

# TRACES



N° 8, 1996

Travaux du Centre d'Études Georges Simenon

Université de Liège



# TRACES

8

En couverture :

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

# TRACES

8

Université de Liège  
Centre d'Études Georges Simenon

1996

## **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 : 800 francs belges. Les numéros annuels précédents sont encore disponibles au prix de 600 francs belges pour les n<sup>os</sup> 1 à 6 et de 1 000 francs belges pour le n<sup>o</sup> 7.

Diffusion, renseignements, suggestions, envois de manuscrits :

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

Téléphone : + 32 4 366 30 22  
366 52 71  
Télécopie : + 32 4 388 15 55









En 1955 avec Sven NIELSEN et son épouse



Salvatore CESARIO

## *L'Homme à la cigarette :*

**J. K. Charles + Boucheron**

→ **Sim + Maigret**

→ **Georges Simenon ...**

### **1.- La véritable naissance de Maigret : dans *L'Homme à la cigarette***

**L'**HOMME À LA CIGARETTE est peut-être un des plus intéressants romans populaires, surtout de la dernière génération, celle qui précède, et dans laquelle s'entrelace, le décollage des romans dits policiers, des «Maigret»; et une grande partie de son intérêt est relative au processus génétique du personnage-Maigret. L'attention des critiques, au contraire, quand elle s'adresse aux romans où la figure de Maigret commence à se dessiner et, progressivement, prendre corps, se concentre généralement, et avec beaucoup de plausibilité, sur *Train de nuit*, *La Jeune Fille aux perles* (ou *La Figurante*), *La Femme rousse*, *Le Château des sables rouges*, *La Maison de l'inquiétude*<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Je suis la chronologie adoptée par Michel LEMOINE (*L'Autre Univers de Simenon*, Éditions du C.L.P.C.F., Liège, 1991); en particulier : *Train de nuit*, publié en 1930, date du contrat : septembre 1929 (Lemoine, 1991, p. 347); *La Figurante*, publié en 1932, date probable de rédaction : automne 1929 (Lemoine, 1991, p. 368); *La Femme rousse*, publié en 1933, date probable de rédaction : fin 1929 (Lemoine, 1991, p. 386); *La Maison de l'inquiétude*, publié en 1932, date probable de rédaction : hiver 1929-1930 (Lemoine, 1991, p. 402). *Le Château des sables rouges*, placé dans cette série avant *La Maison de l'inquiétude*, est publié aussi en 1933, date probable de rédaction : fin 1929 (Lemoine, 1991, p. 392); dans ce roman réapparaît la figure de l'inspecteur Sancette, mais c'est Harry Mower, de l'Intelligence Service, qui ressemble le plus à Maigret. *L'Homme à la cigarette* est publié en 1931, date du contrat : hiver 1928-1929 (Lemoine, 1991, p. 264). Toutefois il faut rappeler que la recherche des précurseurs de Maigret dépasse les romans populaires que nous avons cités; pour un relevé complet dans les autres romans populaires, voir Michel LEMOINE, «Maigret en gestation dans les romans populaires», in *Traces*, n° 1, Liège, 1989, pp. 53-80.

À mon avis, au contraire, je le répète, c'est justement au point de vue de la genèse de Maigret que *L'Homme à la cigarette* est plus intéressant que tous les autres. J'essaierai d'expliquer pourquoi<sup>2</sup>.

Lacassin pose une question importante : « Qui est le héros de *L'Homme à la cigarette*? »<sup>3</sup>. En effet il y a sans doute deux héros : J. K. Charles et Boucheron. Mais la réponse de Lacassin s'avère générale, sinon évasive : « Encore une variante du couple infernal Arsène Lupin–Ganimard... mais que Georges Sim a rehaussé de couleurs voyantes ». Lacassin fait ensuite des remarques intéressantes relatives à la ressemblance entre J. K. Charles et Simenon (pp. 12–13) : l'aventurier-justicier habite à Paris au numéro 23 de la place des Vosges et Simenon, tout à côté, au numéro 21 (p. 60); un des marins de Fécamp s'appelle Liberge, comme la petite bonne de Simenon, qu'il surnommerait Boule (p. 39); et il en conclut, opportunément, que J. K. Charles est l'« autoportrait » de Simenon « tel qu'il se rêve un peu à cette époque » (p. 12) : un homme qui vit plusieurs vies, un homme comme les autres...

Il parle l'anglais sans le moindre accent. Il en est de même pour l'allemand et je l'ai entendu converser avec des Chinois.

À Fécamp, il a parlé breton avec P'tit Louis! Je crois qu'il aurait aussi bien parlé bas-normand ou provençal.

Il fait des nœuds comme un marin et il parle de Sydney ou de Honolulu comme d'autres parlent de Bécon-les-Bruyères ou de Saint-Cloud.

Boucheron s'enfiérait.

— Profession avouée? s'écria-t-il. Critique d'art! Et, le plus beau, c'est que c'est vrai! (pp. 66–67.)

<sup>2</sup> Un extraordinaire précurseur de Maigret comme *raccommodeur de destinées*, dans *La Victime*, de 1929, roman populaire certainement pas très réussi, est Tavernier. Il partage beaucoup de traits avec Maigret (pp. 28, 32, 42 *sqq.*). En tout cas, la méthode qu'il suit est celle d'essayer de pénétrer dans le « mystère [...] non seulement en policier passionné de son métier, mais en homme! *En homme qu'une jeune fille émeut. En homme qui se sent prêt à aimer!* » (p. 42; c'est nous qui soulignons). De là des raisons supplémentaires pour raccommodeur la destinée de la victime : « Je ne suis pas ici pour vous interroger mais pour vous aider à guérir... » (*ibid.*); « Il faut parler, me dire tout, pour que je puisse vous aider à vivre... » (p. 46); « Calmez-vous! supplia-t-il! Et dites-vous qu'il y a désormais quelqu'un qui s'intéresse à vous, qui fera tout pour vous... Vous entendez?... Tout!... Quelqu'un qui comprend... » (pp. 52–53). L'amour naissant de Tavernier, qui pourrait affaiblir sa fonction de *raccommodeur*, n'en révèle-t-il pas, au contraire, le fondement?

<sup>3</sup> Francis LACASSIN, *Préface. Un Maigret qui n'ose pas dire son nom*, dans *L'Homme à la cigarette*, rééd., Paris, Julliard, 1991, p. 7.

[...] Il y a des gens qui ne peuvent se contenter d'une seule vie ...

Vrai, Boucheron, je ne puis réaliser que des êtres aient assez peu d'appétit pour se cantonner dans un tout petit compartiment du monde en même temps que dans une gamme restreinte de sensations.

Moi, je ...

Pourquoi ne le dirais-je pas? J'ai été matelot, tout comme P'tit Louis. J'ai même été soutier. Vous avez vu que je pourrais être mangeur de verre.

J'ai été laveur d'assiettes à San Francisco [...]

Des tas de vies!

Et ce n'est pas encore assez! Il faut que je vive la vie des autres, que je me mêle à leurs drames...

Le rêve?... Tenez! Je vais vous le dire! Être assez riche et assez puissant pour vivre simultanément la vie d'une centaine d'hommes, de plus encore!...

Être pour les gens du pays un homme comme eux...

Vivre au rythme du monde! Sentir palpiter la terre! Toute la terre! Que dis-je?... Être le monde...

[...] Vivre plusieurs vies...

Cela veut dire avoir plusieurs femmes, n'est-ce pas? Et des femmes diverses, appartenant à toutes les classes sociales

(pp. 180-182.)

Pour Simenon homme aux plusieurs vies, voir, par exemple, la lettre à Gide du 15 janvier 1939 :

[...] Je voudrais connaître tous les métiers, toutes les vies.

Un de mes romans populaires avait pour héros un homme qui possédait des maisons dans toute la France. Chacune selon la région. Chacune selon un métier. Et en y entrant il endossait la livrée et la mentalité de la région et de l'emploi.

Je peux vous avouer que c'est mon rêve et que c'est ce que j'ai réalisé en petit. [...] Méthode? [...] Avoir d'abord les hommes en soi (l'idéal serait de pouvoir dire tous les hommes), avoir vécu toutes leurs vies. Même en petit; souffrir toutes leurs souffrances.

J'en suis loin! Avec le temps, je me rapprocherai de cet idéal.<sup>4</sup>

Pour les multiples vies de Maigret, voir, par exemple, la lettre inédite de Simenon à Mauricio Restrepo du 1<sup>er</sup> novembre 1953 :

Tout de suite avant les Maigret je l'avais [Jarry] créé et lui avais donné quelques-uns de mes désirs. Mon ambition a toujours été (depuis l'enfance) de vivre plusieurs vies, d'être à la fois fermier à la campagne, citadin élégant à la ville, pêcheur en mer, etc. etc. Je crois que c'est arrivé à tout le monde de faire des rêves de ce genre. Jarry en a été le résultat. Et, au fond, *Maigret ne fait lui aussi que vivre la vie de groupes différents à chaque enquête!*<sup>5</sup>.

et encore *Signé Picpus* :

Maigret, lui, vit trois, cinq, dix vies à la fois, il est à Cannes, à Saint-Raphaël, boulevard des Batignolles et rue Cailaincourt ...  
(1941, p. 453.)

Mais Lacassin — et même Lemoine, qui d'ailleurs consacre à ce roman populaire, dans son précieux guide, des pages très utiles (1991, pp. 264–276) — s'arrête ici; il ne va pas au-delà pour saisir un fait extrêmement intéressant : les deux héros, soumis à un processus d'incorporation l'un de la part de l'autre, deviennent un seul héros et le héros produit par la synthèse est Maigret.

On devrait toujours se souvenir de l'origine, de cette origine de Maigret, parce que, si J. K. Charles ressemble énormément à Simenon, ou mieux, au jeune Simenon, Maigret — voir la fine interprétation bien connue de Fabre<sup>6</sup> — ressemble énormément au vieux Simenon, ou à Simenon dans sa vieillesse. La valeur généralement reconnue, par Simenon lui-même, de Maigret comme personnage de médiation est alors bien éclairée; la médiation est, ici, médiation d'une phase (juvénile) à une autre (sénile); on pourrait dire aussi de l'immaturation à la maturité, si le terme « maturité » avait encore un sens.

<sup>4</sup> Francis LACASSIN et Gilbert SIGAUX, *Simenon* (ouvrage collectif enrichi de nombreuses contributions), Paris, Plon, 1973, p. 400. Lemoine (*art. cit.*, 1989, pp. 56–57) prouve qu'il ne s'agit pas tant de Jarry — d'ailleurs cité aussi par Simenon dans deux de ses *Dictées* — que de J. K. Charles.

