on peut trouver, dans l'œuvre de Simenon, un nombre assez significatif de héros plus ou moins voyeurs. Tous sont des solitaires qui

se voient dans l'impossibilité de communiquer vraiment avec quelqu'un. Et de cet isolement naît presque toujours une impression affective de vide (un concept dont Henri-Charles Tauxe a montré l'importance dans les textes de Simenon).

Un malaise angoissant saisit alors le héros qui se rend compte de l'inanité de son existence. Et, pour remédier à ce mal psychologique, le personnage a le choix entre plusieurs échappatoires : il peut fuir et changer de milieu social, mais aussi se noyer dans l'alcool ou encore se perdre dans une sexualité violente et débridée.

Mais, dans d'autres romans, le besoin d'échapper au vide existentiel pousse surtout ces oubliés de la société à puiser dans l'existence des autres, à « pomper leur substance », à « renifler la vie des autres » comme le fait Kees Popinga dans les cafés. Ces quelques expressions typiques de Simenon relèvent d'un réalisme incontestable et sans doute un peu abrupt. Mais elles désignent, mieux que toute analyse psychologique, une tentative désespérée et un instinct de survie quasi animal. Ces personnages s'introduisent dans l'espace des autres, ils se frottent à eux pour leur voler un peu de Vie.

Ainsi, Félix Drouin, l'homme à tout faire de l'auberge du Cheval-Blanc, traîne derrière lui un profond dégoût de l'existence. Il est vieux, sale, miné par les crises de paludisme et probablement un peu fou. Le seul contact que ce vieillard entretienne encore avec les hommes semble être la répulsion qu'il arrive à leur inspirer. Mais, relégué dans une mansarde au-dessus d'un garage, Félix peut observer l'intimité de la maison par la lucarne du toit :

Il n'y avait pas que cela. Il y avait les deux caisses sur lesquelles, maintenant, Félix montait. Peut-être qu'un jour ou l'autre il dégringolerait de cet échafaudage et irait se rompre le cou parmi les autos. En attendant, il se hissait chaque matin sur ses caisses. Il atteignait ainsi, dans le toit, une lucarne qui n'en était pas une [...]. Juste en face, c'était la fenêtre de Rose, et, comme cette fenêtre ne donnait sur rien d'autre que sur un toit, elle était sans rideau. [...]

Personne ne savait qu'il était là! Personne ne le connaissait! Et tous, tant qu'ils étaient, y compris la patronne, M^{me} Fernande, qui vivait deux fenêtres plus loin, allaient et venaient sans se douter qu'il épiait leur intimité.⁶

Ce qu'il regarde ainsi, chaque matin, représente pour le personnage une espèce de compensation au vide de l'existence, une récréation dans la

⁶ *Le Cheval-Blanc*, in *Ceuvres complètes*, Lausanne, Rencontre, 1968, t. 11, pp. 435-436.

grisaille. Et grâce à ce regard voyeur, lui, l'esclave, pense aussi dominer ces gens dont il a percé la plus petite intimité.

Le lecteur attentif peut facilement vérifier qu'un tel «vide» existentiel est très présent dans les textes de Simenon où il s'attache littéralement aux pas de certains personnages comme pour dessiner et expliquer leurs attitudes. Ce concept de «vide» n'est jamais défini; apparemment, le mot seul a le poids nécessaire pour communiquer la sensation d'un pénible malaise.

Élie, le héros de *Crime impuni*, incarne très bien cet état de déliquescence physique et mentale typique des voyeurs de Simenon. Avec ce roman, une dizaine d'années après *La Fenêtre des Rouet*, l'auteur perfectionne encore le dessin d'un profond voyeurisme. Le thème est identique et on découvre sans peine de troublantes similitudes de forme et de structure entre les deux textes : deux personnages, Michel et Élie, présentent, comme Antoinette et Dominique, une sorte de gémellité malsaine et dangereuse. L'un représente la vie et ses jouissances tandis que l'autre se noie dans une espèce de non-existence.

Élie, émigrant juif polonais, est le type même du malchanceux : il est laid, pauvre et solitaire. Aussi affecte-t-il de n'avoir besoin de personne pour dissimuler une profonde timidité qui l'empêche d'aller vers les autres. Il a cependant réussi à établir un certain équilibre, à se créer un coin à lui dans la pension où il loge :

Il profitait de la chaleur de la cuisine, de la salle à manger. Il profitait de leur présence à tous, du son de leur voix. C'était lui, sciemment, qui s'accrochait à eux parce que, au fond, ce qu'il n'aurait jamais avoué à personne, ce qu'il lui répugnait de s'avouer, il avait peur de la solitude.

Il les volait, Louise encore plus que les autres. Faute du courage de lui faire la cour et d'essayer un refus, il se frottait à elle, se contentant de sa présence, du rythme de sa respiration, de la vue de son visage incolore. [...]

Il n'était pas fier. Il ne se suffisait pas à lui-même. Seulement, ce dont il avait besoin chez les autres, il le leur prenait sans qu'ils s'en aperçoivent. C'était un voleur, au fond. Et un lâche.⁷

Sans que la fonction scopique soit particulièrement inscrite dans le texte, le voyeurisme du personnage est déjà bien présent. Élie est décrit

⁷ In *Œuvres complètes*, Lausanne, Rencontre, 1969, t. 31, pp. 79-80.

comme un parasite installé dans la cuisine de sa logeuse. La relation qu'il entretient avec les gens de la maison est, en effet, pervertie par son caractère unilatéral. Il cherche à percevoir la vie des autres et refuse de livrer la moindre part de la sienne.

Quand Michel arrive à la pension, bouleversant la structure du « coin » refuge d'Élie, celui-ci établit entre eux une pénible comparaison et, pour en savoir plus, mais aussi par défi, le héros pénètre dans la chambre de Michel. Il viole l'intimité de l'autre, ce qu'il fera systématiquement par la suite. Comme Dominique, Élie ainsi est amené à restructurer sa vie par rapport à un autre personnage plus gâté que lui par la nature.

Les textes de Simenon mettent ainsi en scène un certain nombre de personnages en proie à un obsédant besoin de voir vivre leurs semblables, à la nécessité de leur dérober une part de « substance humaine ». Ils volent et pourtant le lecteur en a presque toujours pitié car Simenon module habilement leur histoire pour les innocenter ou presque. L'écrivain focalise en effet toute son attention sur la description presque clinique de la souffrance du voyeur. Il montre le caractère obsédant de la tentation; il insiste sur ce besoin de voir qui envahit et perturbe une vie sociale déjà très réduite; et enfin, il dépeint la honte du voyeur, c'est-à-dire la conscience douloureuse de son attirance pour un fruit défendu.

D'autre part, il semble que, dans la plupart des cas chez Simenon, la victime du voyeur ne lui en veuille pas. Dans *Les Fiançailles de M. Hire*, *La Fenêtre des Rouet* et *Crime impuni*, le personnage regardé paraît même prendre un certain plaisir à être vu et ne se sent nullement dépossédé par le regard de l'autre. Il ne s'agit donc pas vraiment d'un vol et le lecteur éprouve généralement une certaine compassion pour ces voyeurs faibles et démunis. Leur vice est présenté comme une compensation et un moyen de remédier au manque existentiel.

La géographie de Simenon est faite, on l'a vu, d'ouvertures et d'interstices qui permettent de voir autrui, d'observer son domaine et, simplement, de le regarder vivre. Les personnages évoluent dans ce décor avec plus ou moins de sérénité. Pour certains, il s'agit simplement d'un paysage observé quotidiennement au-delà de la fenêtre, comme pour nier la clôture obsédante de l'existence individuelle. Pour d'autres, l'ouverture signifie la possibilité de fuir vers un espace étranger et attirant.

Mais, s'introduire dans l'intimité d'autrui pour s'échapper de son propre décor, de sa propre existence, reste une solution très éphémère. Fasciné, le personnage s'absorbe dans sa passion de voir, dans son désir de voler des images, et ne s'aperçoit pas qu'il est en train de se perdre. Plus

que jamais impuissant à vivre, le voyeur dépend de la présence de l'autre avec lequel il n'a pourtant pas de vraie relation. Il finit par être puni, non pas par une sorte de châtement divin comme on en trouve dans les mythes, mais parce que le voyeurisme, dans sa nature même, est sans issue. C'est une échappée provisoire de l'esprit vers d'autres lieux tandis que le corps reste engoncé dans le même décor étriqué, dans le même carcan.

Une telle détresse humaine devait, bien sûr, intéresser Simenon. Il l'a décrite avec précision, introduisant çà et là le symbole pour appuyer la scène et n'a pas hésité à reprendre le thème en majeur et en mineur dans de nombreux textes.

Noël SIMSOLO

L'encadrement du désir en tous lieux chez Georges Simenon

Des chercheurs courageux ont tenté de classer en périodes précises l'abondante production littéraire de Georges Simenon.

Ils ont répertorié le nombre des lieux géographiques où les romans se situent et les ont identifiés en cycles.

Récits africains. Suite américaine. Romans flamands. Saga parisienne, etc.

Ces ensembles répondent parfois à une chronologie pour une série limitée dans un temps assez court, toujours entrecoupée par d'autres œuvres répondant à des types d'inspirations différentes, et qui se compose dans ce cas d'une suite d'étapes dont l'écriture est souvent liée à la propre biographie de son auteur et à ses changements de résidence.

Les plus flagrants exemples en sont les quelques œuvres prenant comme décor le continent africain ou les États-Unis d'Amérique.

Mais, ici comme ailleurs, c'est la part du fantasme qui prime sur tout détail documentaire.

La particularité des lieux choisis par Georges Simenon dans tous ses livres ne corrompt jamais son discours personnel et obsessionnel, qui est de dessiner, ou plutôt de peindre, le désir ressenti par un être humain en crise.

Déjà, ce qui fut écrit sous divers pseudonymes se déroulait toujours à l'intérieur de pays réels, mais les décors et les mœurs en restaient tamisés par l'opacité d'un voile chatoyant, composé d'une panoplie à l'exotisme exacerbé d'imaginaire, et issue de la lecture des romans populaires ou des illustrations du *Journal des Voyages*. Simenon parle même du « Larousse illustré, comme base à son imagination ».

Au temps des reportages en Afrique, une prise de conscience du réel eut lieu et s'exprima directement par les voix d'un journalisme dénonciateur.

On se souvient de son : « L'Afrique vous dit merde ».

Cependant, dès qu'il entre à nouveau en bâtisseur de fiction, Georges Simenon retrouve le goût de la description floue des territoires évoqués, l'ambiguïté lourde du comportement de chacun, l'absence volontaire d'une dialectique soumise à l'idéologie, la prédominance des traques implacables des aléas contrariant, ou favorisant, la poursuite d'un désir et la sempiternelle mise en avant des sensations individuelles, qu'il dit : intimes.

Car l'auteur de *Quartier nègre* utilise toujours les caractéristiques corollaires des lieux réels d'une manière résolument non spécifique et juste déterminante par le biais des sensations qui s'y attachent.

Rien de plus.

Il me semble même que les quelques passages de description « documentaire » d'un port, d'une ville, d'un territoire ou d'une île, n'existent chez lui que comme « cheville » ou « intervalle », « fausse piste » ou « écran » daté de souvenirs personnels (comme le révéleront, en fin de course, ses *Dictées*), et cela pour mieux aider la mouvance de ses avancées pointillistes dans un chien et loup, établi pour extraire l'universalité de chaque être humain emprisonné dans les dérives d'une crise intime.

Malgré les apparences, Simenon sacrifie peu à un exotisme typé des endroits où il situe ses histoires.

En fait, au-delà des noms inscrits jusque dans le titre des romans (*Un Crime en Hollande, Le Relais-d'Alsace, Les Demoiselles de Concarneau, Le Bourgmestre de Furnes, Maigret à New York, L'Horloger d'Everton, Le Fou de Bergerac, Trois Chambres à Manhattan*), c'est davantage la météorologie régnant dans ces lieux qui lui sert de nourriture créatrice que l'identité sociologique ou géographique de ces lieux.

Car on peut remarquer que l'espace où ses personnages s'aventurent est d'abord marqué par le climat : chaud, froid, pluvieux, sec ou changeant.

Ensuite, dans n'importe quel pays, une même nomenclature s'impose, un même cadre général, un lieu de théâtre, la scène des confessions.

C'est souvent un port de mer, les bords d'un canal, tel quartier de la métropole, une ville de province, la banlieue, les bas et les hauts quartiers d'une cité.

Et c'est toujours, chaque fois, encadré en un lieu clos : le café, l'appartement, le bar à filles, la chambre d'hôtel, l'hôpital, la cabine d'un bateau, le bureau, l'atelier ou le magasin dans lequel IL (le personnage) travaille.

La rue n'est alors qu'un lieu technique de passage d'un décor dans l'autre, ou l'espace de tous les dangers pour celui qui n'a plus d'attaches et y erre à la recherche de repaires, comme Monsieur la Souris...

Dans ce dernier cas, c'est encore de clôture dont il s'agit...

Et les rues de Simenon, quel que soit le pays où elles se trouvent, se ressemblent toutes.

Comme les bars, les hôtels ou les lieux de travail.

Ce sont les scènes d'un théâtre intime qui n'existe que par l'écartèlement des personnages qui s'y trouvent.

Parfois, une mythologie urbaine peut s'imposer, comme celle des «Halles» dans *Le Petit Saint* (j'y reviendrai), mais alors aussi, l'impressionnisme avec lequel Simenon en dépeint les fruits, les légumes et les gens, recoupe invariablement des pages de livres concernant d'autres marchés dans les quatre coins du monde, de Liège à l'Afrique, de la Provence au Panama, du Nord au Sud...

Car, c'est évidemment l'impression qui prime pour cet écrivain.

Les odeurs, la lumière, les couleurs et les bruits sont les principaux matériaux de sa palette.

La carte routière ou le plan d'une ville lui servent bien sûr d'outils pour baliser un vraisemblable local, mais l'essentiel de son art reste d'abord la perception qu'ont tous ses personnages de spectacles intemporels et universels.

Il suffit de se souvenir des pages de certaines *Dictées* où l'auteur parle de son plaisir à errer simplement dans un marché en Suisse pour voir que ses notations ressemblent aux nombreuses descriptions qu'il en a déjà faites dans ses romans, quel que soit le lieu géographique où leur action se situait.

Bref, Simenon n'écrit jamais pour décrire les réalités extérieures du monde.

À l'inverse du Huysmans des débuts, encore marqué par le naturalisme selon Zola, il ne s'étend pas sur les détails pittoresques d'un quartier, l'architecture d'une zone urbaine ou les pièces mécaniques qui régissent le fonctionnement d'une machine.

Son style ne lui permet d'ailleurs pas.

L'économie de moyens en exclut un lyrisme teinté de décalcomanie.

La suggestion lui suffit.

Si quelques traits peuvent quand même émerger de temps en temps, c'est uniquement pour mieux situer l'obsession, l'angoisse et surtout le désir (contrarié ou non) de ses personnages.

Son choix d'écriture encadre peu la part éducative de la littérature, sauf dans le domaine des comportements humains.

Et si le trajet choisi pour un livre l'oblige à tenir compte de la manière dont fonctionne un restaurant, une mairie, une usine, un café, un commissariat, un bateau ou un comptoir colonial, tous les détails typiques

de ce fonctionnement s'effacent rapidement au profit de l'exploration de la conscience perturbée des individus qui y vivent au quotidien.

Tant et si bien que l'on découvre, au travers de l'œuvre, une uniformisation de l'individu par ses pulsions et son environnement de travail, en une caractéristique unique et très loin des exotismes afférents aux différents pays.

D'ailleurs, la marque de ces pays est surtout visible quand les êtres humains n'y sont plus.

D'où la quantité d'étrangers coupés de leurs racines qui apparaissent dans la plupart des romans.

Le Turc des *Gens d'en face*.

Les Belges du *Clan des Ostendais*.

Le Russe de *La Tête d'un homme*.

Le Levantin du *Locataire*.

Le Français de *Quartier nègre*.

Les Danois de *La Nuit du carrefour*.

L'Arménien des *Fantômes du chapelier*.

L'Allemand de *Ceux de la soif*.

Le Polonais de *Crime impuni*.

Dans ces cas-là, Georges Simenon capte des réalités déterminantes de leur pays d'origine, pointe des détails révélateurs sur leur culture et leurs mœurs, et dégage ainsi des portraits à la justesse beaucoup plus convaincante que lorsqu'il décrit chez eux les habitants d'un pays.

Le Turc des *Gens d'en face* est bien moins caricatural que les habitants de la république soviétique qui lui tournent autour, le surveillent ou le trahissent.

Et c'est souvent ainsi.

Mais, plus encore que la marque de leur pays d'origine, ces personnages sont encore dessinés en des traits se rapportant à leur métier et aux actes qui vont présider à leur survie.

Le Turc des *Gens d'en face* cesse peu à peu son exercice de consul pour suivre le calvaire provoqué par son désir.

Les Belges du *Clan des Ostendais* végètent en un *no man's land* qui barre leur fonction de marins, révèlent par leur mutisme tous les fantasmes des habitants d'un port occupé par l'Armée Allemande et n'agissent que par le désir de retrouver leur véritable pays, non pas la Belgique, mais la mer.

Radek, l'étudiant maître chanteur de *La Tête d'un homme*, cherche à justifier sa propre « béance » d'intellectuel en poursuivant le désir de devenir un personnage de son Dostoïevski et ne peut ainsi que courir à la mort.

Enfin, Dupuche, dans *Quartier nègre*, se laisse glisser en marge de sa réalité de colon de Panama, découvre son véritable désir lorsque Nique lui apparaît à sa fenêtre et se laisse ensuite délicieusement dévorer par son refus de résistance, comme un apatride soucieux de ne pas intervenir pour retourner en arrière...

Un ouvrage de Simenon ne traite d'ailleurs que de cela.

C'est *La Mauvaise Étoile*.

Les héros, ou plutôt les antihéros, mais il n'y a jamais de héros chez Simenon, et surtout pas Maigret qui, lui aussi, laisse l'intuition rejoindre son désir dans une passivité menée par des impressions qu'il reçoit par à-coups, les antihéros donc de *La Mauvaise Étoile* illustrent combien la « *cosa mentale* » a transformé chez eux la réalité africaine en un territoire imaginaire, une clôture suffocante et propice à la réalisation de leur désir profond d'autodestruction.

Mais ces itinéraires tragiques, tout authentiques que l'affirme Simenon dans sa préface, sont exactement les mêmes que ceux suivis par ses personnages de fiction.

De l'acteur des *Volets verts* à l'assassin des *Fantômes du chapelier*, de *Monsieur Hire* au *Bourgmestre de Furnes*, de l'Homme du banc d'un « Maigret » au voyou de *Faubourg*, de l'alcoolique de *Feux Rouges* au grand médecin de *L'Ours en peluche*, du jeune journaliste de *L'Âne-Rouge* à Betty, du capitaine de bateau des *Pitard* aux danseuses de *Strip-Tease*, tous acceptent le glissement vers leur désir, avec plus ou moins d'extase.

L'entêtement à suivre ce désir peut aussi les conduire à la mort, comme dans *Le Déménagement* ou *La Maison du canal*, ou viser le refus d'assumer les conséquences d'une réussite professionnelle et sociale, ou être une fuite salvatrice, comme dans *Le Passage de la Ligne* et *Il y a encore des noisetiers*.