<sup>5</sup> Michel LEMOINE, *op. cit.*, 1989, p. 58; c'est nous qui soulignons.

<sup>6</sup> Jean FABRE, *Enquête sur un enquêteur : Maigret. Un essai de sociocritique*, Montpellier, Éditions du C.E.R.E.S., 1981.

Nous allons ici essayer de montrer la réalité du processus d'incorporation; pour l'instant il est fondamental d'en signaler l'importance. En effet, il est extraordinaire que l'acte de naissance de Maigret soit un acte d'incorporation : 1) parce qu'à la base de la méthode maigrettienne il y aura justement l'incorporation, un des mécanismes de l'identification<sup>7</sup>; 2) parce que le refus de juger et le besoin, au contraire, de comprendre l'homme, même s'il est criminel, sera un trait saillant de la figure morale du *détective* Maigret.

D'ailleurs la compréhension, atteinte en se mettant-dans-la-peau-de — dont dépend, pour Maigret, la capture du coupable — demeure une fois celle-ci obtenue. Nous savons, en outre, que la méthode d'écriture de Simenon utilise le même procédé — Simenon, en effet, entre dans la peau de ses personnages — et que la compréhension est une marque que Simenon considère comme caractéristique de son profil moral. De tout ceci s'ensuit une possibilité d'éclairer le sens des rapports entre Simenon et Maigret, l'auteur et son personnage-clé; le personnage réalise pleinement l'idéal réalisé par l'auteur, même si ce dernier n'y arrive pas toujours.

Quant aux problèmes posés par la présence pour le moins encombrante du personnage Simenon dans son œuvre et à l'« instigation » — presque une instigation au crime — à utiliser la méthode psycho-critique dans l'étude de cette œuvre, nous en parlons ailleurs<sup>8</sup>. Nous avons vu, en effet, que J. K. Charles est Simenon (ou Sim) et que Maigret prend naissance justement par l'incorporation de J. K. Charles/G. Sim de la part de Boucheron. Et nous avons rappelé la thèse de Fabre; selon Fabre, Maigret est seulement, comment dire, une étape du parcours existentiel, de la biographie, de Simenon; parce que l'étape suivante sera le dépassement de Maigret et de la médiation exercée par ce dernier. À une incorporation initiale succède, comment dire, une expectoration. Arrivé à ce stade, Simenon peut enfin vivre en paix, parce qu'il n'a plus besoin de la médiation, non seulement de son personnage-clé, mais de l'écriture tout court.

Une dernière observation préliminaire : il est intéressant de vérifier comment se réalise l'identification<sup>9</sup> de Simenon dans le personnage. Souvenons-nous qu'il n'y a pas un « seul » personnage, mais qu'il y en a « deux »;

<sup>7</sup> L'autre étant l'occupation.

<sup>8</sup> Salvatore CESARIO, *Georges Simenon. Conversationalismo, abduzione, proustismo, schizo-scrittura*, Florence, Giunti, sous presse.

<sup>9</sup> Dans l'*op. cit.*, nous démontrons — ou examinons les raisons pour que cela soit fait — la « légende » de l'identification : morceau de bravoure — ou pièce à conviction? — de la méthode d'enquête de Maigret; inévitablement même la « légende » relative à la méthode d'écriture de Simenon s'en trouve démontée.

ceux-ci vont devenir « un » seul personnage au moment où un des deux est incorporé par l'autre. Afin d'éclairer tout le processus, le fait que Sim (l'auteur) « est » Charles et qu'il « deviendra » Boucheron peut nous aider. Ici, pas de doute, Simenon parle de lui-même; c'est de lui que *fabula narratur!* Comment dire — souvenons-nous du passage de *La Maison du juge* — il se « cale » et « bien » dans « sa peau » (1942, p. 471), il essaie de se comprendre soi-même et il parvient 1) au résultat de repérer, dans ce soi-même, deux courants différents qui peuvent être interprétés par deux personnages différents (réciproquement « autres »); 2) au résultat de prophétiser la confluence des deux courants dans un seul personnage.

Ici, nous le répétons, Simenon essaie de se comprendre soi-même et, en grande partie, il semble y parvenir. Il a aussi le projet, accompli, de venir à bout de l'enquête; mais l'enquête réelle est celle relative aux vicissitudes qui impliquent Charles et Boucheron; pour la première fois et d'une manière exemplaire l'enquête est une quête. Comment Sim-Simenon a pu non seulement « deviner » mais carrément « prophétiser », là réside le véritable secret de *L'Homme à la cigarette*, secret qui, après cette première tentative d'approfondissement, exige de faire l'objet de notre enquête ultérieure.

## 2.- L'apprentissage de Boucheron à l'école de J. K. Charles

TOUT AU DÉBUT du roman (pp. 21 *sqq.*) nous assistons à une scène très amusante : Boucheron est en train d'épier P'tit Louis, le criminel présumé, lorsque J. K. Charles survient faire la même chose; à partir d'un certain moment, les deux commencent à s'épier : « s'épiaient mutuellement, s'observaient des pieds à la tête avec curiosité » (p. 22); à un certain point, Boucheron, qui marche de long en large, tandis que J. K. Charles reste « immobile », prend l'initiative d'aller vers J. K. Charles lui demander du feu pour allumer une cigarette : à l'homme à la fausse cigarette consistant en une espèce d'obus prêt à éclater au moment où on le serrera entre les dents<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> Dans *Les Bandits de Chicago* (G. SIM, Paris, Fayard, 1929, p. 11), Al-le-Balafré aussi a toujours un étrange engin qui lui permet, à chaque instant, de se faire sauter lui-même en même temps que tous ceux qui l'entourent; d'autre part, lui, qui est un véritable délinquant, fait vraiment un jour sauter en l'air le cercueil d'un membre de la mafia que trois cents confrères sont en train d'escorter vers le cimetière.



En bref l'histoire : William Biglow, richissime philanthrope américain, est trouvé assassiné dans son appartement *rue de Berri*. L'assassin est très vite identifié grâce aux empreintes qu'il a laissées sur un verre ; il s'agit d'un marin qui a déjà un compte ouvert avec la justice, un certain Louis Chapenet, dit P'tit Louis, qui pourtant est désormais en haute mer pour une longue saison de pêche. L'inspecteur Boucheron va à Fécamp pour l'arrêter au moment de son retour, mais P'tit Louis est enlevé par l'homme à la cigarette. Ce dernier est un agent du service de contre-espionnage. Boucheron découvre qu'il est aussi l'amant d'Éléonore Biglow, veuve de la victime.

Boucheron n'arrive ni à mettre la main sur P'tit Louis, qui disparaît de nouveau sous ses yeux grâce à l'intervention de J. K. Charles, ni à montrer la culpabilité de ce dernier ; par exemple, quand ils vont ensemble vérifier les empreintes, découverte sensationnelle : les empreintes sur le verre sont celles de Boucheron lui-même ! De nouveau, ou mieux, pour la première fois d'une façon si éclatante : entre détective et criminel peu de différence, ou même aucune.

Les choses vont se compliquer : J. K. Charles enlève Betty Tramson, nièce de William Biglow ; dans la chambre de cette dernière, on découvre une mare de sang. Boucheron soupçonne J. K. Charles de sa mort.

La clef de tout est révélée à Boucheron par J. K. Charles : il est devenu l'amant d'Éléonore, mais, dès qu'il a vu Betty, il est tombé amoureux de celle-ci ; son oncle aussi en est tombé amoureux et elle, presque à son insu, l'a tué quand il a essayé de la violer ; P'tit Louis est un homme de paille dont s'est servi J. K. Charles : il a fait en sorte qu'il laisse ses empreintes sur le verre qui ensuite a été retrouvé dans l'appartement de Biglow, où il a transporté Biglow lui-même en mettant en scène un assassinat lié à un cambriolage afin de sauver Betty. Après, il est allé enlever P'tit Louis, justement pour empêcher l'arrestation d'un innocent.

J. K. Charles décide de s'éloigner pour faire un tour du monde avec Éléonore qui est désormais devenue très soupçonneuse. Cette dernière, avant de partir, va confier son triomphe à Betty qui tente de se suicider.

Tout finit bien : J. K. Charles part avec Éléonore ; Boucheron épouse Betty.

Boucheron « n'avait rien du policier type cher aux caricaturistes » (p. 61) ; il est l'« agent » qui, contre les criminels, « n'a que son flair » (p. 70), « *sentait* qu'il fallait chercher de ce côté » (*ibid.* ; italiques de l'auteur).

Mais il est aussi l'agent à qui J. K. Charles, avant de lui faire découvrir que les empreintes sur le verre sont les siennes, explique que « la première enquête a été mal faite » (p. 80). À savoir, il n'est qu'un petit, tout petit embryon du Maigret à venir ; il ne deviendra Maigret qu'après un long apprentissage ; apprentissage qu'il fera justement à l'école de J. K. Charles, ce qui nous paraît très significatif. Nous ne sommes pas ici devant la proposition d'une astucieuse équivalence entre voleur et agent de police en tant que voleurs tous les deux, mais d'une sage équivalence des deux en tant qu'hommes. En effet, dans les vicissitudes représentées dans le roman,

l'inspecteur Boucheron apprend l'humanité (et les sciences humaines aussi) justement chez le criminel présumé J. K. Charles.

À un certain point, nous voyons Boucheron qui commence à se conduire comme se conduira Maigret : il fait un schéma des données à sa disposition, schéma « réduit à sa plus simple expression » (p. 87)<sup>11</sup>.

À maintes reprises, ce système lui avait réussi. Mais, en l'occurrence, l'étincelle qu'il espérait provoquer refusa de jaillir de son cerveau.

Les huit articles alignés ne laissaient *deviner* entre eux aucune trame. Cela ressemblait assez, en somme, à une équation algébrique ne *contenant que des inconnues*.

Il contemplait ses papiers d'un air morne et *soudain* il murmura :

— En somme, l'enquête a été mal faite, ou plus exactement, *il n'y a pas eu de véritable enquête!*

C'était vrai. Dès leurs premiers pas dans la bibliothèque, les policiers (dont Boucheron lui-même) avaient aperçu le verre dont ils s'étaient emparés triomphalement.

<sup>11</sup> Il s'agit d'une habitude partagée par plusieurs personnages des romans populaires; voir Jarry dans *La Femme qui tue*, 1928, pp. 197–198 et dans *La Fiancée aux mains de glace*, 1929, p. 21; Gérard Debray dans *La Femme 47*, de 1930; je cite les motivations de ce dernier parce qu'elles sont les plus explicites : « Gérard Debray était un savant et non un psychologue et c'est pourquoi il éprouvait le besoin de réduire le problème, comme une équation, à sa plus simple expression. Il relut lentement le résumé des événements qui avaient précédé le drame, *résumé qui ne contenait que des faits précis, débarrassés de toutes suppositions* » (p. 93; c'est nous qui soulignons). Voir aussi Jean Nogaret dans *Le Roi des glaces*, 1928, p. 45; Ted dans *Les Pirates du Texas*, 1929, p. 88; *Matricule 12*, 1932, p. 96; Sancette dans *L'Homme qui tremble*, de 1930 : Sancette, « avec le soin méticuleux d'un bon employé », fait l'inventaire de ses découvertes (p. 34), se met « à résumer les faits, point par point » (p. 52), en distinguant entre « les points acquis » et « les hypothèses successives » : « Parfois, la vérité était née de cette sorte de confrontation » (pp. 50–51); ensuite il parvient à l'« interprétation des faits » et aux « déductions psychologiques » (p. 54); Oscar Dorchain dans *La Maison de la haine*, 1931, p. 21; Maillavin dans *Les Forçats de Paris*, de 1932 : il fait un « résumé technique » qui « parfois, mettait soudain la vérité en valeur » (p. 25). Dans les « Maigret », l'emploi du calepin revient souvent; je cite seulement *Le Chien jaune*, de 1931, 1) parce que la reprise fréquente du thème (pp. 298–299, 333, 334 et *sqq.*, 347) s'accompagne d'une comparaison entre le calepin de Maigret — « un petit carnet à dix sous, en papier quadrillé, avec couverture de toile cirée » (pp. 298–299) ou un « calepin de blanchisseuse de toile cirée » (p. 334) — et celui, bien plus luxueux, de son jeune inspecteur, Leroy — « un agenda à pages mobiles, monté sur acier » (p. 299) —; 2) parce que Michoux, le coupable, au cours de la reconstruction-psychodrame finale, se met à prendre des notes sur un carnet (pp. 351 *sqq.*), une sorte de réplique, jusqu'à la caricature, de l'habitude de Maigret. Je rappelle aussi le « résumé » (1931, p. 797) de *La Tête d'un homme*, parce que c'est le plus long (pp. 793–795).

Il s'étaient *hypnotisés* sur ce verre... Ils n'avaient plus vu que lui. Ils avaient accepté les *conclusions* du service de l'Identité Judiciaire.

Boucheron s'en apercevait après neuf mois en relisant la liste de ceux qu'il considérait comme des assassins possibles. *Il ne savait rien sur eux*. On les avait questionnés hâtivement, pour la forme.

Dans quels termes William Biglow vivait-il avec sa femme?

Qui était cette nièce qui habitait l'hôtel?

D'où venaient les domestiques?

Qu'étaient-ils devenus?

En posant ces questions, Joseph Boucheron s'effarait.

— Toute une enquête à refaire! gémit-il. Et cela après des mois et des mois, quand les gens ont eu le temps d'oublier maints détails ou de se concerter.

(pp. 87-89; c'est nous qui soulignons.)

C'est évident : l'équation « ne contenant que des inconnues », le verbe « deviner », etc., rappellent le procédé abductif.

### 3.- Qu'est-ce que l'abduction?

**L'**ABDUCTION — à laquelle nous consacrons de nombreuses pages dans *l'op. cit.*, surtout, mais pas seulement, dans l'analyse des « Maigret » — est un procédé mis au point par Charles Peirce (1839-1914) dont on a publié les *Collected Papers* en huit volumes<sup>12</sup> et projeté la publication des *Writings*, une somme qui ressemblera à une *opera omnia* et se composera d'une trentaine de volumes, six d'entre eux ayant déjà été publiés par l'Indiana University Press. Un texte excellent sur le thème est *La Semiosi e l'abduzione*<sup>13</sup>.

Selon Peirce, il n'y a que trois types d'arguments ou inférences : abduction, déduction, induction qui composent une sorte de macroargument,

<sup>12</sup> C. S. PEIRCE, *Collected Papers*, Cambridge, Massachusetts, The Belknap Press of Harvard University Press, 8 vol.; les six premiers par C. Hartshorne et P. Weiss, 1931-1935; les deux derniers par A. Burks, 1958.

<sup>13</sup> Massimo BONFANTINI, *La Semiosi e l'abduzione*, Milan, Bompiani, 1987. Voir aussi K. T. FANN, *Peirce's Theory of Abduction*, La Haye, Martinus Nijhoff, 1970; G. PRONI, *Introduzione a Peirce*, Milan, Bompiani, 1990.

comment dire, commandé par l'abduction; selon les mots de Peirce : l'abduction est « deviner (*guessing*) »<sup>14</sup>; plus analytiquement : « l'abduction est le procédé qui forme une hypothèse d'explication; *c'est la seule opération logique qui introduit une idée nouvelle*; l'induction ne détermine qu'une valeur, et la déduction développe tout simplement les conséquences nécessaires d'une pure hypothèse »<sup>15</sup>

Selon les mots de Bonfantini : 1) « *abduction* est le nom exact [...] pour cette opération d'introduction d'hypothèses bien fondées, que Sherlock Holmes et presque tous les détectives après lui appellent erronément *déduction* »<sup>16</sup> : donc, là où on trouve habituellement « déduction », il faudra lui substituer « abduction » (formation de l'hypothèse); 2) l'abduction signifie étymologiquement déplacement parce que par l'abduction « on se déplace, pour imaginer l'absent possible »<sup>17</sup>; 3) la vérification de l'abduction se fait par la déduction, pourvu que cette dernière soit considérée « en sens propre et non, comme Sherlock Holmes faisait, "par synecdoque", c'est-à-dire la partie pour le tout : comme synonyme d'inférence scientifique »<sup>17</sup>; en effet, la déduction sert à « tirer les conséquences des hypothèses. À porter dehors tout ce qui est implicite dans les hypothèses et qui puisse être vérifié. Au moyen d'une confrontation observatrice directe ou indirecte, ou du témoignage ou de la confession. Ce troisième moment, dans la logique de chaque enquête, est celui de l'induction : de la vérification et de la récolte des données »<sup>17</sup>. Si je comprends bien : 1) la déduction déduit-tire-de l'abduction toutes les conséquences qu'elle implique; 2) l'induction vérifie le bien-fondé de ces conséquences sur la base des données qu'elle rassemble.

Eh bien, Boucheron commence à devenir Maigret lorsque enfin, et comme c'est classique, « soudain » il découvre quelque chose; mais qu'est-ce qu'il découvre? qu'il n'y a pas eu d'enquête! parce qu'on a employé des « méthodes scientifiques » (p. 90)<sup>18</sup>, mais on s'est fait « hypnotiser » par les

<sup>14</sup> C. S. PEIRCE, *On Small Differences of Sensations*, dans *Memoirs of National Academy of Sciences*, 3, pp. 73-83, dans *Collected Papers*, Cambridge, Massachusetts, The Belknap Press of Harvard University Press, 1984, vol. VII, p. 137; 7.219.

<sup>15</sup> C. S. PEIRCE (1903), *Three Types of Reasoning*, dans *Collected Papers*, Cambridge, Massachusetts, The Belknap Press of Harvard University Press, vol. V, pp. 105-106, 5.171; c'est nous qui soulignons.

<sup>16</sup> Massimo BONFANTINI, « L'Abduzione in Maigret », dans *Crimini di gola*, par G. Manetti e A. Sorbini, Zefiro, Follonica, 1995, p. 69.

<sup>17</sup> *Id.*, p. 70.

<sup>18</sup> Dans un autre roman populaire, *La Police scientifique*, de 1929, nous rencontrons un J.-K. Charles avec trait d'union. Il reste à savoir si la composition de *L'Homme à la cigarette*

résultats de ces méthodes sans jamais essayer de connaître les hommes impliqués.

C'était vrai. Rien n'est décourageant comme le début d'une enquête et, sans le hasard qui met à ce moment le policier sur une bonne route, rares sont celles qui aboutiraient.

[...] À vrai dire, les méditations de Joseph Boucheron n'avaient amené qu'une découverte : *c'est qu'il ne savait rien.*

Par où allait-il commencer? Il l'ignorait.

(p. 93; italiques de l'auteur.)

Boucheron, cependant, commence — comme nous avons dit, il s'agit d'un véritable apprentissage — à connaître les hommes. Voir la scène où il surprend J. K. Charles qui sort, de grand matin, de l'hôtel d'Éléonore.

Pendant des courts moments, Joseph Boucheron avait eu la sensation d'être en présence d'un autre homme que précédemment, de découvrir à tout le moins un nouvel aspect de l'homme à la cigarette.

(p. 100.)

La différence? J. K. Charles a l'air de quelqu'un qui manque d'assurance. Maintenant Boucheron comprend que lui aussi n'est

après tout qu'un homme, autrement dit un être possédant *fatalement* un certain nombre de points faibles.

Ce matin, dans la nuit délayée par l'aube, dans la rue de Berri déserte, il avait soudain l'impression de toucher du doigt un de ces points faibles.

(p. 101; italiques de l'auteur.)

Boucheron est sur le point de prendre J. K. Charles en filature, mais il change d'avis.

---

précède ou suit celle de *La Police scientifique*. Lemoine penche pour une composition ultérieure, durant l'hiver 1930-1931, même si on ne peut pas la considérer comme établie (Lemoine, 1991, pp. 264-265, 286). En tout cas, le protagoniste — qui montre plusieurs bons côtés des nouvelles méthodes scientifiques, même s'il le fait d'un ton un peu effronté — sort du rang comme Maigret, il a fait la « voie publique », parce qu'« il s'agit de connaître son Paris sur le bout des doigts » (p. 1). Il devient bien un agent de police scientifique, mais il raconte qu'il a subi des échecs flagrants : c'est justement en appliquant les « méthodes scientifiques » (p. 5), qu'il est parvenu à repérer celui qui a laissé son vêtement sur le lieu du crime, mais celui-là n'est pas le coupable du crime (p. 9)! Du « policier parfait », il dit encore qu'il devrait certes être chimiste, physicien, athlète complet, polyglotte, etc, mais aussi qu'il « devrait connaître [...] toutes les langues, tous les argots du monde, et avoir vécu dans les bas-fonds de toutes les capitales » (p. 10). Il précise qu'un témoignage digne de foi se distingue d'un témoignage indigne de foi justement parce qu'il est imparfait, « suspect » (p. 11). (Il raconte, enfin, un épisode qui ressemble beaucoup à celui de la lettre volée : les outils du cambrioleur, introuvables, sont étalés dans la « vitrine » du cambrioleur-marchand de vélos [p. 12]).

Pourquoi? Il n'en savait rien. *Une idée sans fondement*. Ce que les gens appellent une inspiration.