Mais le principe demeure le même.

Une crise impose au personnage d'être confronté au désir de devenir son « propre pays », d'être enfin l'image de son souhait secret, de prendre à tout prix (crime, mort, déchéance ou renoncement) une place dans l'encadrement d'un désir et de nier alors tout autre lieu, par transfert mental, afin de se glisser inéluctablement et avec un sublime sordide, dans cet espace du fantasme propice à sa métamorphose.

Quelques rares exceptions existent dans l'œuvre.

Comme *Le Petit Saint*, histoire d'une ascension malgré soi, sans poursuite de la concrétisation d'un désir en fantasme.

Sans doute parce que son protagoniste est un artiste peintre.

Chacun de ses tableaux lui suffit à bâtir les paysages de son propre pays et à en faire sa géographie intime par l'interprétation du sordide qu'il voit (promiscuité avec sa mère) ou des lieux — qu'il subit d'abord (école, la rue, les « Halles ») — et qu'il dirige ensuite.

Lui, il fonde son état originel en un désir impressionniste exprimé bientôt par la peinture.

Il encadre donc ce désir lui-même pour ne plus s'y égarer.

Et, bien davantage que les *Dictées*, ce roman, *Le Petit Saint*, nous montre la méthode de l'écrivain, sa propension à l'abstraction par l'économie d'explications psychologiques, son choix d'un brassage de sensations révélatrices du réel et son désir de fantasmer sa vie d'écrivain créateur par la simplicité d'une confession masquée, rigoureuse et sereine.

Ce que *Pedigree* ne put pas être, d'où son abandon après un volume, et que *Les Trois crimes de mes amis* annonçait déjà, mais, dans la crispation trop référentielle à des détails historiques, comme les scènes dans l'Allemagne sous l'inflation.

Il n'est pas question de limiter l'art de Georges Simenon à un roman qui expliquerait toute son œuvre et sa méthode. Pourtant, *Le Petit Saint* nous conduit à considérer la part du peintre qui serpente en force chez ce romancier.

Non pas un peintre romancier ou un faiseur de portraits naturalistes, mais un impressionniste tenté par un gestaltisme bousculé souvent par l'influence du cinéma; donc du cadre, de la lumière, de ces informations plates et non mises en psychologie, mais suffisantes à fonder une structure extrêmement révélatrice des mouvances internes qui dirigent un comportement.

Le Nouveau Roman a fait de même.

Mais en le théorisant.

Il serait également bien intéressant qu'un homme patient et passionné cherche les relations possibles entre les théories de Gaston Bachelard et les tableaux de genre de Georges Simenon, puisque les textes du philosophe ont permis une lecture nouvelle du cinéma, en y éclairant autre chose que les seules intentions des scénaristes et les trouvailles esthétiques des réalisateurs.

Les amoureux de cinéma me comprendront.

Des disciples de Gaston Bachelard, comme Jean Douchet, ont su saisir le « dit » de moments indéfinis, uniquement mis en saillie par une relation structurelle avec l'inconscient de l'auteur et ses choix de cadre, de mouvement ou d'éclairage.

À ce titre, cela ne me semble pas un hasard si le premier cinéaste qui voulut porter un roman de Georges Simenon à l'écran fut Monsieur Jean Renoir, avec *La Nuit du carrefour*.

Dans leurs œuvres, l'un et l'autre ne cherchent à encadrer le désir de leurs personnages que pour mieux suivre, « en creux », le cheminement de leurs pulsions d'êtres humains.

Je continue la digression pour signaler que *La Chienne* de ce même Jean Renoir peut bien plus faire penser aux « Romans durs » de Simenon qu'au livre assez médiocre de Lafouchardière.

Et que son adaptation du *Jekyll et Hyde* de Stevenson, l'admirable *Testament du docteur Cordelier*, se compose exactement comme les romans de Simenon.

Simple question de choix de cadre, de lumière et de mise en structure des touches impressionnistes autour du désir et des obsessions.

C'est aussi que tous deux appliquent l'idée de Cézanne, selon laquelle il ne faut pas que l'artiste projette ses idées, mais il faut que l'artiste soit une plaque sensible.

Et chez Renoir et chez Simenon, les personnages centraux sont, eux aussi, des plaques sensibles.

Tout n'y est d'ailleurs qu'une affaire de peau, de la dérive réceptive des sens et, plus précisément, du regard et de sa place.

Le cadre, dans le quotidien de chacun de nous, c'est l'architecture qui nous l'impose.

Liée au regard, elle met le désir en écran par le biais d'une fenêtre, d'une vitrine ou, plus indirectement, d'une photographie.

La majorité des personnages de Georges Simenon regarde par les fenêtres.

Leur place se définit ainsi.

Par l'autre lieu.

Et par l'autre dans ce lieu.

Parfois l'autre est soi-même, ce que le sujet veut redevenir ou devenir.

Il veut passer la ligne pour être encadré dans la place de son désir, conscient ou inconscient, seul ou en couple, victime ou coupable, mais ces dualités apparentes ne sont que l'expression secondaire des contingences morales ou sociales.

Comme, j'y reviens, le Cordelier de Renoir qui devient Opale; Jekyll et Hyde...

D'où, pour moi, l'absence absolue d'une vision idéaliste chez Simenon.

Son humanisme étrange repose sur un moralisme qui, de sa place d'auteur, se refuse à juger.

Comme Jean Renoir, Fritz Lang, Ingmar Bergman, Jean-Luc Godard ou Kenji Mizoguchi au cinéma.

Comme Soutine, Marcel Duchamp, Picasso et Paul Klee en peinture.

Comme Schoenberg, Satie et Keith Jarrett en musique.

Comme Louis-Ferdinand Céline (hors de ses hystériques pamphlets), Beckett, Alain Robbe-Grillet, Franz Kafka et Dashiell Hammett en littérature.

Bref, rien que de très contemporain à cela.

Et qui a pour nom : la modernité.

Que ses personnages s'expriment par le « je », en une introspective première personne du singulier, ou qu'ils soient cernés des mots distanciant le « dit » par le « il », les figures de Simenon dessinent la même mécanique du « regardant », regardé par un auteur, et son lecteur, jusqu'à la superposition des désirs de chacun des partenaires de l'écrit.

Auteur, lecteur, personnage sont alors tous impliqués dans l'obligation de voir leur désir encadré hors des notations documentaires, géographiques ou historiques.

Le moment de vérité repose sur cette abstraction des circonstances extérieures.

L'homme est alors nu.

L'encadrement du désir est le point de départ nécessaire à la métamorphose, au récit, à la vie, à la chute ...

Citons quelques exemples pris dans les œuvres.

D'abord, sur un point purement biographique, dans *Des Traces de pas* :

La Saint-Nicolas. En Belgique, comme dans quelques autres pays c'est la fête des enfants, qui remplace pour eux Noël. On dort peu. On attend le moment d'aller découvrir les cadeaux. La maison a une autre odeur.

Et pourtant mes Saint-Nicolas étaient toutes les mêmes. Sur la table de la salle à manger étaient étalées les assiettes, une par personne, qui contenaient des noix, des noisettes, des figues et une orange. Pas des oranges. *Une* orange, car à cette époque-là elles coûtaient cher. Il y avait aussi pour chacun un bonhomme en pain d'épice. Je crois que c'est cette odeur-là qui imprégnait le rez-de chaussée.

Quant aux jouets, en ce qui me concerne, c'était invariable : une boîte de peinture. Car, je n'étais pas loin de m'imaginer que je deviendrais peintre.

Il faisait toujours gris. Il tombait du crachin ou de la neige.
À travers les rideaux j'apercevais des garçons de mon âge qui
essayaient des vélos à trois roues et je les enviais.

Ici, la confession est éclairante.

L'idée de peintre, bien sûr, ne surprend pas.

Et celle de l'envie confirme ce désir d'être l'autre; celui qui possède le
vélo à trois roues et qu'on voit par l'encadrement de la fenêtre, comme on
voit une marchandise convoitée dans une vitrine, ou (Simenon est Belge)
une attirante femme vénale dans l'encadrement de sa vitrine.

Chez Simenon, d'ailleurs, le désir a deux buts, unis ou différenciés
selon les romans :

— Posséder l'objet du désir, généralement la femme.

— Ou devenir sans désir.

Donc : se perdre dans la sérénité.

Ou : entrer dans l'engrenage de sa propre destruction.

Faire abstraction de son état social ou familial.

Ou détruire l'objet du désir qui habite la place que l'on regarde ou
convoite.

L'autre.

Ou soi-même.

Citons cette fois deux exemples « fictionnels » au sujet de l'encadrement
du désir sexuel par une fenêtre.

Dans *Il pleut, bergère*, l'enfant à la fenêtre découvre un monde qui
s'accorde à ses désirs inconscients.

Je lis :

Juste en face de ma fenêtre, la femme qui tenait un banc
de fromage et qui était toujours en tablier blanc était une grasse
commère fraîche comme du lait, aux bras rebondis, à fossettes,
d'un joli rose.

Baptiste la gardait pour la fin. Déjà avant d'arriver à elle,
il lui lançait des regards et je me sentais gêné. Enfin, quand il
était tout près, son rire devenait enfin naturel, et il trouvait sans
cesse le moyen de lui toucher les épaules, ou de la saisir par le
coude. Il s'éternisait. Elle riait en cherchant de la monnaie dans
la poche tendue sous son tablier.

Et quand Baptiste s'éloignait enfin, plus rouge que jamais, il
avait toujours une main enfoncée dans la poche de son pantalon.

Eh bien! je savais que c'était sale; je ne donnais pas un sens
précis à ce mot sale, c'est entendu; n'empêche que dix ans plus
tard, j'ai compris d'un seul coup, et j'ai retrouvé mes anciennes

impressions quand on a mis Baptiste en prison ; il s'était livré à des attentats à la pudeur sur une gamine de douze ans, la fille d'une femme de ménage, avec qui il vivait en concubinage.

Ici, un adulte exprime le désir inconscient d'un enfant et l'initie indirectement à un réel sexuel qui sera marqué ultérieurement d'une condamnation pénale.

L'encadrement du désir sexuel est donc mise en abîme, et ce n'est pas un hasard si Simenon juge nécessaire de culpabiliser Baptiste par un acte pédophile, car c'est un enfant qui a vu ses actes prémonitoires.

Ce dérèglement de la place du désir joue du trouble de la puberté, le sordide de la révélation n'en ôte pas sa part de fascination, et la scène décrite a lieu sur un marché, lieu où l'on charme pour vendre ce qui est étalé.

Dans les pages que j'extrais à présent des *Fiançailles de M. Hire*, l'incipit du voyeurisme se tord en un jeu de séduction réciproque et narcissique :

Il avait éteint et il était debout à la fenêtre, en pardessus, les mains dans les poches. La servante du crémier s'était couchée avant son arrivée ; mais elle ne dormait pas. Elle lisait un nouveau roman, les deux bras nus hors des draps, une cigarette à la bouche.

Il n'y avait plus de bruit dans la maison, sinon, juste au-dessus de Monsieur Hire, celui d'un moulin à café. Sans doute un malade, sinon on ne fait pas de café à pareille heure.

La servante, pour se coucher, ne s'était pas décoiffée. On aurait même dit qu'elle avait mis de la poudre et un soupçon de rouge. Parfois, elle levait la tête. Son regard quittait les lignes imprimées, franchissait le lit, atteignait la fenêtre aux transparents rideaux de mousseline.

Qu'est-ce qu'elle regardait ? Le mur noir, de l'autre côté de la cour ? Elle fit un vague mouvement de la tête, comme quand on veut appeler discrètement quelqu'un ; mais n'était-ce pas parce que sa nuque était ankylosée ?

Monsieur Hire était immobile. Il voyait très bien les lèvres charnues de la fille s'entrouvrir dans un sourire. Mais pour qui ? Pourquoi ? Elle repoussa un peu les draps, s'étira, bombant la poitrine qui gonflait la toile blanche de sa chemise. Et elle souriait toujours, d'un sourire gavé de béatitude charnelle.

Peut-être que son corps était chaud dans les draps ? Peut-être souriait-elle à quelque héros de son livre ?

Elle releva les genoux sous la couverture et le front de M. Hire pesa davantage contre la vitre glacée.

Elle l'appelait. Il n'y avait pas de doute possible! Elle répétait son mouvement de la tête. Elle souriait nettement à la fenêtre! Il ne bougea pas et elle se leva, découvrit un instant ses cuisses roses. Quand elle fut debout, avec la lampe derrière elle, il vit son corps en transparence sous la chemise.

Elle lui faisait signe de venir! Elle montrait sa porte! Elle en retirait le verrou et se recouchait d'un mouvement voluptueux, prometteur, s'étirait encore, en tenant cette fois ses seins à pleines mains.

M. Hire reculait. Il la voyait toujours, mais plus lointaine. Il heurta sa table, chercha dans un tiroir, sans allumer, quelque chose de blanc, n'importe quoi, et trouva un mouchoir.

La servante ne regardait plus la fenêtre. Sans doute croyait-elle qu'il était descendu et elle arrangeait ses cheveux devant un miroir de poche, écrasait du rouge en bâton sur ses lèvres.

Ici, la mise en scène du soi-disant désir de chacun passe par l'étrange présence d'un roman lu par la femme.

Comme si un mimétisme la poussait à devenir la concrétisation d'un imaginaire puisé dans sa lecture.

Elle est aussi encadrée visuellement, comme la prostituée d'un bordel du quartier rouge des villes du Nord.

Son comportement est alors interprété, sinon lu, comme une offrande consentie, par M. Hire, mais aussi par Simenon, donc également par son lecteur.

En lui inventant un désir sexuel de celui qui la regarde par la fenêtre, Simenon la dirige dans l'espace du fantasme; mais un fantasme qui, chez elle, ne se contente pas du voyeurisme et de l'imaginaire.

Sa chair demande que l'autre passe le miroir, investisse la virtualité de sa situation et accepte de vivre sa pulsion pour satisfaire la sienne propre.

Le piège se referme donc sur le lecteur et il ne peut croire à tout cela qu'en fonction de son propre désir et c'est un jeu subtil et sordide, où le lecteur se voit contraint de choisir sa place pour jouir d'un plaisir avec les objets du désir, selon leur disposition écrite.

C'est ça l'essentiel de la morale chez Simenon.

Par ailleurs, le passage de la ligne autorise à ne plus être que sa propre virtualité et à s'encadrer dans son propre fantasme, jusqu'à ce qu'un « autre » désire investir cette place et ressoude ainsi les fils du câble, oserais-je dire du cordon ombilical, qui relie le mutant à son passé.

C'est tout le sujet de *L'Évadé*, *Le Cheval-Blanc*, *Un Nouveau dans la ville*, *Maigret et l'homme du banc* et, de façon inscrite au présent, l'étonnant *Oncle Charles s'est enrhumé*.

Il y a aussi ceux qui limitent leur désir à un rêve impossible, illustré par une photographie, tel Monsieur la Souris avec ses deux clichés, celui d'une femme inconnue et celui du prieuré qu'il voudrait acheter pour y passer ses derniers jours.

Enfin, je reviens à *Quartier nègre* qui, à mon sens, est le chef-d'œuvre de la période Gallimard Blanche de Simenon.

Dupuche y assume entièrement son désir, tant sexuel que d'absence, et l'accepte comme un hasard qui le mène de la déchéance à la mort.

Nique a traversé la fenêtre pour entrer dans son lit.

Elle a investi la place du désir et révélé son véritable caractère à Dupuche.

Être un homme autre que celui que la société avait constitué en lui.

Mort, cette société ne peut rattraper que l'objet du désir, car Nique survit avec les enfants qu'elle a eus de Dupuche et les Blancs de la colonie, venus à l'enterrement.

Mais un notaire l'avertit qu'elle hérite d'une maison dans un faubourg d'Amiens.

Un nouveau fantasme décale ainsi les places du désir à la fin du livre.

Le temps, et le courage, me manquent pour traiter plus avant du meurtre comme sauvegarde de la place du désir, et des encadrements au centre desquels des assassins se figent dans les romans de Simenon.

Je signale pourtant que la plupart des crimes de sang se déroulent en « *off* » chez cet auteur.

Même dans les Maigret.

Ils y sont racontés au cours de confession et perdent leur aspect spectaculaire.

On ne les donne généralement pas trop à voir.

Encore une fois, c'est le refus de la part documentaire descriptive.

Le meurtre du début de *L'Homme de Londres* s'effectue dans un flou.

Ceux des *Fantômes du chapelier* s'enrobent de brume.

Il existe pourtant une exception de grande violence avec le récit de l'assassinat accidentel d'un enfant dans *La Maison du canal*, seul ouvrage baignant dans le sang des bêtes et des êtres humains...

Pour moi, la raison qui fonde cette « discrétion » fréquente de l'acte meurtrier chez Simenon doit reposer sur son intérêt pour le cheminement

qui conduit quelqu'un à tuer, ou à se faire tuer, plutôt que sur les détails physiques de l'acte.

À présent, pour conclure et rester un instant encore dans le sujet que j'ai choisi, je reviens à la fenêtre et à la rue.

Car, pour moi, le personnage de Maigret fonctionne aussi sur les encadrements du désir.

Ici, dans le chapitre trois de *Maigret en meublé*, le désir de boire un verre de bière autorise en revers l'aveu d'une méthode.

Qu'on me pardonne la longueur de ce dernier extrait, mais il me semble trouver là un bon résumé du « système » Simenon, du jeu entre le dehors et celui qui le sent, l'épie, le désire et le subit.

Il y a là ce que Maigret voit, imagine, suppose et ressent, comme s'il était le récipient des réalités et des fantasmes d'autrui, le buvard qui s'imprègne de ses propres désirs jusqu'à sa propre culpabilité.

Et peut-être même jusqu'à devenir Simenon, bien plus que Simenon est devenu Maigret quand il lui fit écrire ses mémoires sous cette signature.

C'est-à-dire : sentir, voir, imaginer, fantasmer et filtrer tout cela dans une opacité dont surgira la trace d'un réel, dégagé de tous détails extérieurs à la simple condition humaine.

Car, répétons-le, Georges Simenon écrit en jouant toujours de l'encadrement, virtuel ou visuel, en tous lieux.

Jugez-en :

Il n'avait pas allumé tout de suite. Après avoir retiré sa cravate et ouvert son col, il s'était dirigé vers la fenêtre et s'y était accoudé comme des milliers de Parisiens devaient le faire ce soir-là.

L'air était d'une douceur de velours, presque palpable. Aucun mouvement, aucun bruit ne troublait la paix de la rue Lhomond qui descend en pente imperceptible vers les lumières de la rue Mouffetard. Quelque part, derrière les maisons, on percevait une rumeur, les bruits amortis d'autos qui passaient boulevard Saint-Michel, de freins, de klaxons, mais c'était dans un autre monde et, entre les toits des maisons, entre les cheminées, on jouissait d'une échappée sur un infini peuplé d'étoiles.

M. Kridelka devait dormir dans la chambre voisine car on n'y entendait aucun son et sa fenêtre n'était pas éclairée.

En penchant la tête, Maigret pouvait voir, deviner plutôt, dans l'obscurité, l'endroit, sur le trottoir, où Janvier était tombé.