*Avoir une inspiration, cela ne consiste-t-il pas à prendre un parti plutôt qu'un autre sans savoir pourquoi?*

(pp. 101–102; c'est nous qui soulignons.)

Une très belle définition de l'abduction. Boucheron, en effet, commence à conduire une enquête typiquement maigrettienne. Il commence à fréquenter les bistrotts afin de connaître les hommes : dans ce cas, Delphin, qui le mettra ensuite en contact avec Mrs Éléonore et avec les lieux — présumés — du meurtre. Et, au cours de cette enquête, il reste, à la manière de Maigret, pendant plus de trois heures sur le même morceau de trottoir dont il finit par connaître les moindres détails.

Car il n'y a que dans les romans que le métier de policier consiste uniquement en *déductions géniales et en exercices plus ou moins acrobatiques*.

Dans la réalité, il s'agit avant tout d'avoir des provisions infinies de patience, de résister au sommeil.<sup>19</sup>

(p. 105; c'est nous qui soulignons.)

Lui, qui de certains personnages-clé, comme Mrs Éléonore, n'avait qu'«une connaissance théorique» (p. 107), puisque, au moment du crime, «il ne s'était pas donné la peine de *renifler* les lieux, d'en étudier l'atmosphère, d'y chercher une indication» (*ibid.*; italiques de l'auteur), il demande à Mrs Éléonore de pouvoir visiter les lieux du meurtre et, pour l'instant, il visite de nouveau le personnage même de Mrs Éléonore dans laquelle il découvre la «sensualité farouche» d'«une amante qui était en même temps une grande dame» (voir les pages extraordinaires, typiquement maigrettiennes : pp. 108–113). C'est justement en visitant les lieux que Boucheron «tout à coup» (p. 111) fait une «découverte» (p. 112) : le crime n'a pas été commis dans ces lieux, mais ailleurs; ce qui me semble un divertissement remarquable sur l'importance de la fréquentation des «lieux»; ici, en effet, cette fréquentation amène à la découverte de lieux-qui-ne-sont-pas-lieux et d'un lieu qui est le lieu.

Joseph Boucheron était dans un état de nervosité qu'il connaissait bien et qui était *à la fois suave et douloureux*.

<sup>19</sup> Voir dans *La Femme en deuil*, de 1929 : «Ceux qui croient que le métier de policier consiste en des actions prestigieuses, en de savantes déductions et en combats eussent été détrompés bien vite en suivant Moniquet cette après-midi-là [...] Pendant quatre heures, pourtant, quatre tours complets d'horloge, il [l'agent C. 24] arpenta un même quai, long de cent cinquante mètres, passant devant les mêmes maisons banales, contemplant les mêmes mâts immobiles, le même yacht figé le long des pierres lavées par la pluie» (p. 100).

Il avait, en effet, *la sensation qu'il touchait au but*. Brusquement il venait de découvrir *un élément nouveau* qui allait sans doute le mettre sur la bonne voie.

.....  
 Mais cette découverte *n'aurait de valeur que quand l'inspecteur parviendrait à l'interpréter*.

Au cours de chaque enquête, il y a un ou plusieurs moments de ce genre. On touche au but. *On sent que la piste est là, tout près*. Mais il s'agit de ne pas s'égarer.

*Il ne faut plus qu'un effort, un seul...*

(p. 114; c'est nous qui soulignons.)

Il s'agit là du *leitmotiv* maigrettien et proustien de l'effort — petit effort, effort douloureux, etc. —, sur lequel nous travaillons ailleurs<sup>20</sup>, outre la typique mixture aigre-douce suave-douloureuse<sup>21</sup> et outre l'indication de la nécessité de la vérification de l'abduction. Le fait de deviner abductif ne permet, en effet, que l'accès à une « idée nouvelle » (ici représentée par l'« élément nouveau »); la validité de cette idée doit toujours être vérifiée.

Boucheron se met à « enregistrer » (p. 121) les matériaux dont, plus tard, il pourra faire des « déductions » (p. 119). Mais, encore une fois, ses déductions seront anéanties.

L'abduction, dans ce « cas », sera remplacée par la « révélation », celle que lui fera J. K. Charles lui-même, dans une longue confession. (Quand il fera une abduction-« inspiration » — J. K. Charles dira d'elle qu'il s'agit de « quelque chose comme un trait de génie » [p. 178] —, il la fera induit par J. K. Charles! [voir pp. 133 *sq.*]).

<sup>20</sup> Toujours dans l'*op. cit.*

<sup>21</sup> C'est la raison, par exemple, de la dent malade qui appuie sur la gencive d'une façon douloureuse et agréable à la fois (par exemple, dans *Un Monsieur libidineux*, 1927, p. 64).

#### 4.- De l'incorporation de J. K. Charles par Boucheron résulte Maigret

**B**OUCHERON va à Sancerre où il rencontre J. K. Charles ; ce dernier l'invite à goûter les vins de son vignoble. Boucheron le suit. Il faut lire les pages (147 *sqq.*) qui décrivent leur voyage vers le vignoble ; peu à peu les deux duellistes (il s'agit d'une véritable bataille [par exemple, p. 147]) convergent : « Les pas des deux hommes s'étaient harmonisés. La cadence était régulière » (p. 149), jusqu'à se retrouver dans un lieu typiquement maigrettien-simenonien :

Dans la maison, il régnait une odeur indéfinissable qui frappa agréablement Boucheron et qui lui rappela la maison de son enfance.

C'était une odeur de bois brûlé dans l'âtre, de café, d'épices, avec un sourd relent de ferme.

J. K. Charles ouvrit encore une porte, et cette odeur se précisa en même temps qu'apparaissait une vaste pièce où tout respirait la douceur de vivre.

Les murs étaient crépis à la chaux et une batterie de cuisine en cuivre y scintillait près d'un âtre gigantesque. (p. 152.)

Sur cette scène se réalise en quelques répliques dramatiques l'incorporation de J. K. Charles par Boucheron ; sur la scène, en effet, à la fin, nous ne trouverons que Boucheron devenu Maigret ; J. K. Charles ne sera plus là puisqu'il sera parti avec Éléonore pour un long, interminable voyage. Pendant que Sim, et Simenon aussi, voyage à travers le monde et les expériences, Maigret est déjà là, acompte du Simenon à venir, du Simenon accompli. En effet Boucheron qui, sur cette scène, rencontre Betty, est en même temps, selon notre hypothèse, Maigret qui rencontre M<sup>me</sup> Maigret et Simenon qui rencontre Teresa.

Boucheron, maigrettienement, devient réceptif, passif au maximum.

Quoi ? Il n'en savait rien. Il ne réfléchissait même plus, n'essayait plus de prévoir ce qui allait se passer, mettant toute sa confiance dans son inspiration. (p. 154.)

Était-ce bien la peine de réfléchir ? Cent hypothèses pouvaient se présenter à l'esprit. Toutes étaient plausibles ! Et sans doute étaient-elles toutes fausses.

*Il ne fallait plus essayer d'expliquer les événements. Il fallait les subir.* (p. 159.)

Mais il haussa les épaules en se moquant de son propre raisonnement. Depuis qu'il s'occupait de cette affaire, il avait eu



le temps de s'apercevoir que les faits et gestes de J. K. Charles échappaient presque toujours à l'analyse logique. (p. 166.)

La définition du Maigret à venir comme personnage passif est déterminante, la passivité étant une étape fondamentale du processus abductif en général et de celui de Maigret en particulier. Suit la révélation, pendant laquelle se produisent des faits que nous signalons : Boucheron découvre

1) que J. K. Charles est « un homme comme les autres » (p. 174) ; mais tout d'abord un homme :

Ce qui l'a troublée [Betty], c'est que *je suis un homme*, Boucheron!

J'ai des défauts. Je les connais. Je n'attends pas qu'on me les énumère.

Mais j'ai le courage de regarder la vie et les gens en face. J'ai le courage de me regarder moi-même sans trop de bienveillance et d'agir en conséquence.

Enfin le spectre qui épouvante tous les hommes, la mort, ne m'émeut plus, tant je l'ai vu de fois de tout près.

(p. 193 ; c'est nous qui soulignons.)

Avec une caractéristique particulière : d'être un psychologue ! Tous ont une « qualité dominante » :

Je crois que la mienne a toujours été d'être psychologue, même sans le vouloir.

Un tic ! une manie ! Presque un vice ! Mis en présence d'un être quelconque, ma première idée est :

— Qu'est-ce qu'il peut bien penser ?

Et je ne suis tranquille que quand je l'ai *deviné*.

Comme je fais cela depuis l'âge de raison, j'ai acquis une certaine habileté. Et mon sens psychologique fonctionne *contre mon gré, automatiquement*.

(p. 194 ; c'est nous qui soulignons.)

Psychologue = abducteur ;

- 2) que cet homme a le besoin de vivre la vie des autres (p. 180) ;
- 3) que, justement pour cela, il est à même de lui signaler le « défaut d'organisation » (p. 190) dont toutefois il ne voit pas le remède ; c'est-à-dire le défaut des méthodes d'enquête policière dont il a essayé, comment dire, de racheter Boucheron ;
- 4) que J. K. Charles, qui veut une « justice discrète et humaine » (p. 202), ce qui peut-être n'est qu'une « utopie » (*ibid.*), a décidé de se la faire soi-même (*ibid.*) ;

- 5) que J. K. Charles n'a jamais aimé (p. 194); il aime maintenant Betty, ayant découvert qu'elle est « un être qui rend un son absolument pur ... » (p. 192), un « *son net!* » (p. 194; italiques de l'auteur); mais il est encore une sorte de Simenon jeune, il a besoin, après avoir vécu une expérience, d'en vivre une autre tout de suite (p. 195); pour cette raison il s'en ira;
- 6) que, à un certain point, il rapproche Betty et Boucheron : tous deux donnent un son net : « Moi, je n'ai guère rencontré [d'êtres *qui rendent un son net!*] que Betty. Je pourrai dire Betty et vous, Boucheron » (p. 194).

À ce point, la fusion des deux personnages est conclue. La découverte, presque embarrassante, de la part de Boucheron, de « respect », « involontaire admiration » (p. 123), « intérêt presque sympathique » (p. 167) envers Charles a été précédée par cette véritable déclaration d'amour et d'identité, faite par Charles.

Boucheron est désormais Maigret, beaucoup plus Maigret que ne le sera le Maigret des prochains et derniers Sim et Brulls :

Boucheron ne s'étonnait plus. Il acceptait les événements. Il ne pensait pas que s'il allait les raconter quai des Orfèvres, il serait la risée de ses collègues.

*Le policier garde-malade!*

Et garde-malade de qui? De celle qui avait tué William Biglow. *De celle, en somme, qu'il était chargé d'arrêter!*

*Le policier confident, ami de l'Homme à la Cigarette!*

Et c'était tout simple! Parce que *l'homme à la cigarette était un homme, lui avait parlé en homme...*

Et il y avait là une jeune fille qui souffrait!

À certain moment, Boucheron ramena *chastement*, non sans rougir, la couverture sur une épaule de Betty.

(p. 219; c'est nous qui soulignons.)

Boucheron-Maigret, celui qui épousera Betty, est alors, mais nous l'avons déjà dit, une anticipation de Simenon qui, à la fin, parviendra lui-même à la capacité de vivre une (seule) vie avec une seule femme, Teresa.

## 5.- Sur la démarche psycho-critique appliquée à l'œuvre de Simenon

**L'**HOMME À LA CIGARETTE est évidemment un roman populaire, mais ce qui apparaît presque le plus évident, à ce stade, est que la vie de Sim-Simenon-Charles a été, elle aussi, un roman populaire; pourtant elle a été aussi un roman-roman, un roman dur, très dur...

Qu'allons-nous faire, alors, de la différence entre romans populaires, romans « Maigret » et romans durs ?

La lecture de quelques-uns des romans populaires nous amène à formuler une hypothèse, à vrai dire un peu gênante, relative au processus génétique de la figure-clé de Maigret; c'est-à-dire, pour mieux préciser les vicissitudes de ce processus, l'hypothèse selon laquelle les romans où Maigret est absent — un exemple est, justement, *L'Homme à la cigarette* — seraient plus importants que ceux où il apparaît avec son nom et avec quelques-unes de ses caractéristiques. Et leur plus grande importance serait en effet liée au fait que, dans ces romans, la naissance de la figure de Maigret se montre liée, très liée, à la transposition de fragments autobiographiques et d'aspirations juvéniles de l'auteur, caché encore derrière plusieurs pseudonymes.

Nous savons que la figure de Maigret, telle qu'elle apparaît dans la très longue série qui lui est officiellement consacrée, est aussi liée à des fragments autobiographiques et à des aspirations de l'auteur; mais, dans les romans populaires, peut-être aussi parce qu'ils ont pour caractéristique de n'être pas signés, d'être plus rutilants, d'être, justement, plus populaires, le phénomène semble plus évident; et, plus évident encore, dans les romans où Maigret est encore absent; comme si l'absence du « réceptacle » convenu des projections rendait ces projections plus éclatantes.

D'où viennent dès lors notre embarras, notre gêne? Peut-être du fait qu'une hypothèse de ce genre emploie la démarche psycho-critique qu'en général nous refusons, mais qui, dans le cas d'un Simenon-légende, est vraiment difficile à éviter. En tout cas, chez Simenon beaucoup plus que chez d'autres auteurs, l'emploi systématique de sa biographie, de lui-même, est évident. On pourrait dire que, s'il est vrai qu'il incline à se mettre dans la peau de ses personnages, il est vrai aussi que, dans ses personnages, il met énormément de lui-même; et pas d'une façon indirecte, ce qui est inévitable, mais d'une façon directe et systématique. Je pense, par exemple, aux quatre romans consacrés aux mirobolants exploits d'Yves Jarry : *Chair de beauté*, de 1928, et *La Femme qui tue*, *L'Amant sans nom* et *La Fiancée aux mains de glace*, de 1929 (et pas seulement à eux). Mais, pour un approfondissement de ce thème, nous renvoyons à l'*op. cit.*

## Bibliographie

- BRULLS Chr., *L'Amant sans nom*, Paris, Fayard, 1929; rééd., Paris, Presses de la Cité, 1980.
- BRULLS Chr., *Les Pirates du Texas*, Paris, Ferenczi, 1929; rééd., Paris, Presses de la Cité, 1980.
- BRULLS Chr., *Train de nuit*, Paris, Fayard, 1930; rééd., Paris, Julliard, 1991.
- BRULLS Chr., *La Maison de la baine*, Paris, Fayard, 1931.
- BRULLS Chr., *La Jeune Fille aux perles (ou La Figurante)*, Paris, Fayard, 1932; rééd., Paris, Julliard, 1991.
- CHARLES J.-K., *La Police scientifique*, dans *Ric et Rac*, Paris, Fayard, 1929.
- MARTIN-GEORGES G., *La Victime*, Paris, Ferenczi, 1929.
- SIM G., *Un Monsieur libidineux*, Paris, Éditions Prima, 1927.
- SIM G., *Chair de beauté*, Paris, Fayard, 1928; rééd., Paris, Presses de la Cité, 1980.
- SIM G., *La Femme qui tue*, Paris, Fayard, 1928.
- SIM G., *Le Roi des glaces*, Paris, Tallandier, 1928; rééd. 1954.
- SIM G., *La Femme en deuil*, Paris, Tallandier, 1929.
- SIM G., *La Fiancée aux mains de glace*, Paris, Fayard, 1929.
- SIM G., *Les Bandits de Chicago*, Paris, Fayard, 1929.
- SIM G., *L'Homme qui tremble*, Paris, Fayard, 1930.
- SIM G., *La Femme 47*, Paris, Fayard, 1930.
- SIM G., *L'Homme à la cigarette*, Paris, Fayard, 1931; rééd., Paris, Julliard, 1991.
- SIM G., *La Maison de l'inquiétude*, Paris, Tallandier, 1932.
- SIM G., *Matricule 12*, Paris, Tallandier, 1932.
- SIM G., *Les Forçats de Paris*, Paris, Fayard, 1932.
- SIM G., *La Femme rousse*, Paris, Tallandier, 1933.
- SIM G., *Le Château des sables rouges*, Paris, Tallandier, 1933; rééd., Paris, Julliard, 1991.
- SIMENON G., *Le Chien jaune* (1931), dans *Tout Simenon*, vol. 16, Paris, Presses de la Cité, 1991.
- SIMENON G., *La Tête d'un homme* (1931), dans *Tout Simenon*, vol. 16, Paris, Presses de la Cité, 1991.
- SIMENON G., *Signé Picpus* (1941), dans *Tout Simenon*, vol. 24, Paris, Presses de la Cité, 1992.
- SIMENON G., *La Maison du juge* (1942), dans *Tout Simenon*, vol. 23, Paris, Presses de la Cité, 1992.

Benoît DENIS

## La genèse du héros médiocre

### Simenon à l'époque Fayard

**D**E 1931 à 1934, Georges Simenon publie chez Fayard vingt-huit romans qui marquent, après les années de romans populaires sous pseudonymes, son entrée dans la littérature officielle<sup>1</sup>. Le succès immédiat et retentissant que remportent les *Maigret* témoigne de la réussite de cette conversion. Durant ces trois années, Simenon inaugure en effet un modèle romanesque qui prend résolument ses distances avec la littérature feuilletonesque et qui lui confère une première forme de reconnaissance. Par la suite, l'auteur ne dérogera plus guère à ce modèle, qui se fixe donc très rapidement et condense tous les grands traits, thématiques et stylistiques, de l'œuvre ultérieure.

Ce qui rend l'étude de la période Fayard passionnante, c'est précisément qu'on peut y observer la mise au point de cette formule romanesque — l'expression n'a rien de péjoratif —, notamment dans son progressif dégageant par rapport aux codes du récit populaire<sup>2</sup>. Le point de vue presque génétique qu'elle autorise permet de comprendre de quoi est fait le romanesque simenonien et en quoi il est finalement extraordinairement en phase avec son temps, ces années trente où, souterrainement, le roman rompt avec le modèle naturaliste.

Pour tenter de décrire dans cette perspective le cycle Fayard, on voudrait postuler à nouveau que, pour une large part, l'œuvre de Simenon

---

<sup>1</sup> L'ensemble des romans que nous prenons ici en compte se trouve rassemblé dans les volumes 16, 17 et 18 de l'édition *Tout Simenon* de l'œuvre romanesque publiée par les Presses de la Cité. C'est à cette édition que nous ferons référence, sauf mention explicite.

<sup>2</sup> Jacques Dubois, notamment, a beaucoup étudié le cycle Fayard, selon une perspective qui a largement inspiré notre analyse (voir, entre autres, J. DUBOIS, «Politique de Maigret», dans *Traces*, n° 2, Université de Liège, Centre d'Études Georges Simenon, 1990, pp. 7–23).

s'écrit sous l'emblème de la « médiocrité » et que, de 1931 à 1934, on assiste très exactement à l'élaboration d'un type de récit centré sur le « héros médiocre »<sup>3</sup>. Cette notion de médiocrité, on le sait, ne fera pas l'unanimité : le terme est trop négativement connoté et il véhicule trop de significations répulsives pour ne pas apparaître comme une stigmatisation de l'œuvre elle-même, comme si la figuration littéraire du médiocre était elle-même médiocre et illégitime. Selon nous, il s'agit là, au contraire, d'une focalisation thématique particulièrement riche et qui fait tout le prix du romanesque simenonien, lui assurant paradoxalement une forme de distinction. Loin de l'éluider, on conservera donc fermement la notion de médiocrité, avec toutes les significations dysphoriques qu'elle charrie, comme l'une des plus aptes à rendre compte du projet simenonien et de ses enjeux littéraires.

Mais on comprendra aussi, à la lumière de ce qu'on vient de dire, qu'on ne veuille pas définir d'entrée de jeu le médiocre. Pour lui garantir son rendement heuristique, il s'agit en effet de lui conserver toute sa plasticité sémantique, que Simenon exploite abondamment. L'utilité de la notion de médiocrité est peut-être et avant tout d'être problématique et de susciter ainsi une série d'interrogations fécondes. On se contentera donc, en une première approche, d'indiquer que le qualificatif de médiocre peut généralement s'appliquer chez Simenon à une série de personnages affectés de diverses formes d'impuissance ou de disgrâce, qu'elles soient psychiques ou sociales, physiques ou morales ; par un glissement progressif, le terme en vient cependant à désigner un type de personnage plus neutre, un individu quelconque et banal — « sans importance collective », pour paraphraser Céline. Dans ce contexte, si l'on continue à préférer la qualification de « héros médiocre » à celle de « personnage moyen », qui s'appliquerait judicieusement ici, c'est pour indiquer que la figuration d'un héros de ce type est toujours à quelque degré problématique et qu'elle suppose un travail littéraire d'un genre très particulier, qui s'apparente à un tour de force : celui qui consiste à susciter de l'intérêt romanesque autour d'un personnage dont la caractéristique principale est de n'en présenter guère ou pas du tout. On voit par là dans quelle perspective l'attelage « héros médiocre », contradictoire dans les termes, prend son sens : il cherche à circonscrire le mouvement paradoxal et remarquable par lequel le texte simenonien institue en héros un personnage dont la banalité et la platitude sont telles qu'elles devraient

---

<sup>3</sup> Nous avons déjà abordé cette thématique, à propos de l'imaginaire géographique de Simenon (cf. « Les lieux de la médiocrité », dans *Traces*, n° 7 – *Les lieux de l'écrit*, Université de Liège, Centre d'Études Georges Simenon, 1995, pp. 253–264). Les pages qui suivent entendent préciser et développer le point de vue alors invoqué.