Le réverbère était plus loin, brillant, solitaire.

Après un moment d'immobilité, on arrivait à sentir ou à deviner les pulsations de la maison.

Au premier, les Lotard étaient couchés, eux aussi. Mais quelqu'un, la femme, probablement, ne tarda pas à se relever, parce que le bébé pleurnichait. Elle n'alluma pas la lampe, seulement une veilleuse, car il n'y eut à leur fenêtre qu'une lumière très faible. En chemise, pieds nus, elle devait lui préparer quelque chose, sans doute un biberon; il crut entendre un heurt de verre, et en même temps, elle fredonnait d'une voix machinale.

C'est vers ce moment-là, aux alentours de onze heures et demie, que Mlle Blanche éteignit sa lampe. Elle avait fini son livre et, peu après, éclata le vacarme de la chasse d'eau.

Le petit bistro plus loin, où Maigret avait dîné, avait depuis longtemps fermé ses portes, et c'est vers le même moment aussi que, sans raison, Maigret s'était mis à penser à un verre de bière bien fraîche. Peut-être parce qu'un autobus avait freiné du côté du boulevard Saint-Michel, dont il avait évoqué les brasseries?

Cela devint vite une obsession. La chartreuse lui laissait la bouche pâteuse et il avait l'impression que sa gorge restait grasse du ragoût de mouton qu'il avait mangé chez les Auvergnats et qui lui avait paru si savoureux.

Un instant, il hésita à remettre sa cravate, à descendre sans bruit, à faire un saut à pied jusqu'à la première brasserie.

Mlle Clément était couchée. Il faudrait la réveiller pour sortir, puis à nouveau pour rentrer.

Il alluma une pipe, toujours accoudé à l'appui de sa fenêtre, à respirer la nuit, mais cette idée de bière ne le quittait pas.

Par-ci par-là, dans le noir des maisons d'en face, se dessinaient des rectangles plus ou moins lumineux, pas beaucoup, cinq ou six, et parfois, l'un d'eux s'effaçait; parfois, derrière les rideaux ou les stores, on voyait des ombres se mouvoir en silence.

Il devait en être exactement de même la veille, alors que le pauvre Janvier faisait les cent pas sur le trottoir.

Il entendit du bruit, au bas de la rue. Puis des voix qui résonnaient curieusement entre les maisons, une voix d'homme et une voix de femme. On aurait presque pu comprendre ce qu'ils disaient. Ils se tenaient par le bras. Ils s'arrêtèrent deux maisons plus bas. Une main tira un cordon de sonnette et peu après le couple disparut, une porte se referma lourdement.

En face de lui, au premier étage, derrière un store faiblement éclairé, un homme passait et repassait souvent; puis devenait invisible pour émerger à nouveau.

Un taxi vint s'arrêter devant la porte. Un certain temps s'écoula sans que personne en sortit, et Maigret pensa qu'un couple devait s'embrasser à l'intérieur. Ce fut Mlle Isabelle qui en descendit, frétilante, et se dirigea vers le seuil en se retournant plusieurs fois vers la personne dans la voiture.

Il entendit la sonnerie étouffée, pensa à Mlle Clément, endormie, qui collait son visage au judas après avoir donné de la lumière. Des pas dans l'escalier. Ensuite, très près de lui, une clef dans la serrure et, presque aussitôt après, le gémissement d'un sommier, deux chaussures qui tombaient sur le plancher. Il aurait juré que la fille avait poussé un soupir de soulagement en se déchaussant et qu'elle caressait maintenant ses pieds endoloris.

Elle se déshabilla, fit couler de l'eau.

Ce bruit-là lui donna encore plus soif et il marcha vers son robinet, lui aussi, remplit le verre à dents. Le liquide était fade.

Alors il se dévêtit avec mauvaise humeur, la fenêtre toujours ouverte, se brossa les dents et se coucha.

Il put croire qu'il allait dormir tout de suite. Il s'assoupissait, son souffle devenait régulier. Les images de la journée commençaient à se mélanger dans un demi-sommeil.

Or, cinq ou dix minutes plus tard, il était complètement éveillé, les yeux ouverts, à penser plus fortement que jamais à un verre de bière. Cette fois, il ressentait des brûlures d'estomac et il n'y avait aucun doute que ce fût le ragoût de mouton. Boulevard Richard-Lenoir, il se serait relevé pour aller prendre un peu de bicarbonate de soude. Il n'en avait pas emporté, et il n'osait pas réveiller Mlle Clément pour le lui en demander.

Il referma les yeux, s'enfonça autant que possible dans son lit, et alors il commença à sentir des friselis d'air frais qui erraient sur son crâne et sa nuque.

Il se releva pour aller fermer la fenêtre. L'homme en face n'était pas encore couché. Il arpentait la pièce derrière le store, et Maigret se demanda ce qu'il pouvait bien faire à circuler de la sorte. Peut-être était-ce un acteur qui répétait son rôle ? ou bien discutait-il avec une personne assise dont on ne pouvait voir la silhouette ?

Il y avait une autre lumière, tout en haut, à une fenêtre mansardée de la même maison, et il devait revoir cette lumière-là aux premières heures du matin.

Il dormait, il dut dormir. D'un mauvais sommeil agité, sans perdre tout à fait conscience de l'endroit où il se trouvait, ni de ses problèmes, qui prenaient au contraire une importance exagérée.

Cela devenait presque une affaire d'État, pis encore, une question de vie ou de mort. Les moindres détails s'enflaient comme vus à travers l'ivresse. Il était responsable non seulement vis-à-vis de Janvier, mais de la femme de Janvier qui attendait un bébé et qui était si courageuse et si fatiguée.

Est-ce qu'elle ne l'avait pas regardé comme pour lui dire qu'elle remettait entre ses mains son sort et celui du bébé à naître? Et, de cela aussi, Dieu sait pourquoi, il se sentait coupable.

Il avait soif. De temps en temps, la brûlure dans sa poitrine devenait plus vive et il avait conscience de pousser un gémissement; il devait faire attention à ne pas réveiller les locataires, surtout le bébé des Lotard qui s'était endormi.

Quant à lui, il n'aurait pas dû dormir. Il était ici pour veiller. Son devoir était d'écouter des bruits, d'épier les allées et venues.

Tout dans ces lignes que je cite, repose sur des effets de « creux ».

Opacité, flou et recouvrements y culpabilisent en permanence Maigret.

Couples, femme seule et homme seul (ou dont l'interlocuteur est invisible) sont ainsi les acteurs d'un théâtre dont il devine, au son, les comportements physiques.

Au point de penser même que l'un d'eux pourrait être *un acteur*.

La présence d'un bébé ne lui évoque pas directement celui que Madame Janvier va avoir, mais la liaison des deux est présente pour le lecteur, même si, ni Simenon, ni Maigret dans ses déductions ou rapprochements ne parviennent à l'exprimer.

Car le désir d'un verre de bière corrompt même cette évidence.

Il me plaît alors à songer que Simenon avait envie de ce verre de bière pendant qu'il écrivait son chapitre, et qu'il ne voulait pas quitter sa table de travail et délaissier pour un instant les silhouettes de ses personnages.

Car, comme Maigret, il est placé là parce que son devoir est d'écouter les bruits, d'épier les allées et venues.

Sa récolte en est rassemblée à l'intérieur des différents cadres qui permettent l'ordonnancement des sujets, l'entre choc des désirs et l'incision des consciences en roue libre.

Comme dans des plans de cinéma.

Comme le sont les images furtives d'un rêve.

Ainsi seulement peut-on faire une œuvre sur les mystères des sensations.

Le fantasme s'embarrasse peu des vraisemblables géographiques.

Salvatore CESARIO

De *La Prisonnière* à *La Femme endormie*

Proust et dépassement de Proust chez Simenon¹

MA COMMUNICATION est centrée sur la grande identité thématique et instrumentale entre l'auteur de *la recherche du temps perdu* et celui de *la recherche de l'homme tout nu*, mais, surtout, sur la profonde différence qui, du cœur même de cette identité, émerge entre eux lorsque Simenon abandonne l'écriture pour commencer les *Dictées*; il s'agit, selon moi, d'une éclatante nouveauté; c'est à partir des implications de cette nouveauté-là que je considère possible d'émettre l'hypothèse d'un dépassement de Proust par Simenon, c'est-à-dire un dépassement de la problématique proustienne.

Telle qu'elle se présente, cette communication risque de paraître étrangère au sujet traité ici. Pourtant, l'attention que je porterai au regard — et à l'imaginaire — de nos deux auteurs sur le visage et le corps de la femme endormie contribuera peut-être à la laisser figurer dans le cadre de cette série d'interventions spatiales.

¹ Sur la base d'un postulat que je partage avec Giampaolo Lai — célèbre psychanalyste et savant italien — selon lequel la psychologie, psychanalyse comprise, n'a pas un statut linguistique spécial mais ordinaire, c'est-à-dire qu'elle obéit aux règles de l'échange linguistique commun, depuis quelques années, je m'occupe de la lecture de *conversations non psychothérapeutiques* (en plus des psychothérapeutiques). L'année dernière, j'ai conclu une recherche sur les conversations non psychothérapeutiques représentées par l'*opus* hitchcockien, dans laquelle je suis tombé sur l'hypnose comme art de la persuasion; en lisant l'*opus* simenonien, je suis tombé sur l'abduction, terme introduit, à côté de ceux de déduction et d'induction, par Charles S. Peirce, pour illustrer le processus, ou l'ensemble des processus, qui permettent, pour utiliser une expression maigretienne, de « deviner » en l'absence de tout indice (c'est-à-dire sur la base d'indices apparemment inexistantes ou bien invisibles à la majorité...).

Mon intérêt pour le proustisme de Simenon n'est qu'un prolongement de mon intérêt pour l'abduction chez lui.

Qu'est-ce que le « temps perdu » ? « Perdu » est le temps « non vécu », l'expérience non-vécue. À Proust il semble impossible de vivre l'expérience au moment où elle se réalise. On la vit — si on la vit — toujours *après-coup*².

Par exemple, le héros de la *Recherche* ne vit-expérimente la mort de sa grand-mère que plus d'une année après... À cause d'un « *anachronisme* qui empêche si souvent le calendrier des faits de coïncider avec celui des sentiments [...] pour la première fois » il trouve (avec un retard d'une année) sa « grand-mère véritable », la « réalité vivante » : « Cette réalité n'existe pas pour nous tant qu'elle n'a pas été recréée par notre pensée »³.

Le recouvrement est recouvrement de ce que l'on a perdu ; c'est le recouvrement de la perte.

Cela signifie que l'on peut vivre sa vie sans jamais l'expérimenter, c'est-à-dire sans jamais la vivre... Selon Proust, c'est ce qui arrive à la majorité des hommes. Cela est arrivé même à Swann...

Eh bien, la recherche du temps perdu, c'est la tentative d'expérimenter ce qui nous est arrivé *sans que nous nous en apercevions*.

L'essentiel de cette entreprise n'est pas dans la récupération des événements capitaux... C'est-à-dire que l'essentiel ne concerne pas le contenu, mais la forme... L'essentiel est de récupérer ce qui a été perdu, pas n'importe quoi... L'essentiel est de récupérer le temps...

Un événement quelconque (emblématiquement : la *madeleine*), au moyen d'une association, fait émerger — non ré-émerger — l'expérience non vécue (dans ce cas : Combray, et, avec Combray, l'enfance...).

Une expérience non vécue... c'est-à-dire : que nous n'avons jamais faite. C'est pour cette raison que j'ai dit *émerger* et non *ré-émerger*. Il s'agit d'une *construction*, non d'une *re-construction*. Voir, dans *Du Côté de chez Swann* : « Chercher ? Pas seulement : créer »⁴.

La question est très complexe et il vaudrait la peine de l'approfondir ; il nous suffira de proposer que, dans une dialectique, du reste typiquement freudienne⁵, entre *re-construction* et *construction*, Proust aboutit, au-delà de la tentation du « double »⁶, à la formule de l'« équivalent spirituel »⁷.

² C'est cette expression que Lacan utilise pour traduire la *Nachträglichkeit* freudienne.

³ *Sodome et Gomorrhe*, vol. III, p. 153. Pour les citations de Proust, voir l'édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, 1987-1989 ; pour celles de Simenon, *Tout Simenon*, Paris, Presses de la Cité, 1992-1993.

⁴ Vol. I, p. 45.

⁵ Je me réfère à *Konstruktionen in der Analyse* de 1937.

⁶ Dans *La Prisonnière* : « exemplaire en double » (vol. III, p. 653).

⁷ *Le Temps retrouvé*, vol. IV, pp. 457 et 473.

Le recouvrement du temps perdu, s'il ne nous amène pas à reconstituer le passé, nous amène, quand même, à atteindre la « vérité », l'« essence ».

Eh bien, le Héros de la *Recherche*, dans les moments extraordinaires de l'individuation de l'« essence », se trouve à cheval — comme un « géant »⁸ — sur deux dimensions temporelles, le présent et le passé, et il acquiert une sorte d'accès à l'immortalité; c'est cette dernière qui donne la « vraie joie ».

Vous souvenez-vous du monologue d'Hamlet? Eh bien, Proust — qui, du reste, dans *Du Côté de chez Swann*⁹, rappelle presque mot à mot le monologue shakespearien — parvient à envoyer le héros de la *Recherche* dans l'endroit d'où personne ne revient jamais, à le faire revenir de cette terre... à lui ouvrir la frontière pour qu'il puisse la dépasser dans les deux sens...

L'expérience de ce dépassement est celle de Maugras dans *Les Anneaux de Bicêtre*, de 1963. Maugras, en revenant du coma, sort enfin de la mort et se montre à la vie, comme pour la première fois. Mais, au moyen de plusieurs trucs, il retourne à nouveau dans la mort, il en sort et ainsi de suite... En général, Simenon appelle ces « trucs »-là : « jeux ».

Il existe un passage, dans *Albertine disparue*¹⁰, où l'expérience de Maugras semble être préfigurée :

Lié qu'il était à toutes les saisons, pour que je perdisse le souvenir d'Albertine, il aurait fallu que je les oubliasse toutes, quitte à recommencer à les connaître, *comme un vieillard frappé d'hémiplégie et qui apprend à lire*; il aurait fallu que je renonçasse tout l'univers. Seule, me disais-je, une véritable mort de moi-même serait capable (mais elle est impossible) de me consoler de la sienne. Je ne songeais pas que la mort de soi-même n'est ni impossible, ni extraordinaire; elle se consomme à notre insu [...].

On reste stupéfié, comme en face d'une vraie citation; il semble, en effet, que Simenon se soit inspiré de ce passage-là... Ce n'est pas moi qui dois vous rappeler le rôle de l'hémiplégie dans *Les Anneaux de Bicêtre*... Mais, à part la possibilité que nous soyons en présence d'une vraie citation — s'il ne s'agit pas d'une citation, s'agit-il d'une consonance? —, essentielle

⁸ *Id.*, p. 1048. Nous retrouvons la figure du géant dans *Félicie est là*, de 1944; Maigret y apparaît comme « une sorte de géant pataugeant au milieu d'un jeu de construction » (vol. 24, p. 567).

⁹ Vol. I, pp. 50-51.

¹⁰ Vol. IV, p. 66.

est la perspective introduite : la mort coexiste avec la vie, la vie peut ou doit naître de la mort et réciproquement.

Pendant ma recherche, les textes qui, les premiers, m'ont suggéré des assonances proustiennes ont été, dans l'ordre chronologique de ma lecture, *L'Inspecteur Cadavre*, de 1944, et *Malempin*, de 1940.

Dans le premier texte, nous rencontrons un Maigret dont la sensibilité a été comme multipliée, qui, à un certain point, devient insensible, insensible aux choses contingentes, parce qu'il est, finalement, comparé avec celles qui sont éternelles : avec les essences, avec les « prototypes »; ici, le « prototype »¹¹ de la maison, qui est la matière d'un rêve (« de ce qu'il avait si souvent rêvé »), mais de lui-même aussi : « Qui sait si à un moment, dans son rêve, il n'était pas la maison ? »¹²

Maigret, qui garde l'« empreinte » de ces rêves, comment dirais-je, archétypiques, est disposé à faire l'expérience de l'extratemporalité :

Un instant, les personnages qui pénétraient dans le salon *apparurent à Maigret tout différents de ce qu'ils étaient, en tout cas de qu'ils se croyaient*, et c'est sous cette forme qu'ils devaient rester vivants dans la *mémoire* du commissaire.

Ils étaient tous du même âge, ou à peu près, Maigret compris. Et tandis qu'il les observait l'un après l'autre, *il avait un peu l'impression d'assister à une réunion de collégiens de dernière année*.¹³

Le voilà, le fragment de temps « à l'état pur », l'« instant », dont Proust parle dans *Le Temps retrouvé*¹⁴, mais aussi la connaissance de la réalité des autres, de leur essence, sur une scène qui rappelle celle de la « fête travestie », des « poupées », de la dernière *matinée* des Guermantes¹⁵.

Une caractéristique fondamentale des *Maigret* (et pas seulement des *Maigret*) est la description qu'à un certain point notre héros fait du ou des personnages. L'opération est bouleversante : en peu de mots, ces descriptions-là résument des parcours et accomplissent des destinées. Comme exemples suffisent les portraits extraordinaires des interprètes de l'histoire de province racontée, justement, dans *L'Inspecteur Cadavre*.

¹¹ Vol. 24, p. 474.

¹² *Id.*, p. 478.

¹³ *Id.*, p. 551.

¹⁴ Vol. IV, p. 451.

¹⁵ *Id.*, pp. 502-503.

Dans *Malempin*, nous avons un exemple de l'utilisation du déséquilibre (en général : entre deux événements) ... Nous savons que le déséquilibre est la matrice de la recherche proustienne; voir l'espace intermédiaire entre le sommeil et la veille qui inaugure la *Recherche*, voir le déséquilibre entre les « pavés assez mal équarris »¹⁶, lors de la dernière *matinée ... et cætera, et cætera*.

Dans le cas de Malempin, nous avons deux événements : le souvenir de l'accident évité et, immédiatement après, la maladie du fils (Bilot); pourtant, chacun des deux accidents, en soi-même, est capable de déséquilibrer Malempin ... Eh bien : introduit dans cet état de déséquilibre, Malempin pêche un important événement « perdu », parce que non vécu : le rapport avec son père.

La « découverte » de ce rapport « perdu » amène Malempin à la production de l'essence qui n'est pas désignée ici comme « prototype », mais avec des adjectifs et adverbes comme « définitif » et « définitivement »¹⁷; Malempin rencontre son père « tel qu'il était, tel qu'il a toujours été, tel qu'il sera toujours »¹⁸, mais il se rencontre aussi lui-même tel qu'il est devenu « presque sans m'en apercevoir »¹⁹.

Quant à la « joie », à la « vraie vie », à l'« extratemporalité » à laquelle amène la découverte du temps perdu, on les trouve de manière exemplaire chez Simenon dans *Les Complices*, de 1955, où l'accès à telle vraie vie, à l'extratemporalité ... est donné par l'expérience sexuelle; pour l'*après-coup*, exemplaires sont *Les Innocents*, de 1971 ...

Mais c'est justement sur le terrain de l'*après-coup* que semble émerger la différence entre Proust et Simenon. Elle éclate dans les *Dictées*. Ces dernières, « série » extraordinairement importante de l'œuvre-vie de Simenon, naissent après l'interruption de son œuvre romanesque et relatent, entre autres choses, les vicissitudes de cette interruption. Elles nous semblent une sorte d'équivalent — même si, peut-être, inversé — du septième volume de la *Recherche*.

Un des aboutissements les plus significatifs qui, chez elles, se manifeste avec évidence est la capacité de vivre le présent dans le présent, avec un

¹⁶ *Id.*, p. 866.

¹⁷ Vol. 22, pp. 150 et 151; voir les mêmes adjectifs et les mêmes adverbes dans *Le Bilan Malétras* (1948, vol. 25, p. 852) et *Le Cercle des Mabé* (1946, *id.*, p. 656).

¹⁸ *Id.*, p. 150.

¹⁹ *Id.*, p. 151. Voir *Le Bilan Malétras* : « Il ne regardait pas les apparences [...] Il la voyait à nu, telle qu'elle était, telle qu'elle ne s'était jamais vue elle-même [...] » (1948, vol. 25, p. 881).

bel adieu à l'*après-coup*! Parmi de très nombreux passages, je cite un extrait d'*Un Homme comme un autre* :

Maintenant que je compte en petites joies, que je sais à quelle heure elles me seront données, que je les attends patiemment comme si c'était un *rendez-vous amoureux*, tous ces moments sont bons, *savoureux* et la vie me paraît plus pleine aujourd'hui qu'à quarante ou qu'à trente ans.

Je la dévorais sans la mâcher; *je la déguste*.²⁰

Deux autres extraits signaleront la capacité de jouir du présent dans le présent comme une conquête de la maturité. Nous lisons dans *Les Petits Hommes* :

Pendant des années, surtout pendant la jeunesse et l'adolescence, rien ne nous apprend à savourer *les moindres détails de la journée*. Cela ne vient que petit à petit, et plutôt sur le tard. Cela n'en est que plus précieux.²¹

et dans *Vent du nord, vent du sud* :

Il a fallu beaucoup d'années pour arriver à ce bonheur-là, à cette sérénité, à cette faculté d'aspirer la vie par tous les pores, par tous les sens, d'en faire *une symphonie permanente, sans fausse note, constituée seulement d'accords parfaits comme dans une sonate de Bach*.²²

Dans les dernières pages d'*Albertine disparue*, Proust comprend « tout à coup » que « la *vraie* Gilberte, la *vraie* Albertine, c'étaient peut-être celles qui s'étaient au *premier instant* livrées dans leur regard », et il attribue le retard, le long « intervalle » — qu'il a laissé passer inutilement avant de découvrir que « ce bonheur vers lequel se tendaient toutes mes forces alors [...] eût existé ailleurs que dans ma pensée, en réalité près de moi [...] » — à sa propre « *maladresse* »²³.

Mais cela reste comme un « sommet » isolé, lequel, somme toute, confirme que le bonheur (« j'étais heureux »²⁴) est une expérience « après-coup » ultérieure, comme elle est en effet définie plus avant²⁵; en effet, la

²⁰ 1975, vol. 26, p. 417.

²¹ 1976, vol. 26, p. 815.

²² 1976, vol. 26, p. 863.

²³ Vol. IV, pp. 269-270.

²⁴ *Id.*, p. 271.

²⁵ *Le Temps retrouvé*, vol. IV, p. 456.

conviction bien enracinée de Proust est que «le bonheur ne peut jamais avoir lieu»²⁶.

Nous trouvons, au contraire, réitérée par Simenon, dans les *Dictées*, l'affirmation : «je suis heureux».

Eh bien, ce bonheur de Simenon est étroitement lié à l'interruption de l'écriture.

Simenon abandonne l'écriture pour le bonheur; il a écrit :

Parce que, pendant tant d'années, j'ai été insatisfait [...]
Et puis, *soudain, j'ai été heureux*, je me suis senti en paix
avec moi-même, avec le monde, *avec un être qui n'était pas un
personnage de roman*.

Et je n'ai pas eu *besoin d'écrire* un deux cent seizième roman.²⁷

Ici, comme vous le voyez, le dépassement de l'*après-coup* paraît étroitement lié à l'abandon de l'écriture. En outre, le dépassement de l'*après-coup* coïncide avec la possibilité de vivre, heureusement, avec un personnage qui n'est pas un personnage de roman.

Chez Proust, si le besoin d'un «autre être»²⁸ — simenoniennement : *non de roman* — est «terrible»²⁹, ce dernier paraît être seulement «un «néгатif» de notre sensibilité»; ses sentiments sont seulement «le choc en retour de notre propre tendresse»; la différence de l'autre, c'est nous-mêmes qui la projetons sur lui³⁰.

Il s'ensuit que nous devons «approfondir en nous [soi]-mêmes» la «chose nouvelle, différente de ce que nous avons connu», afin d'individuer l'«essence» de cette «impression»-là, «la recréer en nous-mêmes»³¹.

Il existe, en effet, quelque chose que «nous ne pouvons [pas] inventer» ..., «le charme individuel»³² ... Mais, somme toute, l'autre c'est

²⁶ À l'ombre des jeunes filles en fleurs, vol. I, p. 613.

²⁷ Un Homme comme un autre, 1975, vol. 26, p. 497.

²⁸ Celui dont Loursat fait la découverte dans *Les Inconnus dans la maison* (1940, vol. 22, p. 320). «Notre monde c'est cela : les autres», déclare Scerbanenco (dans *Voyage dans une vie*), un écrivain dont les vicissitudes, selon plusieurs points de vue, rappellent celles de Simenon.

²⁹ *Sodome et Gomorrhe*, vol. III, p. 130.

³⁰ À l'ombre des jeunes filles en fleurs, vol. I, p. 598; vol. II, p. 248. Albertine n'est pas «la bacchante à bicyclette» ou «la muse orgiaque du golf», mais «médiocre et touchante» (vol. II, p. 230).

³¹ *Id.*, p. 150.

³² Vol. I, p. 566. Il existe un autre être dont le nom émerge en nous «presque avant le mot «je», comme si l'être qu'il nomme était plus nous que nous-mêmes [...]» (*id.*, vol. II, p. 150).

l'œuvre³³. C'est-à-dire : *l'autre, c'est l'autre partie de nous que la recherche trouve et, surtout, construit dans l'œuvre et au moyen de l'œuvre*³⁴.

Proust se retire de la vie pour composer son œuvre dans la « solitude » afin d'éviter le « stérile plaisir d'un contact mondain » qui empêche « toute pénétration » ; c'est pour cette raison qu'il devra lutter « contre cette habitude de se mettre à la place des autres qui, si elle favorise la conception d'une œuvre, en retarde l'exécution »³⁵. La similitude avec Simenon nous frappe... En effet, Simenon aussi s'éloigne de la vie, cesse de se mettre dans la peau des autres (de ses personnages), recherche « en soi-même » la vérité³⁶...

Mais il y a quelque chose de tout à fait différent au cœur de cette partielle identité : chez Proust la vie est vécue, finalement, dans l'œuvre ; c'est là que Proust trouve le bonheur (la « vraie joie ») ; chez Simenon, la fin de l'œuvre, mais de la carrière aussi, de la vie... d'une certaine sorte de vie... celle d'un homme de carrière... rend possible l'accès à la vie, simple, et, dans celle-ci, au bonheur.

Eh bien, ce bonheur apparaît incompatible avec l'œuvre.

³³ *La Prisonnière* (vol. III, p. 665) : « [...] l'harmonie d'un Wagner, la couleur d'un Elstir, nous permettent de connaître cette essence qualitative des sensations d'un autre où l'amour pour un autre être ne nous fait pas pénétrer ». Plus avant, Proust, qui écoute le septuor de Vinteuil, s'aperçoit qu'une des phrases qui en émerge et qui vient de la sonate, alors que les autres s'éloignent, revient cinq ou six fois « sans que je pusse apercevoir son visage, mais si caressante, si différente [...] de ce qu'aucune femme m'avait jamais fait désirer, que cette phrase-là qui m'offrait d'une voix si douce un bonheur qu'il eût vraiment valu la peine d'obtenir, c'est peut-être — cette créature invisible dont je ne connaissais pas le langage et que je comprenais si bien — la seule Inconnue qu'il m'ait jamais été donné de rencontrer » (*id.*, p. 764).

Ce n'est pas un hasard si, à la fin de cet épisode — du septuor —, Proust reçoit en même temps « comme la promesse qu'il existait autre chose, réalisable par l'art sans doute, que le néant que j'avais trouvé dans tous les plaisirs et dans l'amour même [...] » : « qu'il existait autre chose » (*id.*, p. 767).

³⁴ Proust écrit dans *Le Temps retrouvé* :

[...] l'œuvre doit être considérée seulement comme un amour malheureux qui en présage fatalement d'autres et qui fera que la vie ressemblera à l'œuvre, que le poète n'aura presque plus besoin d'écrire, tant qu'il pourra trouver dans ce qu'il écrit la figure anticipée de ce qui arrivera. [...] Mais [...] l'œuvre est signe de bonheur, parce qu'elle nous apprend que dans tout amour le général gît à côté du particulier, et à passer du second au premier par une gymnastique qui fortifie contre le chagrin en faisant négliger sa cause pour approfondir son essence. (Vol. IV, p. 483.)

³⁵ *Le Temps retrouvé*, vol. IV, p. 325.

³⁶ Par exemple, dans *Un Homme comme un autre*, 1975, vol. 26, p. 494.

En effet, l'accès au bonheur présuppose l'abandon de l'œuvre et promet une autre œuvre : la vie avec Teresa, commentée par la musique de fond des *Dictées*³⁷.

Oui, parce que s'il est vrai que Simenon cherche la solitude, sa solitude est une solitude toute particulière, c'est une « solitude à deux »³⁸.

Qu'est-ce que nous devons en conclure ? Qu'il a réussi là où Proust n'a pas réussi ? C'est-à-dire : à raccourcir, au maximum, jusqu'à le faire presque disparaître, l'écart entre événement et expérience de l'événement lui-même ?

Si nous acceptons l'hypothèse très séduisante de Fabre³⁹ selon laquelle le couple Maigret-M^{me} Maigret est l'*anticipation* du couple Simenon-Teresa et son hypothèse aussi selon laquelle le lieu habitable par ce couple est en dehors du temps — en dehors de l'histoire — (dans la symbiose⁴⁰), nous sommes conduits à conclure que le bonheur est possible — et réalisé par Simenon — dans la retraite, en dehors du temps ; c'est-à-dire, en dehors de la vie⁴¹.

La « vraie vie » est en dehors de la vie... Il est bien évident que je suis forcé de procéder par paradoxes... L'écriture, la *quête* et l'*enquête* ont été un échafaudage qui, enfin, a conduit à un résultat : le bonheur dans le paradis retrouvé ; retrouvé sur la terre, mais dans un lieu inaccessible de celle-ci, la « petite maison rose » de Lausanne...

Eh bien, la formule des 24 heures sur 24 (vécues avec Teresa), laquelle autorise un diagnostic de symbiose, autorise, par conséquent, le suspect d'une perte d'identité ; de l'« autre » aussi, en même temps que de « soi ».

C'est-à-dire : Simenon, lorsqu'il a rencontré l'autre, justement parce qu'il l'a avalé — et s'est fait avaler par lui —, l'a fait disparaître.

³⁷ « Au fond, peut-être ai-je davantage aimé la vie que mon œuvre » (*Les Petits Hommes*, 1976, vol. 26, p. 827).

³⁸ Par exemple, dans *La Main dans la main*, 1978, vol. 26, p. 1375.

³⁹ *Enquête sur un enquêteur. Maigret. Un essai de sociocritique*, Montpellier, Études Socio-critiques, 1981.

⁴⁰ Souvent revient dans les *Dictées* la formule 24/24 (vécues avec), très souvent avec l'indication qu'une sorte d'abolition du temps, tout au moins personnel, se joint avec une intimité qui entraîne une série de phénomènes parapsychologiques parmi lesquels le plus commun est la découverte, quand l'un prend la parole, qu'il dit ce que l'autre même était en train de dire... jusqu'à une vraie « symbiose » ; dans *Un Homme comme un autre*, quand le médecin lui dit : « Je n'ai jamais vu un tel cas de symbiose », Simenon commente : « J'aime mieux ce mot-là que le mot amour. T... et moi sommes en symbiose » (1975, vol. 26, p. 513).

⁴¹ Bien que Simenon mène, avec Teresa, une vie richissime, même sexuellement. Simenon a, enfin, découvert « la véritable sexualité, ce que je pourrais appeler la sexualité pure » (*Des Traces de pas*, 1975, vol. 26 ; *À quoi bon jurer ?*, 1979, vol. 27, p. 14).

Mais n'était-ce pas l'idéal de Simenon ?

Je pense à cette nouvelle merveilleuse qu'est *Mademoiselle Augustine*, de 1932 ... sur laquelle Michel Lemoine a attiré, tout récemment, l'attention générale.

Le rapport symbiotique y est présenté comme une bien étrange possibilité, dans une perspective presque parapsychologique (le rapport Simenon-Teresa emploiera des voies anormales, para-normales) : l'auteur apprend la mort — soulignons que nous sommes en présence d'une mort, parce que la symbiose passe à travers la mort — de Mademoiselle Augustine sans que les voisins l'aient informé ... (c'est-à-dire : pas par les voies normales) : « [...] je savais déjà la chose et pourtant on ne m'avait rien dit »⁴².

Mademoiselle Augustine « souriait, allègre, comme quand on est soulevé tout entier par un grand bonheur »⁴³... L'auteur voudrait l'étreindre. L'étreinte serait « divine »⁴³, mais elle est impossible ; il voudrait « l'étreindre en dedans ! En dedans de moi et d'elle ! »⁴⁴ Il conçoit donc un troisième lieu où l'étreinte devrait s'effectuer.

Une de mes amies, *amoureuse* de Simenon, Laura Filastò Ferro, suggère que cette nouvelle préfigure peut-être la modalité de l'écriture de Simenon. Ou bien l'inénarrable que cette écriture a essayé de relater. De ce qui arrive en effet, l'auteur dit que « cela devient *de plus en plus difficile à raconter* »⁴⁴.

Mademoiselle Augustine « était *un être*... comment dire ? Quelque chose de *tout à fait supérieur* ! Supérieur à moi-même. La preuve, c'est que je ne pouvais pas l'étreindre ! Et elle souriait avec beaucoup de tendresse devant mes efforts »⁴⁵...

« Et elle est partie sans me dire si elle reviendrait »⁴⁶.

Eh bien, son *avatar* est-il Teresa ? L'autre être ? Qu'on peut, enfin, atteindre-étreindre ? Doué d'un sexe, même si c'est d'un « sexe différent »⁴⁴?...

Il semble que la « maladresse » de Proust face aux jeunes filles en fleurs — à laquelle nous avons fait allusion — ressemble à celle qui est expérimentée par l'auteur de la nouvelle :

J'étais très rouge. J'avais une envie folle d'étreindre la jeune fille, mais je ne savais pas du tout comment m'y prendre.

⁴² Vol. 18, p. 1012.

⁴³ *Id.*, p. 1014.

⁴⁴ *Id.*, p. 1013.

⁴⁵ « Effort » ... Ceci est un mot-clef aussi bien chez Simenon que chez Proust. *Id.*, p. 1014.

⁴⁶ *Ibid.*

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*⁴⁷.

Il y a pourtant un moment où, chez Simenon, la symbiose est dépassée et, avec elle, une partie aussi de la maladresse vis-à-vis d'un vrai rapport avec l'autre.

Je pense à *La Femme endormie*, de 1981, la troisième avant la dernière dictée; en la lisant, je n'ai pas pu m'empêcher de penser à un épisode extraordinaire, et extraordinairement célèbre, de *La Prisonnière*, celui où Proust trouve Albertine qui dort et, à un certain point, s'embarque dans son sommeil...

Simenon, qui ne s'est pas bien endormi pour la sieste, un peu ensommeillé, ouvre ses yeux et voit « à moins de vingt centimètres » de lui « le visage endormi de Teresa ». Il en est « troublé », il voudrait s'expliquer pourquoi : « *mais je ne sais pas encore si j'en serai capable* ». Pendant presque une heure, il la regarde « en gros plan, troublé, ému, comme si je la découvrais pour la première fois ».

Pourtant, il la connaît très bien, il vit avec elle 24 heures sur 24... Qu'est-ce qu'il y découvre de nouveau? « D'abord sa ressemblance avec un enfant endormi. Tout à coup, elle n'avait plus d'âge et l'on sentait qu'à travers son sommeil aucune préoccupation ne l'atteignait. Rêvait-elle? Ne rêvait-elle pas? »

Il ne le saura jamais (« Je ne le saurai jamais »), parce que, lorsqu'elle s'est réveillée, il ne lui a pas dit (« Je ne lui ai pas dit ») qu'il l'observait depuis une heure... Pendant toute cette heure, Teresa, « *sans cesser d'être ma compagne* », est devenue « "la" femme », et c'est la femme qu'il a essayé de « comprendre »⁴⁸. Il s'agit d'une « interrogation » qui date de son enfance; pendant toute sa vie il a eu une sorte de « culte » pour la femme, « quintessence de la vie »⁴⁹...

Si nous comparons l'épisode simenonien avec celui de Proust, nous découvrons quelques convergences et une énorme divergence. Aussi bien Teresa qu'Albertine montrent un aspect « puéril »⁵⁰; toutes deux représentent une sorte d'archétype : Teresa devient « la » femme, Albertine « bien d'autres » femmes, un « paysage », un « clair de lune »⁵¹...

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ Mot-clef simenonien.

⁴⁹ Vol.27, pp. 480-481.

⁵⁰ Vol. III, p. 579.

⁵¹ *Id.*, pp. 66, 67, 70.

L'énorme différence est que Simenon voue à Teresa — à la femme qu'elle représente, « la femme amante et maternelle à la fois » des *Mémoires intimes*⁵² — un culte... et toute la *dictée* tisse ce culte..., un vrai « cantique des cantiques »; Simenon se déclare « féministe »⁵³, éventuellement « inférieur »⁵⁴ à la femme (vous en souvenez-vous? M^{lle} Augustine était un être « supérieur »), il est heureux de l'émancipation de la femme et souhaite un « réveil »⁵⁵ ultérieur, comme libération...

Tandis que Proust tient Albertine prisonnière... et soumise (le sommeil est un instrument — entre autres — de cette soumission). On peut compter plus d'une vingtaine d'expressions qui signalent le besoin et la tentative de réaliser cette soumission, une vraie prise de possession. Proust est très clair à ce sujet : « l'amour [...] est l'exigence d'un tout »; « la possession de ce qu'on aime est une joie plus grande encore que l'amour »⁵⁶. Même s'il est contraint de constater, dans *Albertine disparue*, que l'« on n'a pas de prises sur la vie d'un autre être »⁵⁷.

Proust s'embarque sur le sommeil d'Albertine, il la baise pendant qu'elle dort — il s'agit presque d'un viol d'invention kleistienne!... Simenon, au contraire, contemple Teresa pendant toute une heure sans intervenir; dans un véritable acte de culte. Cette fois, renonce-t-il à la « fusion »⁵⁸ qui caractérise son rapport avec Teresa et qui a toujours caractérisé, même si c'est d'une façon non satisfaisante, son rapport avec les femmes et avec le monde : « Toucher, absorber le monde. Le posséder »⁵⁹ ?