*a priori* en interdire la figuration dans un roman de grande diffusion, ce qui pose en définitive la question du statut littéraire de l'œuvre de Simenon.

Un autre point d'achoppement concernant la notion de médiocrité réside dans le fait que celle-ci recouvre habituellement chez l'auteur des considérations de deux ordres clairement distincts. D'une part, elle fait référence à un certain nombre de situations sociales liées à l'exclusion, au déclasserment ou au ressentiment petit-bourgeois face aux classes dominantes. De l'autre, la médiocrité se donne aussi, et parfois concurremment, comme un jugement moral porté sur des individus abjects, veules ou abouliques. La particularité de Simenon est à cet égard d'entrecroiser très étroitement dans ses romans les dimensions du social et du moral, du collectif et de l'individuel, dans une confusion qui ne laisse pas d'être problématique, mais qui lui permet aussi d'échapper le plus souvent à certaines formes de manichéisme. En anticipant quelque peu sur la suite, on peut ainsi faire remarquer que Maigret est par excellence l'agent par lequel s'opère cette transaction entre le social, dont il est l'analyste passionné, et le moral, qu'il incarne peu ou prou — par ses fonctions lorsqu'il désigne le coupable ; par son tempérament lorsqu'il s'instaure en juge, ce qui n'est pas rare chez lui. L'extrait qui suit en fait la démonstration, en thématissant un univers médiocre à tous points de vue, où jugement de valeur et constat sociologique se mêlent très intimement :

Chaque affaire criminelle a sa caractéristique, qu'on saisit plus ou moins vite et qui donne souvent la clé du mystère.

Est-ce que la caractéristique de celle-ci n'était pas la médiocrité ?

Médiocrité à Saint-Fargeau ! Villa médiocre ! Décor étriqué avec le portrait du gamin en premier communiant et le père en jaquette trop étroite sur le piano !

Médiocrité encore à Sancerre ! Villégiature à bon marché ! Hôtel de second ordre !

Tous les détails venaient alourdir cette grisaille.

Représentant de la maison Niel : fausse argenterie, faux luxe, faux style !

Une fête foraine, un tir et des pétards par surcroît...

Et jusqu'à la distinction empruntée de Mme Gallet, dont le chapeau orné de strass avait roulé dans la poussière de la cour d'école ! »<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> *Monsieur Gallet, décédé*, p. 22.

Il est particulièrement révélateur que le premier roman publié dans la série des *Maigret* s'écrive ainsi sous l'égide de la médiocrité : d'une certaine manière, c'est toute la production ultérieure de Simenon qui est ainsi annoncée et placée sous le signe d'une thématique obsédante, constamment retravaillée à travers les vingt-huit romans qu'on voudrait maintenant passer en revue pour tenter de décrire la genèse du héros médiocre.

\*

\*      \*

**L**E CORPUS de la période Fayard est composé de la première série des *Maigret*, qui compte dix-neuf titres, et de neuf autres récits (on peut classer ces derniers, selon l'usage, parmi les romans « durs » ou « de la destinée », mais il faut insister, à la suite de Michel Lemoine<sup>5</sup>, sur la difficulté qu'il y a à établir avec exactitude leur qualification générique : ils présentent parfois une intrigue policière affirmée — *Le Relais-d'Alsace*, *Les Passagers du « Polarlys »* — ou se donnent au contraire comme des romans « d'ambiance », dans lesquels un événement criminel peut toutefois se produire pour amorcer le récit ou le conclure — *Les Fiançailles de Monsieur Hire*, *Le Coup de lune*, *Les Gens d'en face*, *La Maison du canal*, etc.). Dans un premier temps, nous ne prendrons pas en compte la distinction entre les *Maigret* et les « non-Maigret », la présence ou l'absence du commissaire dans le récit n'étant que de peu d'importance pour le repérage du profil des personnages centraux. Afin de décrire les différentes solutions narratives que Simenon teste durant cette période, et leur implication dans l'invention d'un héros médiocre, nous tenterons, dans la mesure du possible, de tenir compte de l'ordre chronologique de la composition, tel qu'il a été établi par Maurice Piron et son équipe<sup>6</sup>, et tel qu'il diffère parfois sensiblement de l'ordre de publication.

En considérant en survol rapide le corpus ainsi défini, on s'aperçoit d'emblée qu'entre septembre 1929, date de la rédaction de *Pietr-le-Letton*<sup>7</sup>,

<sup>5</sup> Voir M. LEMOINE, « Des romans de Maigret aux romans de la destinée : unité de l'œuvre de Simenon ? », dans *Traces*, n° 2, Université de Liège, Centre d'Études Georges Simenon, 1990, pp. 63-77.

<sup>6</sup> M. PIRON, *L'Univers de Simenon*, Paris, Presses de la Cité, 1983. Nous tiendrons compte aussi des tentatives de rectification proposées par Cl. MENGUY, « Essai de chronologie rédactionnelle de l'œuvre romanesque et autobiographique de Georges Simenon publiée sous son propre patronyme », in *Cahiers Simenon*, t. 9, Bruxelles, Les Amis de Georges Simenon, 1996, pp. 119-218.

<sup>7</sup> Pour Cl. MENGUY : mai 1930 (*art. cit.*, p. 147).



et l'automne 1933, moment où est écrit *L'Homme de Londres*, l'évolution dans la manière de Simenon est sensible et rapide. Les premiers récits portent encore la marque feuilletonesque de la production antérieure, dont les derniers romans sont quant à eux pratiquement dépourvus. Il est surtout frappant de constater que beaucoup de ces récits, surtout au début, se répondent dans leurs structures et leurs intrigues : *Pietr-le-Letton* et *Le Relais-d'Alsace* sont fondés sur une même stratégie du double ou du sosie; *Le Charretier de la « Providence »* et *Le Chien jaune* mettent tous deux en scène le retour d'un condamné qu'on croyait disparu; *Monsieur Gallet, décédé* s'offre comme un récit presque symétriquement inverse du *Pendu de Saint-Pholien*, avec les mêmes thèmes du changement d'identité, du chantage et du suicide; etc. Plus qu'un symptôme de l'écriture sérielle, ce jeu d'échos nous paraît témoigner du travail d'élaboration qui se produit alors, tout se passant comme si Simenon convoquait sans cesse les mêmes éléments narratifs pour en infléchir progressivement l'agencement. Plus qu'un passage systématique en revue de tous les romans, nous voudrions dans les pages qui suivent reconstituer les grandes étapes de cette production, en indiquant à travers quelles configurations thématiques la problématique médiocre trouve successivement à se figurer.

Le premier ensemble qu'on peut ainsi repérer dans le cycle Fayard est composé d'une série de romans qui présentent encore dans leur intrigue une forte charge feuilletonesque et qui couvrent à peu près le premier tiers de la production. Parmi ceux-ci *Pietr-le-Letton*, le premier texte de la série, se distingue d'emblée. Le motif du sosie y joue un rôle fondamental. Le dédoublement du personnage central en un escroc fréquentant la société dorée et cosmopolite des palaces et en un apatride échoué dans les bas-fonds interlopes suscite en effet la confrontation entre deux milieux censés ne jamais se rencontrer. Ce dispositif narratif est encore proche des mécanismes du grand roman populaire du XIX<sup>e</sup> siècle : le héros dédoublé possède ainsi un don d'ubiquité comparable à celui d'un surhomme; il possède surtout la même capacité à modifier ses propriétés sociales pour passer d'un milieu à l'autre, suscitant par là une confrontation sociologique un peu caricaturale, mais qui se résout — et c'est là que Simenon rompt pour une part avec le modèle populaire — en faveur du réprouvé : se met ainsi en place une première représentation de la médiocrité, prévisible, attachée aux formes les plus pathétiques de l'exclusion et qui trouve son décor dans les hôtels borgnes, les meublés crasseux ou les bars minables. Le même processus est à l'œuvre dans *La Tête d'un homme*, où la relation entre Radek et Crosby figure encore la confrontation entre deux extrêmes sociaux, confrontation quelque peu revancharde puisqu'elle aboutit toujours à la révélation chez

le riche héritier d'une déréliction identique à celle qu'on prête à l'apatride miséreux.

On remarquera en passant que ce dispositif narratif semble *a priori* exclure de la représentation des milieux socialement moyens. Ce n'est cependant que partiellement vrai; s'il est avant tout conçu pour faire se rencontrer les deux bouts de l'échelle sociale, il laisse néanmoins apparaître des lignes de fuite : la clé de l'énigme de *Pietr-le-Letton* se trouve à Fécamp où Pietr formait un ménage bourgeois avec celle qu'aimait son frère Hans; dans *Le Relais-d'Alsace*, le Commodore se fait appeler Monsieur Serge et souhaite désormais mener la vie rangée d'un petit-bourgeois. Tout se passe en fait comme si le récit inscrivait en creux l'existence d'un lieu intermédiaire (ou moyen) où, fantasmatiquement, les conflits trouveraient à s'annuler, ce que réfutera la suite du cycle, tout en en conservant la nostalgie.

La logique de confrontation sociale qui régit ces récits se retrouve dans d'autres romans du début, mais cette fois mise en œuvre à travers le motif du changement d'identité. *Monsieur Gallet, décédé* exploite ce procédé jusqu'au vertige, puisque le personnage, qu'on croit représentant de commerce, se révèle d'abord escroc laborieux, pour finalement s'avérer être un aristocrate déchu ayant troqué son identité contre celle du « faux » Tiburce de Saint-Hilaire. Un même jeu de travestissement est repérable dans *Le Pendu de Saint-Pholien*, qui explicite la signification du motif : ici encore, il s'agit de faire voyager un personnage à travers diverses fractions du champ social pour en révéler les médiocrités dissimulées (crime, lâchetés, etc.). *Le Charretier de la « Providence »* et *Le Chien jaune* présentent une configuration quelque peu différente, mais dont l'enjeu est similaire : un homme, condamné au bagne et qui a été à quelque degré trahi par les siens, fait retour à la manière de Monte-Cristo dans son milieu d'origine, dont il bouleverse la routine. Tous ces romans ont en commun d'axer l'intrigue sur un déclassement, parfois rocambolesque, subi par le personnage central. Sont alors mises en présence deux formes de médiocrité distinctes, entre lesquelles la transaction s'opère sous la forme du ressentiment : d'une part la médiocrité sociologique du déclassé et de l'autre, la veulerie du milieu ambiant dont le plus parfait représentant est l'Ernest Michoux du *Chien jaune*.