Ici il veille, elle dort; il la contemple pendant qu'elle dort. Il ne la touche pas, il la contemple tout simplement.

Et après, il ne lui dit pas qu'il l'a contemplée. C'est ce dernier choix qui me paraît le plus important.

Proust paraît, au contraire, resté encore au niveau du Simenon à la recherche-conquête de toutes les femmes... La recherche de l'autre,

⁵² 1981, vol. 27, p. 1347.

⁵³ *La Femme endormie*, vol. 27, p. 485.

⁵⁴ *Id.*, p. 502.

⁵⁵ *Id.*, p. 546.

⁵⁶ *La Prisonnière*, vol. III, p. 614.

⁵⁷ Vol. IV, p. 88.

⁵⁸ Par exemple, *De la cave au grenier*, 1977, vol. 26, p. 1054.

⁵⁹ *Quand j'étais vieux*, 1961, vol. 26, p. 256.

justement parce qu'elle se transforme, au moyen de toute une série de « substitutions »⁶⁰, en un élan incessant, c'est une activité « lassante »⁶¹.

« Lassante » ! Presque la même adjectivation (« épuisante »⁶²) que nous rencontrons chez Simenon, à propos de l'écriture !

« Lassante » est, chez Proust, la recherche (l'élan incessant) des autres ; il est possible de se reposer si l'on ne se laisse pas distraire par les femmes (les autres êtres) et si l'on se consacre à l'œuvre. Épuisante est, chez Simenon, l'écriture (l'œuvre), c'est-à-dire la recherche des autres au moyen de l'identification avec eux dans l'œuvre et au moyen de l'œuvre ; il est possible de se reposer si l'on se consacre au rapport avec un être non romanesque, avec un être vivant.

Autrement dit... le remède de Proust (le remède à l'élan incessant) : notre amour n'appartient pas à l'être qui l'inspire, mais c'est « une portion de notre âme »⁶³... Il s'ensuit que cette âme doit devenir capable de conduire « les idées » (les essences)⁶⁴ à l'expression...

Le remède de Simenon : dans *La Femme endormie*, plutôt que porter à l'expression les idées, il *incarne* l'idée même de femme, son archétype, son essence, dans un être non romanesque, qu'il contemple.

Proust, lui aussi, se donne à la « contemplation de l'essence des choses », mais une telle essence ne s'incarne jamais, sinon fugitivement et fallacieusement, dans un être.

Selon Proust, l'amour est justement une maladie, une souffrance, une illusion...

Nous rencontrons ici l'écart impossible à combler qui sépare l'expérience de Proust de celle de Simenon.

L'amour qui conduit le narrateur à tenir prisonnière Albertine, c'est Curtius qui l'affirme,

⁶⁰ *Le Temps retrouvé*, vol. IV, p. 487.

⁶¹ *Id.*, p. 488.

⁶² Par exemple dans Francis LACASSIN, *Conversations avec Simenon*, 1990, Genève, La Sirène/Alpen, p. 65 (voir aussi *Un Homme comme un autre*, 1975, vol. 26, p. 494). Ou bien : « lassante » (dans R. Stéphane, *Portrait souvenir de Georges Simenon*, Paris, Quai Voltaire, 1989, p. 167).

⁶³ *Le Temps retrouvé*, p. 476.

⁶⁴ Pour atteindre ce but, il serait utile de laisser « se dissoudre [...] l'être qu'on aime [...] dans une réalité plus vaste » et « se détacher des êtres pour en restituer la généralité et donner cet amour, la compréhension de cet amour, à tous, à l'esprit universel et non à telle puis à telle [...] » (*id.*, p. 483).

n'est plus amour. Et celle-là est la critique de notre sensibilité au pessimisme de Proust. Qu'une créature et le monde qu'elle représente ne puissent être assimilés, annexés, séquestrés par une autre créature, cela condamne non l'anxiété de la possession mais *une forme déviante de l'amour*, non l'amour lui-même; [...].⁶⁵

Curtius a connu Proust de son vivant et il l'a beaucoup aimé.

Post-scriptum

Cette communication fonctionne comme une petite provocation et le piège doit être — s'il le doit — révélé seulement à la fin.

Plusieurs critiques ont signalé des assonances proustiennes chez Simenon, mais ils se sont bornés à l'emploi de la mémoire involontaire; j'ai essayé de dénicher chez Simenon tout l'*appareil* proustien. Cela entraîne une double provocation parce que, d'un côté, nous sommes contraints de rétablir le rapport de Simenon vis-à-vis de la *haute* littérature; de l'autre, nous sommes contraints de revoir nos idées sur la sexualité de Simenon, de Proust et sur la nôtre aussi⁶⁶.

Le parallélisme Simenon-Proust est heuristiquement intéressant parce qu'il entraîne la comparaison de deux expériences profondément différentes : d'une part, une vie vécue dans l'œuvre et au moyen de l'œuvre (Proust); d'autre part, l'interruption de l'œuvre lorsqu'on a retrouvé la véritable vie — afin de la vivre pleinement — et encore, le récit de ce qui arrive lorsque l'on interrompt l'*œuvre de l'écriture* pour réaliser celle *de la vie, du bonheur* (Simenon). Nous employons Simenon pour individuer un point aveugle⁶⁷ chez Proust et pour essayer de l'éclairer; mais cela revient à la valeur respective de l'art de nos deux auteurs et aussi à la signification de quelque chose de tout à fait différent : l'ensemble *œuvre-vie* d'un auteur, ce que l'on peut appeler sa légende; cette légende, après la mort de l'auteur, reste écrite dans notre esprit et, dès lors, c'est elle qui constitue son œuvre.

⁶⁵ Marcel Proust, dans *Französischer Geist im neuen Europa*, Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 1925; tr. it. de L. Ritter Santini, *Marcel Proust*, Bologna, Il Mulino, 1985, p. 100.

⁶⁶ Voir Stéphane ZAGDANSKI, *Le Sexe de Proust*, Paris, Gallimard, 1994.

⁶⁷ Ou bien, selon le choix : un point de vue.

Alain BERTRAND

Georges Simenon ou la parole humanisante

« **D**EUX et deux font quatre. Aurais-je ignoré cette vérité, je n'en aurais été ni plus heureux ni malheureux. Je n'ai tiré de cette vérité une minute de joie. Ce n'est pas elle qui m'aidera dans mon agonie. Comprends-tu qu'une vérité fondamentale puisse être à ce point inutile? L'essentiel est donc ailleurs ». Ces paroles, prononcées au seuil de la mort par un personnage de José Cabanis, soulignent à leur manière combien la tyrannie des technocrates du savoir, ceux des sciences humaines surtout, imposées depuis plusieurs décennies comme les voies royales vers le progrès et la vérité, tiennent souvent peu compte des aspirations profondes de l'homme, notamment celles qui le poussent à descendre dans ses abîmes, à la recherche de son humanité; celles qui le conduisent vers cet au-delà de lui-même qu'il nomme infini. Infini de l'Être, du cosmos ou de Dieu.

À force de vouloir régenter les âmes, l'appareil technocratique, pourtant atomisé par l'hyperspécialisation des connaissances, fait croire aux plus crédules qu'il est en mesure d'embrasser la totalité de la réalité, de gérer au mieux des intérêts communs les soubresauts de la société de consommation et les déséquilibres individuels nés de la crise des valeurs. À l'exemple d'une certaine médecine qui, faisant fi de l'affectivité, entend à présent régenter nos consommations d'alcool et de tabac, mesurer nos taux de cholestérol, limiter nos surcharges pondérales, bref, contrôler notre corps comme d'autres, il n'y a pas si longtemps, prétendaient gérer nos âmes.

Les scientifiques et les techniciens qui font profession de savoir assènent leurs statistiques et leurs mots d'ordre en négligeant souvent le facteur humain pour privilégier l'arrogance autoritaire, la langue de bois — la langue morte, comme l'écrit Christian Bobin — et la théorisation systématique qui est toujours commencement de trahison, principe de terreur et source de vanité.

À vrai dire, le pouvoir, les sciences et les techniques marchent trop souvent la main dans la main. Les dérives constatées, par exemple, au cours des deux guerres mondiales prouvent à quel point elles peuvent se plier

à ses exigences les plus abjectes. « Par peur d'aimer, écrit Boris Cyrulnick, l'auteur des *Nourritures affectives*, les philosophes et les scientifiques nous ont orientés vers une culture de la molécule, une culture du chiffre, une culture "désaffectivée", alors que, sur le plan humain, c'est exactement le contraire : l'affectivité motive la quasi-totalité de nos existences ». Ce ne sont pas les adolescents ni les écrivains qui le contrediront¹. Le monde moderne pose trop souvent les problèmes intellectuellement, d'une manière isolée, séparée des autres réalités. Or, comme l'écrit Bobin : « Dans la vie, les problèmes existentiels irradiant la personne entière — chair, esprit et âme. On peut avancer dans une équation mathématique ou dans une question métaphysique sans rien engager de soi : en lâchant devant soi les chiens des idées et en leur disant : "cherche, cherche". Mais on ne peut faire un seul pas dans une épreuve existentielle sans s'y engager pleinement », corps et âme.

Les relations entre les artistes et le pouvoir sont heureusement plus orageuses. C'est Zola qui rappelait que le pouvoir politique se méfiait des poètes, des écrivains parce qu'ils n'étaient pas contrôlables.

Aux âmes bien nées qui s'inquiètent du recul de la lecture, surtout chez les jeunes, je rappellerai le caractère éminemment subversif de la littérature — et donc de la lecture. Comment peut-on imaginer une seconde que le pouvoir, qu'il soit économique, politique ou idéologique, émette sincèrement le vœu de voir les masses se libérer de leur tutelle ? Malgré les nobles intentions et les idéaux généreux affichés à l'occasion, l'on a peine à croire qu'il souhaite que la culture soit partagée par le plus grand nombre. Ce serait nuire à ses propres intérêts que de voir les travailleurs et les consommateurs se mettre à réfléchir sérieusement sur le sens de leur vie, de leur profession, de leurs loisirs (temps libre), sur les valeurs qu'ils entendent promouvoir, sur la société dans laquelle ils aimeraient vivre.

La culture est d'ailleurs enseignée dans nos écoles de manière à ce que ses effets socialement dangereux soient limités. Et si chacun se mettait à revendiquer sa part de bonheur, à réclamer d'autres horizons, à

¹ Par exemple, Cioran, cité par Louis Nucéra dans ses *Ports d'attache*, note que « la philosophie est dangereuse. Elle réfute l'émotion par peur de paraître godiche. Elle confère de grands airs à ceux qui s'en gorgent et encore plus à ceux qui en vivent. Ils s'imaginent familiers des fondements de la pensée humaine. Enfermés dans leur théorie, leur spéculation, ils omettent ce qui est prépondérant : le contact avec la vie. Un cri de douleur de Dostoïevski, une confidence voilée de Flaubert, une larme de Baudelaire surpassent n'importe quel concept de philosophe parce que l'inspiration d'un poète, sa sensibilité, en disent plus long que les systèmes élaborés dans le confinement d'un cabinet » (pp. 178-179).

demander monts et merveilles? Gardienne du capital culturel, l'institution littéraire s'est faite la complice objective du pouvoir financier, détenteur du capital économique. Comment expliquer autrement que la littérature — marchandise, ne l'oublions pas — serve si souvent de prétexte à autre chose? Prétexte à s'enfermer dans la jouissance narcissique de livres-miroirs, écrits tout exprès, où l'on ne trouve jamais que ce que l'on y a investi; prétexte à se divertir d'une réalité ressentie comme ennuyeuse, stressante, invivable; prétexte enfin, et c'est le plus insupportable, à se faire valoir dans les salons, les dîners mondains et les salles de professeurs.

« Bien lire, pour mieux sentir et comprendre ce que l'on vit. Et non pour se constituer un imaginaire à soi. Un salon intime à part. Coupé de la réalité. Où le moi se dorlote et fuit le dur mais vital contact avec l'autre ». Georges Haldas a mille fois raison : « La vraie culture ce n'est pas le savoir, ni le pouvoir. Mais une qualité d'être. Qui humanise le savoir. Et se défie du pouvoir ». Surtout lorsqu'il use et abuse, ce pouvoir, dans ses discours politiques — n'est-ce pas, messieurs Le Pen, Tapie, Kouchner ou Berlusconi? —, dans la publicité, dans l'information — faut-il ici évoquer le Viêt-nam, Timisoara ou la Guerre du Golfe? —, lorsqu'il abuse, donc, des plus viles techniques de propagande et de manipulation basées sur l'utilisation des lieux communs, des préjugés, de l'ignorance, de l'irrationalité, des peurs et du désarroi en s'étonnant, après coup, de la montée de l'intolérance et du racisme, de la violence et du désespoir. Y compris, et peut-être surtout chez les jeunes.

Et il est vrai qu'en face de la pensée structurée, forte et reconnue des technocrates du savoir, ceux, innombrables, que le pouvoir a séduits, en face de la rhétorique onctueuse des politiciens et des vendeurs d'illusions, la parole fragile de l'écrivain, tout en faisant ricaner les foules, suggère un au-delà des choses que nul verbe jamais ne pourra embrasser. N'empêche : déchirés entre leur besoin de force et de douceur, de puissance et de tendresse, d'apparence et d'intériorité, trop d'adolescents succombent, me semble-t-il, aux charmes faciles des marchands de *look*, des idéologues cathodiques, des gourous de l'âme ou des prophètes de porte-monnaie. Dans le même temps, combien restent sur le bord du chemin, méconnus dans leurs fibres intimes par des parents ou des éducateurs impuissants à transmettre un désir, vaincus par les abus des marchands et les tromperies des idéologues, foudroyés par la brutalité des rapports sociaux et le sentiment de leur inutilité?

Tout acte créateur est un arrachement, un sacrifice, une victoire sur soi-même, une réponse à un appel qui vient du plus profond. À l'adolescent, l'artiste rappelle que toute création s'inscrit dans un mouvement et que son œuvre, même la plus achevée, n'est rien d'autre que cet état d'avancement auquel il est parvenu au moment ultime où, vaincu, il a rendu les armes.

Toute œuvre littéraire est déjà une trahison par rapport à l'expérience dont elle est issue. Le décalage entre l'expérience première, qu'elle soit poétique ou existentielle, et le rendu de l'écriture ne peut se traduire qu'en terme d'échec. Faulkner a très bien exprimé cette idée : « Tout ce que nous écrivons, disait-il, est un échec ». Parlant de Thomas Wolfe, qu'il admirait par-dessus tout, il ajoutait : « Nous avons tous échoué, mais l'échec de Thomas Wolfe est le plus beau ».

Ce n'est pas Simenon qui l'aurait contredit, lui dont la copie fut remise des centaines de fois sur le métier, lui dont l'œuvre illustre à merveille cette périlleuse assertion de Tchekhov : « L'homme est une forêt profonde ».

Cette humilité des moyens mis en œuvre, cette précarité du résultat, ce courage dans l'effort, cette souffrance dans la mise au monde de soi-même, cette conscience de la fragilité du langage surtout ne sont pas sans évoquer cette traversée entre deux mondes, l'enfance et l'âge adulte, que chacun est appelé à vivre entre douze et dix-huit ans. Car le passage de l'adolescence constitue bel et bien une confrontation douloureuse avec les mots, une mise à nu de ses faiblesses, un face à face avec ses fragilités, un acte de création qui met en jeu non quelques rames de papier, mais un être humain pour le restant de ses jours. Voyage périlleux que celui-là : « Petits enfants du vingtième siècle, écrit Christian Bobin, vos parents sont fatigués. Ils ne croient plus en rien. Ils vous demandent de les porter sur vos épaules, de leur donner cœur et force. Petits enfants des temps modernes, vous êtes les rois dans un désert »². À ces rois solitaires, il faut ouvrir des royaumes qui ne reposent pas sur du sable, notamment en matière de littérature.

L'écrivain peut être un porte-parole, un « frère humain », un interlocuteur : celui qui encourage la relation. Tout est là, je crois, dans l'établissement d'une relation plus que dans la conquête d'un savoir scolaire, dans le partage de la dure condition d'être humain plus que dans la possession d'un pouvoir intellectuel. La plupart des élèves sentent très vite, je crois, que l'on peut entrer dans l'œuvre de Simenon sans mettre de gants. Sans avoir à subir le poids accablant de la culture à majuscule. À cet égard, son statut dévalorisé au sein de l'institution littéraire et sa discrétion dans les anthologies scolaires constituent une chance sans pareille pour les éducateurs comme pour les élèves. Au même titre que la simplicité de sa langue ou que l'efficacité de ses histoires, surtout policières. Sans compter l'épaisseur complice de ses atmosphères et la rugosité des milieux sociaux décrits. Dès les premières

² Christian BOBIN, *Le Très-Bas*, Gallimard, 1992, p. 13.

lignes, le miracle, dont nous avons tous éprouvé les bienfaits, peut opérer : chacun se retrouve de plain-pied, en face de personnages de chair et de sang. Ne l'oublions jamais : ce qui est au fondement de l'œuvre de Simenon, c'est sa capacité étrange et mystérieuse d'atteindre à la relation la plus profonde avec son public.

Car la vraie question, s'agissant du père de Maigret, est précisément celle de la relation qui s'établit, en deçà de la vie psychique, entre l'écrivain et son lecteur, notamment son jeune lecteur. En deçà de la vie psychique, dis-je, dans l'humus de l'être, parmi les galaxies intérieures, là où circulent les sensations, les émotions, l'affectivité. En effet, à force de justesse dans la manière de dire et de suggérer, l'œuvre de Simenon convie son lecteur à une traversée de tout son être primitif fondée sur la dure mais vitale confrontation avec le monde, avec les autres et avec soi-même.

Si l'on veut bien voir, si l'on veut bien considérer la littérature autrement que comme un jeu, un passe-temps, un divertissement ou une manière d'exercer un pouvoir sur autrui, il se produit dans l'œuvre de Simenon un incessant voyage entre le livre et la vie. Entre la vie et le livre. Autrement dit, une relation essentiellement nourricière qui s'appuie à la fois sur le quotidien le plus trivial et sur un verbe qui le nourrit, l'éclaire, le met en perspective et le rend plus présent, plus dense, plus riche.

Il y a des langages qui ferment et d'autres qui ouvrent. Lire Simenon, c'est mieux sentir et comprendre ce que chacun vit, fût-ce inavouable, banal ou dérisoire. Au fond, comme l'avait perçu Roger Nimier, Simenon a pris ses lecteurs pour personnages tout en parvenant à trouver cette tonalité fondamentale qui permet la relation vitale, notamment, et j'insiste, avec les jeunes lecteurs. Comprendre un texte, c'est se comprendre. C'est réunir les conditions pour s'ouvrir à un moi plus vaste que celui qui était venu au livre. Au contact de Simenon, certains apprendront à apprivoiser leur souffrance, à accepter leur fragilité, à humaniser leur propre parole.

« Les homards — c'est Françoise Dolto qui parle —, quand ils changent de carapace, perdent d'abord l'ancienne et restent sans défense le temps d'en fabriquer une nouvelle. Pendant ce temps-là, ils sont très en danger. Pour les adolescents, c'est un peu la même chose. Et fabriquer une nouvelle carapace coûte tant de larmes et de sueurs que c'est un peu comme si on la "suintait". Dans les parages d'un homard sans protection, il y a presque toujours un congre qui guette, prêt à le dévorer. L'adolescence, c'est le drame du homard ! Notre congre à nous, c'est tout ce qui nous menace, à l'intérieur de soi et à l'extérieur, et à quoi bien souvent on ne pense pas »³.

³ Françoise DOLTO, *Le Complexe du homard*, 1990, pp. 14-15.

Cette analogie met en lumière certaines constantes qu'il est peut-être utile de rappeler. L'adolescence constitue une seconde naissance, aussi difficile sans doute que la première. Quitter l'enfance suppose de renoncer au cocon protecteur de la famille, de faire son deuil d'une partie de soi-même, de quitter le port pour gagner la haute mer. Ce voyage où le physique, l'affectif et l'esprit s'affrontent en de longues tempêtes se déroule dans l'insécurité, le doute, l'angoisse. Les apparences changent. On guette dans son image le surgissement d'une identité plus consistante en dépit du manque de confiance en ses capacités. On veut apparaître comme un adulte sans en posséder les moyens.

La traversée de l'adolescence est d'autant plus douloureuse qu'elle suscite des questions sans jamais refermer les plaies. On veut bâtir une autre vie que celle de ses parents, mais de quelle vie parle-t-on ? On a souvent envie de fuir, à l'intérieur, en se calfeutrant derrière des volets ou en se donnant des grands airs ; à l'extérieur, en trouvant refuge dans le groupe, dans le conformisme de la mode, dans la provocation. En mal de stabilité, on cherche des points de repère dans le regard des autres. On goûte aux joies de l'interdit. On brise les barrières. On tente de s'envoler. On retombe souvent sur le pont du navire, parmi les hommes d'équipage qui vous rappellent à vos devoirs. L'épreuve de vérité, c'est, en fin de compte, la confrontation avec la réalité des adultes. Ce monde, qui était pour l'enfant source de valeurs et d'admiration, apparaît enfin dans sa nudité, dans son inconsistance, comme une scène de théâtre où des fantoches guidés par des fils invisibles font semblant de croire qu'ils existent vraiment ; où des marionnettes vaniteuses miment une destinée d'autant plus grotesque qu'elle prétend au plus grand sérieux.

Le parallèle avec les personnages de Simenon est frappant. La parabole du homard s'applique on ne peut mieux à Jean Cholet, dans *L'Âne-Rouge*, à Gilles Mauvoisin, dans *Le Voyageur de la Toussaint*, ou à Ben Galloway dans *L'Horloger d'Everton*. Normal, dira-t-on : à respectivement 16, 19 et 16 ans, ces personnages sont encore dans l'adolescence. En vérité, il faut aller plus loin et insister sur la cohérence des histoires que Simenon nous donne à lire. Du *Coup de lune* au *Temps d'Anaïs* en passant par *L'Homme qui regardait passer les trains*, le père de Maigret ne cesse de mettre en scène des personnages à la recherche de leur identité. Mieux, des êtres humains contraints d'abandonner leurs habitudes, de naviguer à l'estime pour trouver un sens à leur vie.

Rappelons-le : un événement inattendu met en lumière la fausseté ou la précarité de leur statut existentiel, ce qui les expose à tous les dangers, à l'intérieur ou à l'extérieur d'eux-mêmes. Les voilà humiliés,

exclus, culpabilisés, infériorisés. Les voilà soudain en proie au doute, à l'insécurité, à l'angoisse. Les mirages dressés par l'autorité sociale volent en éclats, le rideau des faux-semblants proposés par la société se déchire, le vide existentiel apparaît sous chaque pas. Passé le premier cap, celui du vertige, le rejet des conventions établies et l'évasion libératrice, dans l'euphorie de la transgression, ou de la déviance, pour reprendre la terminologie de Jacques Dubois, délivrent les pulsions si longtemps contenues. Le principe de plaisir prend le pas sur le principe de réalité. La recherche de soi suppose un affrontement, une quête de l'interdit, que ce soit par l'intermédiaire de la sexualité (*La Neige était sale*), de l'alcool (*Les Volets verts*), de la délinquance (*Au Bout du rouleau*), ... Le personnage se mesure avec la loi, il cherche à trouver sa place dans le monde, guette l'effet qu'il produit sur les autres. Souvent, il accède à un type de vie différent. Il connaît un certain envers des choses et dépense ses forces sans compter dans la conquête souvent illusoire du statut d'adulte à part entière. Devenir un père, un fils ou un conjoint est souvent la seule façon d'accéder à la reconnaissance de lui-même par les autres, à l'intégration dans le groupe et, par voie de conséquence, à une certaine autonomie basée sur l'équilibre et la paix. Et les « Maignret » ne font pas exception. Seul change le point de vue, en sorte que la plongée dans les profondeurs inavouables de la condition humaine se déroule accompagnée, aux côtés d'un explorateur juste, bienveillant et protecteur dont la devise « comprendre et ne pas juger » résume à elle seule la richesse humaine.

L'on pourrait, à l'appui de cette comparaison, multiplier les exemples, citer, en plus des romans déjà évoqués, *Cour d'assises*, *Les Pitard*, *L'Assassin*, *Touriste de bananes*, *Les Noces de Poitiers*, *Malempin*, *La Fuite de Monsieur Monde*, voire *Lettre à mon juge*. Et l'on remarquerait pour ainsi dire chaque fois que cette conquête ou cette reconquête problématique de soi, qui était déjà au cœur de *Pedigree*, la matrice de l'œuvre, revient tout le temps, comme si le père de Maignret avait éprouvé le besoin à la fois de régler ses comptes avec son passé, de revivre les épisodes problématiques de son adolescence et de recommencer sa jeunesse sur de nouvelles bases.

Fondé sur la quête de l'identité vraie, ce thème du recommencement figure au centre de *La Neige était sale*, roman dans lequel Frank Friedmaier réactualise une situation problématique qui prend ses racines dans l'enfance (la quête du père absent et le rejet de la mère castratrice), des *Anneaux de Bicêtre*, où l'on voit René Maugras reconquérir peu à peu son âme à la suite d'un accident de santé, ou encore de *Malempin*, ce fabuleux roman charentais dans lequel un médecin part à la recherche de son enfance à la faveur de la diphtérie de son fils. Au terme de cette reconquête de soi,

rendue possible par une plongée dans ses souvenirs de jeunesse, en réponse à son fils guéri qui le presse de dire quel cadeau il va lui faire, une réponse lui saute aux lèvres : « *Moi* ». Et cet aveu constitue le plus beau cadeau qui soit : devenu lui-même, Malempin offre à son fils, et peut-être aussi à sa femme, la possibilité d'exister en tant que sujet, en tant que partenaire relationnel, et non plus comme de simples figurants d'une vie sans attraits véritables.

Ces rapprochements entre les parcours de certains personnages simenoniens et ceux de nombreux adolescents appellent une remarque. C'est Élie Wiesel qui raconte quelque part que sa mère, lorsqu'il rentrait de l'école, ne lui demandait jamais s'il avait répondu correctement au professeur, mais bien s'il lui avait posé une bonne question. Imposer aux élèves des romans miroirs sur l'adolescence dans lesquels ils pourraient se projeter directement représenterait sans doute une erreur, une fausse réponse : le livre n'a pas à être un prétexte pour s'idolâtrer davantage ou se complaire dans son désarroi. Tout l'intérêt des romans de Simenon réside dans le caractère sous-jacent des structures et des thèmes, sur les questions humaines qu'ils posent. Il s'agira donc, à partir d'un récit apparemment banal, de descendre, spirale après spirale, dans les profondeurs de la condition humaine, de s'interroger sur son identité, sur le sens de sa vie, sur sa place dans le monde. *L'Horloger d'Everton* peut offrir l'occasion d'une réflexion nourrie sur une des questions fondamentales que les jeunes gens ne manquent pas de se poser à l'adolescence : comment vais-je devenir un homme ? quel homme serai-je ? quelles seront mes relations avec les autres, parents, amie, copains ? En horloger minutieux, Dave Galloway mène une vie sans histoire depuis que Ruth, son épouse, l'a quitté six mois après avoir mis au monde un fils. Par compensation affective, en raison de ses difficultés pour établir des relations équilibrées avec les femmes, il s'est totalement investi dans l'éducation de Ben, dont il croit avoir définitivement gagné l'affection. C'est que la mollesse existentielle provoquée par la répétition des mêmes gestes donne une impression rassurante de tranquillité. On comprend donc que lorsque Ben, âgé de 16 ans, part avec son amie Lillian pour se marier dans un autre État à la législation plus souple et que dans sa fuite, il tue un homme pour lui voler sa voiture, tout son petit univers s'écroule. Pour le père désemparé commence alors une attente interminable, alimentée par un examen de conscience minutieux, au cours duquel il revit les années passées avec son fils. Cherchant moins à le juger qu'à le comprendre, il conclut que sa place est à ses côtés et fait tout ce qu'il peut pour le sauver, même si Ben refuse de lui parler. Pourtant, au cours du procès, le père partage sa souffrance, car il a compris que ce crime n'est que l'expression de la révolte intérieure des Galloway, révolte d'autant plus violente qu'elle a été contenue

durant deux générations. Dave et son père avant lui ont chacun été les victimes d'épouses écrasantes ou infidèles. D'où, chez Dave, l'angoisse de ne pas être à la hauteur de sa mission d'homme et sa volonté d'assumer sa faute en portant sa croix avec son fils. Certes, les relations entre le père et le fils reposent sur un sentiment d'incommunicabilité dramatique. Sans doute parce que Ben n'a jamais trouvé en son père un modèle fort et équilibré, mais un faible, un timide qui n'a jamais eu le courage de briser ses chaînes. Reste que ce père qui continue d'aimer, même à distance, qui commence d'aimer grâce à cette distance, a trouvé dans le partage et la souffrance le chemin de la rédemption.

À l'égal de celle d'un Tchekhov, l'œuvre de Simenon ouvre à la tolérance, à la bienveillance et à la compassion, qualités parmi les plus hautes qui puissent être. Pratiquée dans cet esprit, menée de concert par le professeur et ses élèves, l'analyse littéraire redevient un instrument humanisant au service du sens, de ce va-et-vient nécessaire entre le livre et la vie, de cette mise à distance indispensable pour que les adolescents puissent édifier des repères, construire des références, choisir des valeurs. Si la lecture avec les jeunes ne comprend pas cette traversée de sa propre condition, et de la leur par la même occasion, elle ne débouchera jamais sur rien.

On aura compris qu'une parole littéraire comme celle de Georges Simenon s'enracine dans le silence, dans l'informulé, dans le mystère de l'homme. Et que les tragédies ou les joies qu'elle fait surgir du néant s'inscrivent moins dans la certitude que dans la suggestion. Une suggestion par laquelle le lecteur revit chaque fois le voyage de la parole de l'intérieur, celui de la racine à la fleur. Laquelle accorde son énergie rayonnante et, la poésie aidant, le courage d'être⁴.

⁴ Un mot encore, en guise de conclusion. Cette mise en parallèle de Simenon et de l'adolescence renvoie, je crois, à la nature du bonheur qu'il nous procure. Si le succès de Tintin est étroitement lié à l'enfance, celui de Simenon ne l'est-il pas à l'adolescence, celle de chacun, celle de tous?

Louis NUCÉRA*

**« Il ne sortait jamais de son arrondissement,
mais il y mettait l'univers »
(Paul Arène)**

Vingt ans, trente ans

Cela durait un monde au bon vieux temps.

Ainsi parlait Clément Marot. Dieu que les soixante ans que Georges Brassens a passés sur notre terre ont paru brefs à nos générations!

« Ma » première chanson de Brassens? J'étais dans ma chambre, avenue des Diables Bleus à Nice. C'était l'hiver. Il faisait nuit. J'écrivais comme je l'ai toujours fait. Dans la cuisine, ma mère, comme d'habitude, tricotait, écoutant la radio. Pour elle, me voir écrire ou lire était garant de quelques heures sans désagréments causés par moi. À chacun ses recettes pour conjurer la turbulence.

Elle m'appela. J'abandonnai mes délires. Sur les ondes de Radio Monte-Carlo un inconnu chantait. C'était *La Mauvaise Réputation*; c'était Georges Brassens. « Enfin quelqu'un d'original et qui a du talent », commenta ma mère qui n'avait pas le compliment facile. Brassens entra dans nos vies.

Notre première rencontre? C'était en 1954, toujours à Nice. J'étais à l'âge où il arrive que l'on ne sache pas qu'au nom de la liberté se fabriquent des tyrannies. De temps à autre, cet âge se prolonge jusqu'à la tombe. Si la jeunesse peut dicter chez certains un comportement discret, je rêvais plutôt plaies et bosses. Aux points d'interrogations, je préférais les certitudes; je les détenais. Vivre dans l'insouciance m'est toujours impossible, mais la dupe a été jugulée en ma personne. Peut-être, aussi, le mufler. Je m'exerçais en ces années au journalisme.

* Pressenti pour participer à notre colloque, Louis Nucéra a accepté d'y prononcer un texte inspiré par son amitié avec Georges Brassens. Ce texte est partiellement extrait de son récent essai intitulé *Mes Ports d'attache* (Paris, Grasset, 1994).

Un soir, j'allais interviewer Brassens. Après avoir assisté à son tour de chant je me présentai dans sa loge. Sa présence me paralyserait-elle? Je me sentais emprunté. On disait cet ours de cent kilos timide. Nos timidités rapprochées engendreraient-elles gêne et mutisme? Je me voyais repartir, confus de n'avoir su rien dire ni tirer de lui. Il ne fut qu'attention, patience, tandis que ses bons yeux ne me quittaient pas comme si gestes, mimiques, regards, révélaient l'essentiel de ce qui se trame dans l'esprit de l'autre. La conversation aurait pu faire long feu. Elle se prolongea au restaurant où il me convia avec son entourage. Que nota-t-il dans mes propos qui le poussa à dire : «La seule révolution c'est de tenter de s'améliorer soi-même en espérant que les autres feront la même démarche»? Sans doute, justement, ce côté péremptoire que j'avais quand il s'agissait de remédier à la mauvaise marche du monde. J'avais réponse à tout. C'est une façon fort commode de se sentir en règle envers le redresseur de torts qui mijote en nos consciences.

La recommandation me sembla de peu d'envergure. J'en fus déçu. Était-ce là manière d'instaurer progrès, égalité, justice sociale? Parfois on attend d'une entretien secours ou raffermissement de nos propres aspirations. Si ce n'est le cas, l'idéaliste agressif qui sommeille en nous, voire l'apprenti doctrinaire, s'en retourne dépité.

Cependant, les paroles de Brassens, à mon insu, creusaient leur sillon. Il fut si profond que jour après jour je m'y coulais. Peut-être me rendirent-elles à ma vraie nature où prosélytisme, outrage au bon sens, goût de diriger autrui n'ont pas place : on éprouve déjà tant de mal à gouverner sa carcasse!

Dix ans plus tard, au mois de mai 1964, je quittais Nice pour Paris. Une firme photographique — celle-là même où travaillait Boris Vian avant sa mort — m'engageait. J'y retrouvais Brassens. Notre amitié, qui ne se manifestait que par une rare correspondance, quelques rencontres, se fit assidue.

«Je suis un chansonnier», disait-il, sans que la fausse modestie dicte son diagnostic. Paul Fort avait pu parler de complicité «tombée du ciel», Bernard Clavel écrire : «La poésie habite son écorce comme l'arbre habite la sienne», Giono, Mac Orlan, Jean-Pierre Chabrol, Pierre Seghers, Alphonse Boudard, Luc Bérumont, Jacques Grello, André Vers, le premier du groupe des intimes à l'avoir découvert, Simonin, Blondin, Hardellet, André Tillieu, Max-Pol Fouchet, Henri Magnan, Pierre Tchernia, Pierre Louki, Prévert y aller de leurs éloges, René Fallet s'engouer de cette «voix en forme de drapeau noir, de robe qui sèche au soleil, cette voix qui va aux fraises, à la bagarre et à la chasse aux papillons», Brassens restait «le petit joueur de flûteau» qui refuse blason, château, sang bleu, éloges excessifs. Se proclamer poète,

comme tant d'indigents de l'élégance le prétendent quand ils pérorent sur leur personne, ne relevait pas de son vocabulaire.

Il répandait le conseil de Max Jacob — « Aimer les mots. Aimer le mot. Le répéter, s'en gargariser. Comme un peintre aime une ligne, une forme, une couleur » — mais le ton *ex cathedra* lui était étranger. Son magnétisme faisait qu'on était enclin à se taire quand il prenait la parole, mais c'est lui qui finissait par s'effacer : « Si on m'enlevait tout ce que les autres m'ont donné, il resterait peu de choses », insistait-il. L'érudition, bien sûr, expliquait l'aveu : l'Ecclésiaste lui était aussi familier que Kropotkine, les Évangiles que le *Grand Testament* de Villon. Il pouvait de même, comme il le fit à leur grande surprise et de manière improvisée, réciter des pages de *Touchez pas au grisbi* à Simonin, de *Monsieur Jadis* à Blondin, de *L'Hôpital* à Boudard, de *Lourdes, lentes...* à Hardellet qu'il s'en alla défendre au tribunal quand la justice le poursuivit pour outrage aux bonnes mœurs et pornographie.

Dans sa cuisine conventuelle, où une allégresse contagieuse avait droit de cité, pendant que l'on repassait les plats, se desservait le culte de la littérature. Brassens donnait ses impressions et stimulait les uns et les autres afin qu'ils donnassent les leurs. Je me souviens des rencontres avec Marie Dormoy, au salon celles-là. Elle avait donné trente ans de sa vie à ce monument littéraire qu'est le *Journal* de Léautaud. Brassens lui en était reconnaissant. C'est avec un infini respect qu'il la recevait et l'écoutait, l'interrompant pour approfondir un détail, mieux connaître un trait de caractère de Valéry, d'Émile Bernard, de Remy de Gourmont, d'André Rouveyre, de Van Bever, d'Alfred Vallette, de Jean de Tinan, de Jules Renard, de Rachilde, de Suarès, bref, pour en savoir plus sur l'histoire des lettres françaises. C'est par lui que je découvris Victor Serge, Jacques Perret, Charles-Louis Philippe, Claude Tillier, et peut-être lui ai-je fait connaître Cioran.

Il avait, au demeurant, une façon dictatoriale d'imposer une lecture. Si un livre qu'il appréciait nous était inconnu, il demandait à Mario Poletti, qui vécut longtemps à Nice, ou à son secrétaire Pierre Onteniente d'en acheter une dizaine. Il les distribuait. Malheur à celui qui au bout d'un mois n'avait pas lu son exemplaire ! Des épithètes désagréables accablaient le paresseux et, tandis que sa bouche tonnait, ses yeux riaient.