Un roman remarquable vient en quelque sorte conclure cette série en réagençant les différents ressorts repérés jusqu'ici : il s'agit de *La Nuit du carrefour*, qui confronte un aristocrate déchu épris d'une ancienne prostituée qu'il fait passer pour sa sœur, une bande de gangsters et un couple de petits-bourgeois, les Michonnet. L'espace assez abstrait qui sert de cadre à ce roman aux relents presque fantastiques (il suffit pour

s'en rendre compte de considérer l'adaptation cinématographique qu'en a proposée Jean Renoir) donne une représentation presque géométrique de l'échange des propriétés sociales qui est à l'œuvre dans cette partie de la production Fayard. Le triangle du carrefour réunit en effet trois groupes sociologiquement distincts qui ne devraient normalement pas se rencontrer et régite entre eux une série de transactions : l'aristocrate Carl Andersen vit petitement de ses maquettes pour tissus d'ameublement ; Else, ancienne prostituée dont Carl essaie de faire une femme du monde, retrouve les réflexes de son milieu au contact d'Oscar ; les Michonnet dissimulent derrière leur mesquinerie leur participation aux trafics illicites de la bande. Tout se passe donc comme si ce roman proposait une sorte de combinatoire des échanges sociaux à la faveur de laquelle différentes formes de médiocrité trouvaient à entrer en composition : celle du déclassement chez Carl, celle des bas-fonds pour Else, celle de la mièvrerie petite-bourgeoise pour les Michonnet.

La première partie du cycle Fayard met ainsi constamment en scène, et par une série de procédés souvent feuilletonesques, une mobilité sociale problématique : le personnage médiocre, dans ces romans, est un apatride ou un déclassé dont la présence met en question les hiérarchies instituées, montrant que du sommet aux bas-fonds le chemin est parfois très court (*Pietr-le-Letton*, *La Tête d'un homme*, etc.) ou que l'honorabilité bourgeoise est une apparence qui dissimule bien des choses (*Monsieur Gallet, décédé* ; *Le Pendu de Saint-Pholien* ; etc.). Dans la suite, certains romans, comme *Liberty-Bar*, mettront à nouveau en scène ce type de confrontation sociale, mais en en modifiant les données, notamment en diminuant la part du ressentiment sociologique dans la construction de l'intrigue.

Le second ensemble, de loin le plus important, se caractérise par un recentrement, dont l'annonce était cependant perceptible dans la première partie de la période Fayard, sur un milieu socialement informé ou moyen. Simenon trouve là le cadre de prédilection de ses romans, celui qui donnera sa marque propre à sa production : il s'agit chaque fois, à quelques exceptions près, de mettre en scène la vie routinière et étriquée d'une petite ville de province où rien normalement ne devrait arriver. Le crime perturbe un ordre qui semblait immuable et met à jour les dissensions qui traversent ce milieu grégaire et soudé par les conventions. Significativement, les mobiles du crime cessent d'être spectaculaires et deviennent médiocres ou mesquins : la jalousie et l'amour déçu (*Un Crime en Hollande*), le souci de l'honorabilité (*Chez les Flamands*), le ressentiment (*L'Ombre chinoise*), l'appât du gain (*L'Affaire Saint-Fiacre*). Du coup, la description gagne en finesse psychologique : il s'agit de reconstituer le parcours mental du personnage et de

mettre en évidence les ressorts ténus de son action. Souvent, il apparaît comme un aboulique, détestant la vie qu'il mène, mais incapable de rompre les amarres et se contentant de compensations minables qui le mèneront pourtant à la faillite (Conrad Popinga dans *Un Crime en Hollande*). Plusieurs de ces romans se déroulent dans un milieu de marins (*Un Crime en Hollande*, encore, *Au Rendez-Vous-des-Terre-Neuvas*, *Le Port des brumes*) : il s'établit là une représentation qui sert de contrepartie à l'étouffement de la vie routinière, une sorte d'appel du large qui se donne comme une liberté ou une forme minorée d'aventure.

Dans ces romans, la médiocrité est diffuse et partout présente : elle ne trouve pas à se révéler dans la rencontre ou la transaction entre deux extrêmes du champ social, mais se donne comme un toujours-déjà-là. Quoique certaines formes de mobilité sociale, plus discrètes que les précédentes, continuent d'être repérables, on peut dire que ce qui domine avant tout dans ces récits, c'est le sentiment d'une stagnation, d'une routine anémiant. Le milieu décrit, détestable et détesté, est cependant le seul où l'enracinement soit possible. Le héros simenonien pourrait dire du lieu où il vit ce que dit le Salavin de Duhamel, avec lequel il a bien des similitudes, de sa maison : « J'ai ce logement en horreur et, pourtant, je ne suis bien que là »<sup>8</sup>. Aussi ne faut-il pas s'étonner que la crise soit parfois déclenchée par l'arrivée d'un élément extérieur qui perturbe l'ordre routinier : c'est la présence d'une femme sur le bateau dans *Au Rendez-Vous-des-Terre-Neuvas* ; les agissements du *Fou de Bergerac* ; le retour du cousin réprouvé dans *Le Port des brumes*.

Si les romans du début mettaient en scène des formes souvent spectaculaires de déviance (déchéance, déracinement des apatrides, etc.), les récits de cette période en esquissent un autre type, dont on connaît l'importance dans l'œuvre ultérieure de Simenon<sup>9</sup> : il s'agit de présenter un personnage qui rompt, temporairement ou définitivement, avec l'univers étriqué qui l'abritait jusque-là ; ce faisant, il provoque une crise dont il est parfois la première victime, mais qui le mène le plus souvent à une déconstruction sans complaisance de son environnement (c'est par exemple le cas du héros de *Liberty-Bar*). Dans la production Fayard cependant, ce schéma n'est que rarement réalisé complètement ; il se trouve plutôt ébauché sous la forme

<sup>8</sup> G. DUHAMEL, *Vie et aventures de Salavin*, I : *La Confession de Minuit*, Paris, Mercure de France, 1925, p. 21.

<sup>9</sup> Voir notamment J. DUBOIS, « Lecture », dans Georges SIMENON, *Le Bourgmestre de Furnes*, Bruxelles, Labor, « Espace Nord », 1983, pp. 179-189.

d'une tentation implicite de « passer la ligne » (c'est le cas par excellence de Conrad Popinga dans *Un Crime en Hollande*). La fascination pour la déviance trouve alors à se figurer et à s'essayer dans des manières de romans d'initiation que sont *La Danseuse du Gai-Moulin* ou, de façon plus nette encore, *L'Âne-Rouge* : ce récit, qu'un fort substrat autobiographique imprègne d'amertume et de rancœur, met en scène un jeune homme qui, brusquement, s'émancipe de la vie plate et médiocre qui est destinée à être la sienne et s'encanaille ; mais cette rupture s'avère temporaire, la crise se résorbant à la mort du père, sorte de passage de témoin au terme duquel le personnage réintègre l'ordre social, parvenu à une sorte de maturité lucide et apaisée.

Les derniers romans de la période Fayard tendent cependant à faire émerger un nouveau type de personnage : au déclassé des premiers titres, à l'aboulique des romans de la vie plate se substitue discrètement un héros d'âge mur, expérimenté et volontaire, chez lequel la mobilité sociale, fait remarquable, se traduit par une élévation. Volontiers cynique, comme dans *L'Écluse N° 1*, il règne sur un univers médiocre dont il est l'analyste lucide. D'une certaine manière, est là en gestation un personnage dont le modèle le plus abouti sera Joris Terlinck dans *Le Bourgmestre de Furnes*. Le roman cité plus haut entretient d'ailleurs de nombreuses similitudes avec ce dernier : Émile Ducrau, armateur de péniches, est un homme qui a bâti seul sa puissance ; il n'a aucun amour pour les siens et n'en reçoit pas en retour, mais il a une fille naturelle, légèrement arriérée, qu'il chérit. Personnage revenu de tout, il se donne aussi comme un *alter ego* de Maigret, capable aussi bien que lui de déconstruire le milieu dans lequel il vit. Habité par une béance similaire à celle des personnages médiocres et abouliques qui dominent la seconde partie de notre corpus, il s'en distingue cependant par le courage résolu avec lequel il l'affronte et en reconnaît l'irréductibilité.

L'intérêt de ce personnage, dont le parcours est synthétiquement inscrit dans la trajectoire météorique — ascension sociale — goût du pouvoir — relativisation généralisée des valeurs — de Louis Maloin (*L'Homme de Londres*), est d'être finalement capable de se substituer à Maigret en tant que meneur de jeu ; à travers lui, Simenon met au point un héros qui est à la fois protagoniste principal et analyste de sa propre histoire, ouvrant ainsi la porte aux romans durs de la période Gallimard.

Ceci amène à considérer trois romans qui nous paraissent dominer la dernière partie du cycle Fayard, dont ils condensent les traits tout en dépassant très largement le schéma que nous venons de décrire. Il s'agit de *La Maison du canal*, *Les Fiançailles de Monsieur Hire* et *Le Coup de lune*,

écrits coup sur coup par Simenon<sup>10</sup>. Ils possèdent la notable caractéristique de pousser à la limite la représentation du héros médiocre qui court à travers tout le corpus que nous avons examiné : Hire, voyeur et impuissant, juif apatride vivant d'une escroquerie minable, dans une solitude absolue, cumule tous les signes de la médiocrité que nous avons repérés ; Edmée, dans *La Maison du canal*, est une orpheline délicate qui vient vivre au milieu de fermiers flamands rugueux et sauvages ; Joseph Timar, lui, espère réussir dans les colonies, où il s'aperçoit rapidement qu'il ne peut se faire une place. Dans les deux derniers cas, le récit met en scène l'impossibilité du héros à s'intégrer dans le milieu qu'il découvre en même temps qu'il provoque la progressive décomposition de celui-ci. S'il y a crime à chaque fois, il faut cependant signaler que l'intrigue n'est pas policière, mais que l'événement possède plutôt un rôle déclencheur (*La Maison du canal* inverse même la logique policière puisque le crime conclut le récit).