« Je ne suis qu'un chansonnier... Petits Poucets de la littérature nous n'avons pas d'avenir ». Déjà, Béranger, que Chateaubriand admirait, que Sainte-Beuve loua puis jaloua, Béranger qu'on chantait jusqu'aux confins de l'Europe, dont la gloire fut proche d'égaliser celle de Napoléon, parlait de la sorte. À sa mort, la presse écrivit sans barguigner : « Il faudrait remonter

à Marc Aurèle pour rencontrer semblable exemple de douleur publique». S'il n'eut pas de funérailles nationales, c'est que le gouvernement redoutait des troubles. Dix années après sa disparition, le *Larousse Universel du XIX^e siècle* en seize volumes lui consacrait cinq pages de dithyrambes en des caractères fort serrés. Le souvenir du chansonnier, né « dans ce Paris plein d'or et de misère », de celui qui avait fait « de la gaieté l'auxiliaire de l'idée », se portait bien.

D'avoir son nom dans le dictionnaire laissait Brassens indifférent. Un nom de rue? « À quoi ça sert? me dit-il. Je n'en ai pas besoin. Et puis, me semble-t-il, on considère, en général, qu'il est préférable d'attendre que l'on soit mort. Crois-tu que cela vaille le déplacement de venir, habillé en fantôme, assister à l'inauguration de la plaque? Ça ne réchauffe pas les os ». La postérité? « On me dit souvent que mes chansons y passeront. C'est beaucoup s'avancer. On a vu d'autres types, avant moi, qui devaient braver le temps. Dès le lendemain de leur mort, ils étaient oubliés. De toutes façons, la postérité ça m'est égal. Je ne serai pas là pour en profiter. Le public m'a donné la joie de m'accepter de mon vivant. Si, après ça, dans l'avenir, on chante encore trois ou quatre de mes chansons, je n'aurais pas fait le voyage pour rien ».

Quelle mouche nous piqua, mon ami André Asséo et moi? Au cours d'une soirée au restaurant des Muses, place du Palais-Royal à Paris, avec Joseph Kessel, une idée germa. Et si campagne était menée afin que Brassens entre à l'Académie Française? Celui qui naguère, dans *Le Monde libertaire*, rue du Croissant (avec Maurice Joyeux, l'ouvrier serrurier devenu érudit), écrivait sous les pseudonymes de Jo-la-Cédille, Pépin Cadavre, Gilles Corbeau des textes de linguiste ou des lignes vengeresses contre les nantis et les pouvoirs fous d'uniformisation, l'ami du peintre Marcel Renot, d'Armand Robin que l'intransigeance et la passion de la vérité malmenaient, le fidèle de Louis Lecoïn pour qui il continuait à chanter dans les galas du groupe Louise Michel de la Fédération Anarchiste, à l'Académie! Quelle gageure! Sans le vouloir, nos têtes se rapprochaient. Une atmosphère de conspiration s'installait. La banderille s'ornait de rubans du plus beau noir.

D'abord sceptique, Kessel supputa bientôt les chances de l'entreprise car, soutenait-il, « les anticonformistes sont plus nombreux qu'on le croit sous la Coupole ». La « grappa » aidant, nous vivions des heures assez grissantes.

Quelques jours plus tard, nous rencontrions Marcel Pagnol au Fouquet's. Un chauffeur de taxi l'avait injurié à la faveur — s'il est permis

de s'exprimer ainsi — d'un feu rouge. Plutôt que de répondre aux insultes et aux noms d'oiseaux qui pleuvaient, Pagnol baissa la vitre de sa portière et répliqua avec calme : «Je ne vous crois pas, monsieur». Le souvenir du visage ahuri du furibond le ravissait. L'idée de Brassens en habit vert, bicorne, épée à la taille, accrut son contentement. Il s'y rallia. Puis ce furent Marcel Achard et René Clair qui adhérèrent au projet. Nous en étions au stade de faire le compte des voix. Un ennui cependant. De taille ! Ni Asséo ni moi, nous n'avions rien dit à Brassens du complot. Mieux valait en discuter avant d'aller plus avant. N'était-ce pas déjà trop tard ? Les vapeurs alcoolisées de la «grappa» évanouies, nous nous sentions dans nos petits souliers. Le parrainage des «Muses» allait-il suffire à franchir l'obstacle ? Brassens nous écouta. À l'incrédulité succéda le déplaisir. «Je n'ai rien contre l'Académie Française, dit-il, mais je ne suis pas fait pour ça». Il évoqua un texte d'Alphonse Daudet qui refusait l'Académie pour lui-même mais pestait quand des écrivains se déchaînaient contre ceux qui en rêvaient. «Je partage cet avis. Je n'ai pas d'inclination pour l'habit vert. Ce n'est pas une raison pour brocarder les gens qui veulent le revêtir et donner des coups de pattes à la Compagnie». Mais que diraient Kessel et ses amis de ce refus ? La perspective de les vexer le chagrina. Il nous chargea d'expliquer sa position. Il est probable que nous sûmes nous dépêtrer du piège dans lequel nous nous étions fourrés. Brassens ne fut l'objet d'aucun ressentiment. La preuve ? Il reçut cette année-là, quai Conti, le «Grand Prix de Poésie». Il ne nous dit jamais s'il en fut satisfait.

Magnétisme ? Tout à l'heure ce mot a surgi. Ce pouvoir remonte loin chez Brassens. Ses copains d'enfance l'éprouvaient. Roger Abat, que Georges considéra durant toute sa vie deux fois plus vieux que lui parce qu'en 1924 Roger avait six ans et lui trois, le souligne volontiers. «À l'école et dans le quartier il y avait des durs pour ne pas dire des voyous. Ils comprirent vite qu'il ne fallait pas jouer au caïd avec Georges. Le bougre savait se faire respecter». En 1943, à l'usine B.M.W. de Basdorf, l'ascendant fut tout autant marqué. Pierre Onteniente l'a relaté maintes fois : «Au camp, distant d'environ cinq kilomètres du lieu de travail, il n'y avait pas de hiérarchie entre nous. Mais où Brassens se trouvait, il devenait le patron». Sa stature, sa façon d'être, ses silences comme s'il n'écoutait que sa voix intérieure alors qu'il ne se fermait jamais à la symphonie du monde et à ses petites musiques, les chansons qu'il composait et qui provoquaient ébullition ou hilarité dans les rangs expliquaient cette influence. Et aussi sa générosité. Onteniente raconte encore : «Au S.T.O. j'avais pris l'habitude d'arriver en

retard à l'usine parce qu'un bon samaritain, j'ignorais qui, pointait ma carte. Jusqu'au matin où un gars m'a coupé la route avant que j'entre. "Tu exagères. Le contremaître te cherche", me dit-il. "C'est toi qui pointes à ma place?" "Oui". Voilà comment j'ai connu Georges. Il s'était aperçu que le père Flux, notre cerbère portait ce nom, se méfiait. Il avait pris le risque de me prévenir en passant à travers le grillage. J'ai suivi le même chemin. J'ai eu le temps d'aller à la salle des machines, d'emprunter un chariot, d'y mettre un moteur d'avion dessus et d'arriver peinard à l'atelier. Flux m'attendait. "Je ne t'ai pas vu ce matin; tu étais en retard". Il montrait les dents. J'ai pris mon air le plus innocent pour répondre : "J'étais allé chercher un moteur". Ainsi, grâce à Georges, je n'ai pas écopé de sanction. Ça ne s'oublie pas».

Jacques Canetti, dès qu'il vit Brassens, perçut également ce magnétisme. « Les chansons, le personnage : avec ma femme nous étions éblouis! Et son regard! Il traduisait l'immense bonté de l'homme. Car Georges était bon. Ses amis le savaient; le public le sentait. Jamais il n'a déçu. Le secret de son immense succès réside aussi dans cette qualité ».

Je me souviens de cet ami des premiers jours qui eut besoin d'une somme d'argent assez importante. Il la lui avança. L'ami remercia, s'approcha d'une table, commença d'écrire :

- Que fais-tu? demanda Georges.
- Une reconnaissance de dette.
- Tu plaisantes... J'ai confiance en toi.
- Oui, mais s'il m'arrive malheur...
- S'il t'arrive malheur imagines-tu que c'est l'argent que je regretterai?

Un moment d'attendrissement s'installa. Il fut bref. Il existe des êtres qui, avec naturel, sans presque le vouloir, font sentir la grandeur de l'homme alors que d'autres ternissent cette grandeur dès qu'ils apparaissent. Avec Brassens, on entrait dans un univers auquel on pouvait se fier.

Et ce soir d'hiver, rue de la Gaîté à Paris, face à Bobino. Un homme s'approcha. Un vagabond.

— Je sors de prison, fit-il à voix basse. Si vous m'aidez, peut-être pourrais-je redémarrer dans la vie.

L'accent de sincérité toucha Brassens. Il pensait ne revoir jamais l'argent qu'il prêta. Deux années plus tard, non plus dans la rue mais dans la loge, un « admirateur » bien mis et rasé de près s'approcha. Voulait-il un autographe comme d'autres?

— Je suis l'homme que vous avez aidé, quand il sortait de prison, murmura-t-il. J'ai pu, grâce à vous, repartir dans la vie. Je suis venu vous rendre l'argent.

Brassens fut bouleversé. Plus avant dans la nuit il me confia :

— Vois-tu, Galopin (il m'appelait souvent ainsi depuis nos premières rencontres), on est fréquemment dupé mais de pareils gestes récompensent de tout. Il y a des journées qui ne sont pas perdues.

Il avait de l'amitié pour son facteur : «le préposé», disait-il. Jean — c'était son prénom — vivait à Bagneux, à deux pas du cimetière, avec Josée, une libertaire belge qui, dans les pires moments de la guerre et de l'occupation, abrita des anarchistes espagnols. Sa fille épousa l'un d'eux. La nuit où le préposé mourut, Georges et Mario Poletti le veillèrent et consolèrent sa compagne. À la tristesse s'ajoutait une inquiétude : de quoi serait fait demain pour la veuve ? Elle travaillait épisodiquement comme photographe ; elle n'avait pas beaucoup d'exigences ; mais elle ne pourrait rester dans le logement de Bagneux : elle n'était pas mariée à Jean qui avait un fils. La nuit même, Brassens prit sa décision. Il convenait de trouver un appartement à Josée. Poletti en dénicha un dans le XIV^e. Georges l'acheta. Il y installa son amie belge à vie. Brassens n'est plus. L'accommodement demeure. Il avait pris ses dispositions, comme on dit. «L'accord de la pensée et de la vie : j'y vois le premier devoir, peut-être le seul», affirmait Emmanuel Berl. Brassens connaissait-il la phrase ? De toutes manières, il la réinventa et n'en dérogea jamais, dût-il, de temps à autre, poser sur le monde un regard désenchanté.

Comme pour Devos, Brel, Nougaro, je crois avoir été, au temps où j'étais journaliste, le premier à écrire sur Lino Ventura, quand il devint acteur de cinéma. Il tournait à Nice, aux studios de la Victorine. Il débutait ou presque. Nous passions des soirées ensemble. Lino aimait les pâtes, les beaux et savoureux légumes des campagnes du comté de Nice, les mets du pays : socca, pissaladière, soupe au pistou, poche de veau farcie, porchetta, ravioli, gnocchi aux pommes de terre, farcis, beignets de fleurs de courge, artichauts à la barigoule, tourte de blettes... Cuisiner est un acte d'amour. Les gens qui sont aux fourneaux apprécient les gourmets. Avec Lino, ils étaient comblés.

Je vis moins Lino à Paris. Le cinéma, la place qu'il s'y était faite le mobilisaient et la lutte contre le temps a été et demeure une de mes obsessions majeures.

Jamais, cependant, je n'ai fait appel à lui en vain quand, par exemple, un ami journaliste ne parvenait pas à le rencontrer. Je possédais son numéro de téléphone privé ; j'appelais ; l'entretien était accordé.

De son côté Lino savait que l'amitié, en moi, malgré le temps insidieux, ne s'altère ni ne pâlit. En diverses circonstances il me sollicita. L'une d'elles

touche à la bonté de Brassens. Les deux hommes ne se connaissaient pas. Lino me demanda d'organiser une rencontre. Ce fut fait. Un dîner s'ensuivit au domicile des Ventura, parc de Montretout, où Émile Verhaeren habita le deuxième étage d'une minuscule maison quand il n'était pas au « Caillou qui bique », un hameau de Belgique près d'Angreau. Ce signe poétique plaisait à Georges. Ce soir-là, un match eut lieu. C'était à qui se servirait le plus d'« agnolotti » que maman Ventura avait faits. J'avais depuis un bon moment renoncé quand Brassens avala sa dernière bouchée. Même Lino, réputé gros mangeur, s'avoua vaincu.

Des rencontres autour d'une table il y en eut d'autres, chez Brassens, rue Santos-Dumont. Lino cuisait les pâtes, veillant à ce qu'elles fussent « *al dente* »; dans un bocal j'apportais la sauce de la daube que ma femme préparait. Georges y retrouvait le goût de la cuisine de sa mère Elvire, née Dagrosa, la Napolitaine. Une amitié s'affermissait. Brassens aida de son mieux la Fondation « Perce-Neige » qui tient tant au cœur de la famille Ventura. Lino avait souhaité que sa route croisât celle de Georges afin qu'il s'intéressât aux enfants handicapés. Sans que beaucoup de phrases fussent prononcées, Georges répondit à l'appel.

« Georges a modifié le cours de mon existence. Je ne suis pas le seul à le ressentir. Nous nous sommes frottés à une planète. Il avait une façon de mesurer le dérisoire de la vie qui nous a aidés à surmonter les épreuves communes à tous. Mais attention ! La conscience du dérisoire ne bousillait pas l'attachement aux détails, à la courtoisie, aux mots ; ils exhalèrent pour lui un parfum d'aventure et il pouvait mettre une chanson de côté pendant dix ans parce que le mot précis le fuyait. C'est arrivé pour *La Supplique*... Le scrupule dominait. Il appréhendait de froisser les gens. Il y avait chez lui une suprématie de la qualité d'homme. Sa noblesse nous enveloppait comme un vêtement chaud. L'idée d'aller le voir nous tonifiait et, le quittant, on l'était plus encore. Il me disait : "Quand j'ai un copain je le garde pour la vie. Il y en a très peu qui m'ont laissé tomber. Moi je ne laisse jamais tomber personne" ».

C'est Mario Poletti qui parle. Il est intarissable quand il raconte Brassens. Il l'imite. Il semble un Pierrot étendu sur un croissant de lune. Georges est mort. Il tient à ignorer ce scandale. D'où cette sorte de félicité du visage et dans la voix.

Même refus de cette mort, même belle façon, même reconnaissance chez André Tillieu, auteur de *Brassens auprès de son arbre*. Ses bouquets de vénération ne se faneront jamais. Les jours fuient à tire d'aile, l'absence n'a pas éloigné le bonheur donné par cette amitié.

Selon lui, Brassens aspirait aux certitudes simples mais sa curiosité intellectuelle le remuait sans trêve. À qui veut épurer son propos des inévitables inexactitudes, chaque réponse enfante de nouvelles clarifications et questions. Mais encore faut-il sauvegarder les droits d'une certaine sérénité : elle arrache aux tourbillons où l'ivresse d'apprendre entraîne. « En apparence, dit Tillieu, si tant est que l'on puisse capter les méandres d'un caractère, Brassens y était parvenu, à cette sérénité. L'art de saisir dans un livre ce qui le confortait dans son désir de beauté, le plaisir jamais épuisé d'être chez lui avec ses amis — ce qui le soustrayait à l'agitation et à l'usure du monde — l'y avaient aidé. C'était un être qui reposait fortement sur ses bases. Sa rigueur morale et un bon sens de belle trempe le rendaient immuable : un roc, un chêne plutôt auprès duquel l'amitié — répète-t-on trop ce mot — trouvait refuge et réconfort. Je partais de chez lui léger comme un oiseau ».

Et Tillieu de poursuivre au souvenir de ces moments où tout se passait sous l'égide d'une bonne humeur qui est la pierre de touche de la politesse, car si la rigolade en société est le criterium de la bonne éducation, les copains qui se réunissaient étaient des gens sacrément bien élevés !

« Georges nous a changés en profondeur. On a au fond de soi des choses que l'on tente de gommer, une faculté à quoi on ne fait pas appel parce qu'on l'oublie, parce que l'on a trop à faire, parce qu'il peut même s'agir d'un complexe qu'on dissimule. À pas de velours, Brassens nous ramenait à l'essentiel. Il n'avait rien du professeur, mais, par son exemple, il nous plaçait face à nos responsabilités. Il a été l'homme qui nous a dit les choses les plus sérieuses sans se prendre au sérieux. Il y avait dans son comportement une extrême réserve, une extrême pudeur. Quand il perdit sa mère puis son père, il écrivit, pour parler de leur mort, une chanson où il y a des filles avec des fesses à claques et des chapeaux pointus, une farce de carnaval, une histoire d'étudiants, une marche funèbre au son des mirlitons, une avant-première de son propre enterrement, un canular, le bal des "quat'z'arts". Mais il y inséra un aveu qui suggère la solitude et la douleur. "Les vrais enterrements viennent de commencer". Je lui ai cité ce vers, un soir, dans les coulisses du palais de Chaillot : "Les vrais enterrements viennent de commencer". Il a paru sensible à ma remarque. Mais sans s'attarder, il a enchaîné dans son style : "Tu sais, quand on a un mort dans la famille, on en profite !" Je crois que c'est ça l'humour ».

Tillieu raconte aussi l'histoire du grand-père Jules Brassens qui avait l'esprit de contradiction poussé au paroxysme. Louis Brassens (fils de Jules et père de Georges) décida de le piéger. En ces années, 50 % des gens approuvaient l'édification de la Tour Eiffel. En revanche, 50 % en étaient

scandalisés. Louis prit le train pour Paris avec Jules et le conduisit devant cette tour qui soulevait les polémiques. « De toute manière, songeait-il, mon père ne pourra se réfugier dans sa solitude de contradicteur à tous crins puisque, forcément, pour ou contre, 50 % de personnes seront de son avis ».

— Comment la trouves-tu ? demanda-t-il au vieil homme.

Alors Jules, flairant le guet-apens, réfléchit à une allure folle et répondit, sentencieux :

— Ils auraient dû la mettre ailleurs.

Brassens vouait une éternelle reconnaissance à son père. Il n'oubliait pas ce jour de 1939. Le jeune Brassens (avec des copains) avait fait des sottises : chapardages, larcins. Il avait 18 ans. Il arrive que l'on gâche sa jeunesse par bêtise. La police enquêta. Elle trouva. La petite bande fut découverte. Ce fut le cachot du commissariat. À Sète, il y eut scandale. Des parents se crurent déshonorés pour toujours. Quand Georges reçut la visite de son père, au soir de l'arrestation, il dit simplement : « Tu n'as besoin de rien ? Je t'ai apporté du tabac ». Pas de reproche. Et plus jamais Louis Brassens, maçon de son état, n'évoqua la mésaventure. « Je crois que mon père, par sa conduite, m'a donné la leçon qui m'a aidé à me concevoir », rappelait Georges. « Sa tolérance me couvrit de honte. J'ai essayé alors de conquérir ma propre estime. Avec mes petits moyens, j'ai tenté de l'égalier, je dis bien tenté »...

Mais je sais qu'un enfant perdu
A de la chance quand il a
Un père de ce tonneau-là

chante-t-il dans les *Quatre Bacheliers*.

Et sa mère dont il gardait « tant de beautés en lui » ? C'est elle qui l'initia à la chanson, rappelle Tillieu. Elle en savait des centaines. Mère et fils faisaient des duos.

André Tillieu, à l'instar de Mario Poletti, est difficile à interrompre dès qu'il est question de Brassens. En lui, la présence de Georges est si grande qu'à l'inconditionnalité s'est joint un phénomène de mimétisme. Il est si flagrant que, l'écoutant, yeux clos, on croit entendre l'ami disparu. Même phrasé, même attrait pour l'esprit d'escalier, même provocation.

« Et cet entêtement à dissimuler la tendresse ou un geste généreux sous une boutade, un gros mot, poursuit-il. À Crespières il préparait des tranches de lard et de couenne pour les buses ; il les suspendait aux arbres. Il donnait aussi à manger à d'autres oiseaux. Son commentaire ? "Je donne à bouffer à ces cons parce qu'autrement ils vont gueuler jusqu'à midi". Il se dédouanait

ainsi de toute sensiblerie... Et le soir, au cours de l'émission *Apostrophes* quand des généraux firent son éloge ? Il les regardait avec une incrédulité amusée. Qu'allait-il répondre, lui le libertaire, le mécréant, le pacifiste invétéré ? Il sourit et dit : « S'il vous plaît, arrêtez de me complimenter ; vous allez me faire perdre mon public ». C'était ça Brassens. Tout argenté des tempes jusqu'au cœur. Avec lui, sur scène comme dans la vie, il se passait toujours quelque chose de simple et de beau. Sorti intact de quelque moyen âge, il n'a pas eu à modeler ses attitudes. Il a déconcerté d'emblée, créé la surprise en étant lui-même, sans apprêt, sans grimaces. Il n'a jamais varié ; quel que fût l'interlocuteur... La chanson aurait dû tirer profit d'un tel maître. Voire une libération. Mais on ne lui connaît guère de descendance. Certains affranchissements imposent sans doute des exigences trop dures à assurer ».

Et moi ? Qu'ai-je encore retenu de Brassens ? « La beauté échappe toujours aux mots qui veulent la cerner », déplore Julien Green. La bonté est victime du même empêchement. On rêve de phrases qui vibreraient comme flèches au cœur de la cible. Mais soudain les fées camouflent leur baguette et les sentinelles de la mémoire se font vétéilleuses. Vais-je, pour autant, renoncer à peaufiner mon grain de sel ?

Brassens ? Il se divertissait à jouer les anciens qu'il convient d'écouter si l'on ne veut pas faire de sottises. Il maniait l'antiphrase en orfèvre et agitait sous le nez de celui qu'il sermonnait non pas son index mais deux doigts réunis (l'index et le majeur de la main droite) afin de donner plus de poids à la mise en garde. On eût dit un maître qu'un élève vient de pousser à bout. En vérité, il rigolait. Il était du Midi, l'authentique, ce Midi qui se plaît à feindre, s'en amuse, et préfère s'exprimer *mezza voce* que de jargonner à tue-tête. Ses fausses colères étaient sa comédie.

Il se défiait des faux-semblants, des affirmations hautaines. Son émotivité était saine. Il connaissait le proverbe chinois : « Dans l'eau pure, pas de poissons » mais ne croyait pas que l'inconduite, l'immoralité, l'irrespect, la méchanceté fussent les forces essentielles de la création. Il reprenait l'affirmation de Renan : « On ne devrait écrire que sur ce que l'on aime ; on voit la vérité dans les choses que l'on aime ». C'est sur le meilleur de sa personne qu'il se fondait. Modestie, probité, pondération appartenaient à ce fond. « Je suis trop conscient de mes insuffisances. Quand on m'interroge, j'ai toujours peur de débiter des conneries dont j'aurais honte des années après. Je ne sais s'il y a plus d'imbéciles qu'avant mais j'ai l'impression qu'ils se manifestent davantage, qu'on leur demande plus souvent leur avis qu'autrefois. Ce manège leur donne de l'importance et les rend redoutables

car ils croient à cette importance. Ils disposent de moyens d'expression. Ils en usent et abusent. Ça aussi c'est une mode : s'exprimer! On oublie qu'il y a des gens qui s'expriment mieux en se taisant. Moi aussi, d'ailleurs, je ferais mieux de me taire. Il faudrait vivre comme si ces farceurs involontaires, ces bavards infailibles, ces charlatans n'existaient pas. C'est difficile! On en trouve toujours plus sur notre route, sur nos ondes, nos écrans».

Ceux qui «s'imaginent parler et ne font que du bruit», qui rebâtissent le monde avec un ravissement de soi et une démagogie qui offusquent l'intelligence l'amenaient à développer son éloge du silence. «Tu es le maître des paroles que tu n'as pas prononcées, tu es l'esclave de celles que tu as laissé échapper», disent les Arabes. Sa réserve ne signifiait ni nonchalance, ni mollesse. Mais il n'était pas de ceux qui prétendent faire notre salut. Les dogmatismes, les guerres, la peine de mort, les hordes qui massacrent, les prétendues libertés qui dissimulent fanatisme, désir de punir, vengeance, trouvaient en lui un opposant. Il prenait parti, mais évitait le plus souvent les rétrécissements de l'actualité. «Mieux vaut tourner sept fois sa crosse dans la main, mieux vaut toujours remettre une salve à demain». Ce conseil du pacifiste qu'il était freinait-il aussi ses impulsions d'écrivain? «On sait très bien que je n'oublie jamais l'humain, que je réagis contre les excès, contre la violence pourtant invincible. Mais j'essaie de me méfier des courants, des modes, du vent. J'essaie d'être libre. Je ne le suis pas car personne ne l'est. Cependant je ne suis pas tout à fait mouton y compris dans l'indignation».

En privé, il était moins circonspect. Mai 68 avait ravivé en moi cette éducation de l'école communale qui apparente les révolutions ou leurs simulacres à des délivrances. Les vieilles lunes s'éteignent à contre-cœur. «Je sens venir la guillotine», me disait-il tandis que vociférait la rue. Il rappelait la loi votée par la Convention en septembre 1793 et abrogée deux ans plus tard. Elle déclarait suspects les citoyens dont le zèle révolutionnaire était jugé trop tiède. «N'oublions pas les assignats, précisait-il. Sur une face était écrit : "La loi punit de mort le contrefacteur"; sur l'autre : "La nation récompense le dénonciateur". Que veux-tu, l'histoire le prouve! Peu de gens résistent au chantage des pouvoirs, ces pouvoirs encourageraient-ils la délation. On l'a vu pendant la guerre. On le voit partout où existe un régime totalitaire né d'un coup d'état ou d'une révolution pavée des meilleures intentions. Ce que l'homme entreprend se retourne fréquemment contre lui». Il relatait les rares visites du frère de sa compagne, Püppchen. Il arrivait d'Estonie. La peur l'accompagnait au point que même à Paris il n'osait se confier. La police communiste n'a-t-elle pas des antennes partout?

Il parlait alors de la façon dont elle traita les anarchistes, en Ukraine, à Kronstadt, en Espagne, partout. Il parlait de la naïveté des « anars ».

L'anarchie est une morale chez moi, une façon d'être. Je suis tellement anarchiste que je traverse entre les clous afin que la maréchaussée ne me fasse pas de réflexions. Quand il s'est agi d'avoir des opinions, il m'a semblé que j'étais plus près de Kropotkine, de Proudhon. Ils m'ont paru anti-étatistes, ce qui me convenait assez. Ils n'étaient ni partisans de l'armée, ni de l'exploitation de l'homme. Ils étaient partisans d'une certaine indépendance de l'individu face à la société. J'ai adopté ces idées parce qu'elles me paraissaient les meilleures. Mais, je le répète, c'est plutôt une morale incrustée en moi. Si je pensais détenir le moyen de supprimer les inégalités, de rendre l'homme heureux dans un univers qui, ne l'oublions pas, n'est pas fait pour ça tant il est féroce, je militerais. Ma petite philosophie ne m'autorise pas cette ambition. Elle m'autorise à peine à me dire au moment où je pourrais me laisser aller à mal agir, que même si l'on n'est vu on se voit toujours soi-même. Là est le véritable juge : soi-même.

Et la maladie vint. Je prenais des nouvelles chez Pierre Vedel, l'ami sétois, l'élu des gourmets, chez qui parfois nous déjeunions, rue des Morillons, dans le xv^e arrondissement, avec Aline Giono, Alphonse Boudard, André Tillieu. Georges y débarquait en voisin. N'était qu'il était passé de l'impasse Florimond à l'avenue Émile-Dubois puis à la rue Santos-Dumont, la phrase de Paul Arène lui allait comme un gant : « Il ne sortait jamais de son arrondissement, mais il y mettait l'univers ». Ces temps-là ne reviendraient plus. À présent, au lieu des rires, les mines étaient anxieuses. La voix de Vedel s'altérait, son propos était évasif : la consigne du silence, par réflexe, se respectait même entre les proches. La conscience de l'éternelle terreur qui plane sur les hommes s'appesantissait.

Retenue? Égoïsme? Égards? J'hésitais à frapper à la porte du « bon maître » comme se plaisait à dire Sophie, la gouvernante. Le malheur secrète des fluides qui paralysent. Au téléphone, je lui trouvais un air lointain et doux. Selon les degrés de ma propre angoisse, il me semblait que ce ton traduisait la défaite ou, alors, je me persuadais qu'il se retranchait du monde afin que la réclusion lui permette de bander ses forces et d'anéantir le terrible.

Un matin, je l'appelai. Il confessa sa fatigue mais me donna rendez-vous pour le lendemain. François Bott me demandait pour *Le Monde* un article sur Armand Robin. Le temps peut nous appauvrir en illusion ; notre intérêt

pour certains êtres déchoir; Robin et les paroxysmes qui l'enflammèrent continuaient de me captiver. Toujours prêt à donner du poing contre les pouvoirs occultes ou tonitruants, ce Breton irascible préféra, durant sa vie, l'étude à la fortune. « Mon métier me prit lambeau d'âme après lambeau d'âme plutôt que je ne le pris », regrettait-il. Mais le travail dans l'ombre n'interdit pas les emportements, fussent-ils truffés de dangers. Sous l'occupation Marcel Aymé avait écrit à von Stülpnagel : voir les Juifs contraints de porter l'étoile jaune lui était intolérable; dans sa lettre il le clamait. À la Libération, il s'opposa avec une identique véhémence à d'autres bourreaux, patriotes des derniers jours. Robin était de la même trempe. Pendant la guerre, il expédia une lettre d'insultes à la gestapo. L'épuration venue, il exigea d'être inscrit sur la liste noire des écrivains qualifiés de collaborateurs. « Les ministères de la peur », selon la sentence de Graham Greene, n'avaient pas autorité sur lui.

Ainsi, puisant dans les souvenirs, compulsant des notes, relisant des textes, m'était-il possible d'accepter la proposition de Bott et d'écrire sur celui qui, d'après Henri Thomas, « venait d'un monde que nous ne comprenons pas ». Cependant, qui, mieux que Brassens, m'éclairerait davantage? Il avait été l'ami de Robin qui arrivait pétaradant sur sa moto, impasse Florimond. Par lui, je compléterais ce que je savais. Brassens m'accueillit. Il serait mort dans moins de trois mois, et je venais l'entretenir d'Armand Robin! Comment aurais-je pu deviner la camarade si pressée?

« Le naturel s'apprend », soutient Alexandre Vialatte à propos de Sarah Bernhardt : la tragédienne répétait la phrase qu'elle dirait à son fils quand elle le reverrait; la séparation avait été longue. Georges et moi étions-nous de bons élèves? Nous discussions, lui comme s'il avait encore d'autre but que celui de ne pas mourir, moi, comme si je ne connaissais pas l'étendue de son mal. Cette tristesse commune qui demeurait celée me le rendait encore plus fraternel. Il parla longtemps, comme si le temps le pressait. « J'ai connu Armand Robin en 1945, au groupe du xv^e arrondissement, affilié à la Fédération Anarchiste du quai Valmy. Comme la plupart des anars, Robin était un homme secret. Je l'évoque dans *Les Jeunes Amoureux qui écrivent sur l'eau* et dans *La Tour du miracle*; je le nomme Robin-la-liste-noire car, tout le monde le sait, dans une lettre désormais célèbre, il se porta "candidat d'avance pour toutes les listes noires". Il luttait contre les ostracismes et, dans ce cas précis, contre ceux du "Comité National des Écrivains". Il détestait ces écrivains métamorphosés en procureurs qui indignèrent même ce grand résistant qu'était Jean Paulhan. "Ce n'est pas le rôle des écrivains d'être la police des lettres, disait-il. Je m'élève contre

les listes d'exclusion car on ne va pas adopter au nom de l'épuration les méthodes de gens que l'on a combattus". Armand Robin haïssait Aragon. "Il m'appelle Abraham Robinovitch", affirmait-il... Je travaillais à l'époque au *Libertaire*. Dans ce journal, Robin publia le poète hongrois André Ady. Il disait : "Trente poètes de tous pays ont pris ma tête pour auberge". Il en traduisait beaucoup. Il était capable de faire découvrir aux lecteurs français Dylan Thomas ou un poète chinois des temps reculés. Il se baladait de langue en langue avec une facilité confondante ».

De coutume, Brassens eût bourré sa pipe, tassé le tabac avec son pouce, actionné son briquet. Il n'y avait pas de tabac sur la table, pas d'alcool blanc non plus; seulement de l'eau que nous ne buvions pas.

Georges poursuivit :

Violent, révolté jusqu'aux tréfonds de son être, fou de vérité, enragé, érudit et immature, Robin avait des émerveillements d'enfant quand un poème l'envoûtait. À sa traduction respectueuse, il ajoutait ce que les vers suscitaient en lui. Il habitait sous les toits, rue Falguière. Son poste de radio fonctionnait sans arrêt. Il était à l'écoute du monde, traduisait ce qu'il entendait et le vendait aux journaux sans grand profit. C'était son métier.

Comme cela se passe partout, notre groupe fut, un jour, en désaccord avec la Fédération Anarchiste qui nous tenait pour des farfelus. C'est que chez les libertaires, les communistes s'opposaient aux individualistes dont nous étions. La rupture ne fut pas brutale. Les anars ont le droit au désaccord sans être exclus. Puis, progressivement, je cessais de me rendre aux réunions sans cesser pour cela de fréquenter Robin...

La voix de Georges faiblit. Je le dévisageais, presque à la dérobée. Un sentiment de désespoir me vrilla le cœur. J'eus soudain la sensation qu'il lisait en moi. Dieu que ses yeux me parurent tristes, ses lèvres muettes! Le silence tant redouté s'installa; le naturel si précautionneusement élaboré disparut; les secondes parurent durer et durer encore.

— Je vais te laisser, Georges.

— Oui, j'ai besoin de dormir un peu.

Nous nous embrassâmes. C'était fini. Je ne le verrais jamais plus vivant. Le 23 octobre 1981, à 23 h 15, il quittait notre monde.

Voilà, j'ai essayé de vous parler de celui dont «l'art venait du plus loin de la langue française, du Moyen Âge, de l'escolier François, des fabliaux et des trouvères, des vieilles légendes du terroir, sans affectation, le plus naturellement du monde », selon les dires d'Alphonse Boudard, autre fidèle de Brassens.

Comme «l'innocent ne sait pas les gestes de l'innocence», celui qui aime ne sait pas toujours dire son amour. Ce que j'ai rapporté vous a-t-il intéressé? Je le souhaite. De toutes manières, je ne pouvais faire mieux. Il arrive que l'émotion nous paralyse quelque peu.

Un dernier mot. La langue française est attaquée. Les offensives contre la grammaire et l'orthographe ne datent pas d'aujourd'hui. Mais on a le sentiment que le danger s'accroît sans cesse. Est-il arrivé le temps où nous ne serons plus que quelques-uns à chérir l'aisance, la précision, la clarté («Ce qui n'est pas clair n'est pas français», écrivait Rivarol) de cet idiome qui fut le premier du monde? Erwin Chargaff, savant vivant à New York et originaire de Czernowitz, disait que «ne méritait d'exister que ce qui était exprimé en français». Nous en sommes loin.

«Moi le métèque, le rebut des Balkans, j'en suis inconsolable alors que des hommes nés sur ce sol, des indigènes entichés de déprédations s'accommodent de la dégringolade de leur propre langue». C'est Cioran qui nous fait cette confidence. À titre d'anecdote et de caricature, la Côte d'Azur n'est-elle pas devenue la région Paca?

Bref, pour les fervents, Brassens (qui lisait «le Grevisse» comme adolescent il se régalaient de Paul Féval ou de Dumas père) est un allié de bel acabit. Écouter ses chansons, les apprendre, sont des moyens agréables de conjurer le péril et de donner à la jeunesse le goût de ce français qui est la langue de la «probité» pour reprendre encore une définition de Rivarol. Des instituteurs, des professeurs de lettres l'ont compris. Aux régents de la communication de reprendre un sillage qu'ils n'auraient jamais dû négliger. Peut-être y a-t-il des hommes indispensables? Brassens appartient à l'espèce.

Le Fonds Simenon

D'abord installé dans une salle de la Bibliothèque Générale de l'Université, place Cockerill, le Fonds Simenon se trouve, depuis novembre 1981, au premier étage du château de Colonster, à l'orée du campus universitaire du Sart Tilman.

Il réunit des documents aussi nombreux que variés qui en font à la fois une bibliothèque, un fonds d'archives et un musée.

On y trouve 80 manuscrits correspondant à la production romanesque des années 1940 à 1972, les cassettes et dactyls des «dictées», l'exemplaire nominatif des 72 volumes des œuvres complètes publiées par les éditions Rencontre, les différentes éditions en français et dans 33 langues étrangères des romans signés Georges Simenon, les contributions à la *Gazette de Liège* entre 1919 et 1922, les romans populaires et les contes publiés sous 17 pseudonymes (dont le plus fréquent est G. Sim) entre 1921 et 1937, les reportages et interviews réalisés par Simenon entre 1931 et 1946.

Ajoutons à cela les ouvrages de la critique, les mémoires universitaires, les anthologies scolaires, les milliers d'articles écrits dans la presse au fur et à mesure des parutions, les cassettes et vidéo-cassettes d'interviews de Simenon, la correspondance d'écrivains et d'amis célèbres (Gide, Cocteau, Pagnol, Keyserling, Miller, Fellini, Renoir, ...).

Citons encore les quelque 2 000 photos permettant de suivre toutes les étapes de la vie et de la carrière de Georges Simenon, des vidéo-cassettes de films ou téléfilms, des photos de films, les originaux des portraits de Simenon par Vlaminck, Buffet et Cocteau, une reproduction miniature de la statue de Maigret à Delfzijl, des diplômes et médailles honorifiques, une collection de pipes, ...

Le Fonds Simenon s'accroît régulièrement tant par les envois que continue à assurer l'entourage du donateur que par l'achat de pièces nouvelles.

De par la volonté du donateur lui-même, le Fonds Simenon est tenu à la disposition des étudiants et des chercheurs. Il est aussi accessible aux non-spécialistes et aux groupes sur demande motivée adressée à la gestionnaire du Fonds. Il convient toutefois de noter que les pièces originales ne sont pas prêtées à l'extérieur et que la consultation ainsi que la reproduction de certains documents inédits est soumise à autorisation spéciale.

Adresse du Fonds Simenon :

Château de Colonster, Allée des Érables, B-4000 LIÈGE (Belgique).
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 66 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 octobre 1995
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/1995/0480/55