Comme dans les romans précédents, ces trois récits sont centrés sur le décalage qui existe entre le personnage principal et son environnement. Mais le mélange de critique sociale et de stigmatisation morale qui caractérisait les textes antérieurs se trouve ici largement excédé par un approfondissement, inédit chez Simenon, de la médiocrité du héros. Plus que la peinture d'une vie banale et plate, plus que la mise en évidence de la veulerie du milieu bourgeois, c'est ici la déréliction du personnage qui est analysée. L'impossibilité du héros à s'intégrer ou à se faire reconnaître débouche sur une véritable crise existentielle, la découverte d'une béance que rien ne peut résorber et qui contient en elle toutes les impuissances et toutes les exclusions que mettaient en scène les romans antérieurs. Montrés du doigt (Hire est suspecté d'un crime qu'il n'a pas commis ; Edmée et Timar restent toujours des étrangers), les personnages finissent par assumer leur marginalité et par l'intérioriser au point d'en faire une vérité ultime et inconditionnée, qui ne peut déboucher que sur la mort ou la folie. La médiocrité ici se dépasse elle-même en se radicalisant : elle devient synonyme d'absurde et l'ambiance confine alors à l'étrange. Les quelques repères que possédait le héros s'abolissent et ne subsiste alors qu'une déréliction sans fond, absolue et comme antérieure à toute autre expérience.

À leur manière, ces trois textes donnent son sens à la production de la période Fayard en indiquant les potentialités littéraires de la thématique médiocre : au-delà de l'exclusion, de la déviance ou de l'aboulie, l'homme

<sup>10</sup> Selon Claude Menguy, l'ordre de rédaction est le suivant : *Les Fiançailles de Monsieur Hire*, *Le Coup de lune* et *La Maison du canal* (art. cit., pp. 152-153).

moyen ou médiocre que Simenon a choisi de représenter atteint ici à une sorte de dépouillement qui en fait un représentant de l'humanité la plus générale, c'est-à-dire qu'il devient cet « Homme Nu » que l'auteur disait poursuivre à travers ses romans<sup>11</sup>.

\*

\*      \*

C E PARCOURS à travers les romans du cycle Fayard a permis de dégager un certain nombre de motifs récurrents ainsi que quelques-unes des grandes configurations narratives selon lesquelles ils s'organisent. Cet examen schématique suffit cependant à mettre en évidence le fait que la production de Simenon, même si elle utilise constamment les mêmes matériaux de base, ne répond pas à une logique sérielle. Dans ces romans, on n'assiste pas en effet à la répétition pure et simple d'un schéma narratif immuable dont seules quelques variables se modifieraient de récits en récits. On a affaire ici à un autre type d'itération qu'on peut qualifier de *redondance* : on entend par là que Simenon, au rebours du fonctionnement stéréotypique et prévisible du récit sériel, procède par la reprise inlassable de certains motifs, thématiques aussi bien que textuels<sup>12</sup>, dont il modifie chaque fois l'agencement, dans une espèce d'exploration systématique et presque obsessionnelle des possibles narratifs qui s'offrent à lui. L'auteur lui-même, en exergue au *Bourgmestre de Furnes*, définissait lapidairement cette esthétique romanesque : « Furnes n'est pour moi que comme un motif musical »<sup>13</sup>. On ne saurait mieux indiquer, à travers cette comparaison musicale, combien la composition des romans simenoniens fonctionne selon un principe de variation sur un nombre limité de thèmes sans cesse ressassés et redéployés.

---

<sup>11</sup> Indiquer, comme nous le faisons, que l'un des enjeux de la thématique médiocre est d'atteindre à l'Homme Nu ne signifie nullement qu'on refuse de voir dans ce dernier motif une formation idéologique typiquement simenonienne et petite-bourgeoise, ainsi que l'a montré Jean Fabre (voir J. FABRE, « Simenon, Céline et Borges », dans *Traces*, n° 3 – *Simenon et son temps*, Université de Liège, Centre d'Études Georges Simenon, 1991, pp. 121–131). Il s'agit pour nous de mettre en évidence le mouvement du texte, en ce qu'il comporte une volonté de dégagement par rapport au social, sans ignorer que ce mouvement de dénégation est lui-même sociologiquement situé, donc interprétable.

<sup>12</sup> On a donné un exemple de ce type de redondance textuelle à propos de la pluie dans *La Maison du canal* dans « Les lieux de la médiocrité », *art. cit.*, pp. 262–263.

<sup>13</sup> *Le Bourgmestre de Furnes*, *op. cit.*, p. 11.

Parmi ceux-ci, on peut postuler que la médiocrité occupe une place centrale et qu'elle confère à l'ensemble des romans étudiés leur tonalité propre. Au terme de la recension qu'on vient de proposer, il est désormais possible d'en décrire plus finement les enjeux.

Le premier d'entre eux consiste à mettre en scène la confrontation de l'individu et du groupe, le plus souvent identifié chez Simenon à une petite-bourgeoisie provinciale et routinière. Tous les personnages centraux tendent en effet à se donner comme des exclus, des déracinés, des déviants ou des abouliques dont la marginalité ou la passivité, foncières ou temporaires, perturbent et déstabilisent le milieu grégaire dans lequel ils évoluent. Il s'établit ainsi un système de transaction complexe entre les protagonistes, en vertu duquel la médiocrité qu'incarne d'abord le réprouvé se diffuse vers les autres membres de la communauté, dont l'hypocrisie, la lâcheté et toutes les autres formes de veuleries trouvent alors à se révéler et à se stigmatiser. Mais en retour, la sanction sociale qui frappe le médiocre finit aussi, dans le même mouvement, par être intériorisée et assumée par lui comme une dimension fondamentale de son existence, une forme essentielle et irréductible de déréliction. Le texte simenonien instaure de cette manière un mouvement de vis sans fin qui consiste à faire en sorte qu'incessamment la médiocrité se socialise puis se moralise, jusqu'à confondre les deux dimensions dans une véritable problématique existentielle.

La plupart des échanges de propriétés qui se produisent ainsi entre l'individu médiocre et le groupe<sup>14</sup> réclament cependant l'intervention d'un personnage médiateur, qui agisse en quelque manière comme analyseur du social : Maigret, par ses fonctions de détective, est par excellence cet observateur censément neutre qui met à jour l'espace de tensions voilées constituant le groupe, que postule le crime et dont le médiocre est souvent le bouc émissaire<sup>15</sup>. Mais il peut arriver qu'en l'absence du détective, ce médiateur n'existe pas, ou plutôt, que les différents protagonistes soient l'un à l'autre leur propre médiateur : c'est ainsi le cas d'Edmée, dans *La Maison du canal*, qui tout à la fois perturbe et dévoile la vie routinière des Van Elst,

---

<sup>14</sup> Ces échanges de propriétés ont évidemment comme enjeu une mobilité sociale qui, quel que soit le sens dans lequel elle s'exerce (élévation, déclassement, voire stagnation, cas aussi angoissant dans l'imaginaire simenonien et petit-bourgeois que le précédent), est toujours problématique. Mais on redira encore que cette problématique sociale est subsumée — conservée et dépassée tout à la fois — dans la crise existentielle que connaît héros (voir note 11, p. 37).

<sup>15</sup> Ce rôle d'analyseur social a été mis en évidence par Jacques Dubois dans « Politique de Maigret », *art. cit.*



en même temps que ceux-ci l'amènent progressivement à reconnaître la vanité de ses prétentions de petite-bourgeoise orpheline.

Reste que Maigret outrepassé régulièrement son rôle d'analyste et qu'il s'engage plus avant dans l'enquête, *L'Affaire Saint-Fiacre*, seul roman se déroulant dans son propre environnement, représentant de ce point de vue un cas-limite où son implication le mène à une forme de paralysie. Quoi qu'il en soit, tout un système de sympathie et de répulsion le lie aux personnages sur lesquels il enquête : il est évident que les médiocrités morales ou psychiques lui répugnent, tandis que les médiocrités existentielles le requièrent davantage. De ce point de vue, il faut d'ailleurs remarquer qu'il éprouve souvent une fascination trouble pour les déviances qu'il observe et que l'on perçoit à certains moments chez lui une tentation dissimulée de « passer la ligne ». Mais Maigret, malgré ou grâce à sa posture d'empathie, est avant tout celui qui pousse le personnage médiocre à s'assumer tel plus complètement et parfois jusqu'au bout, dans la mort. On voit donc par là en quoi le commissaire n'est pas simplement un agent neutre qui entérine et constate : par son intermédiaire, la médiocrité se révèle plus entièrement, se diffuse et se transforme, soit en veulerie, soit en misère existentielle.

Ce dernier point pose en fait la question du statut héroïque du personnage médiocre. Dans beaucoup des romans étudiés, il arrive en effet que celui-ci connaisse fugacement une manière d'« heure de gloire » : c'est Monsieur Hire triomphant au bowling et offrant, grand seigneur, le prix qu'il a remporté à la femme du président ; c'est Edmée descendant en princesse l'escalier devant les yeux éblouis des Van Elst... Ces épisodes, plus ou moins affirmés selon les cas, restent problématiques. Jusqu'à quel point le médiocre peut-il en effet s'instituer en héros sans tomber dans une espèce de mensonge romantique, qui le valorise contre la petitesse et la platitude du milieu ambiant ? Clairement, et nous y reviendrons immédiatement, tous les romans de cette période n'échappent pas à ce genre de solution consolante. Mais les plus réussis d'entre eux tendent au contraire à la dénoncer ; dans ces cas-là, le personnage ne tire pas son héroïsme du fait qu'il se soustrait à la médiocrité, mais au contraire de l'abnégation avec laquelle il la reconnaît et l'assume. Elle prend alors la dimension d'une vérité ultime, c'est-à-dire d'une détresse existentielle indépassable, qu'il n'est donné qu'à quelques-uns d'éprouver avec cette intensité. On comprend dès lors pourquoi le suicide conclut avec une telle fréquence (dix fois) cet ensemble de romans : il devient l'unique geste par lequel le héros médiocre s'affirme en se supprimant, condensant ainsi le paradoxe même de son existence (il n'est rien, ne compte pas, mais l'ampleur de sa déréliction l'excepte de

l'humanité commune tout en en faisant, paradoxalement, son plus parfait représentant).

Il n'en reste pas moins que, comme on l'a annoncé, beaucoup des romans envisagés ici ne présentent pas un caractère aussi abouti. La plupart d'entre eux même n'autorisent pas une interprétation aussi poussée que celle qu'on vient de proposer. C'est qu'elle ne s'accorde guère à la téléologie romanesque traditionnelle, et en particulier à la logique policière, qui se doit de résorber la crise ouverte par le crime en désignant le coupable et en restaurant l'ordre un instant menacé. En ce sens, beaucoup des romans de la période Fayard tendent à produire des solutions qu'on peut qualifier, à la suite d'Umberto Eco<sup>16</sup>, de consolantes : on veut indiquer par là que le récit propose un dénouement idéologiquement conforme à ses présupposés et aux attentes des lecteurs pour lesquels il est écrit. Dans des romans hantés par une angoisse du déclassé qu'a décrite Jacques Dubois<sup>17</sup>, cela suppose par exemple que soient finalement stigmatisés ceux-là contre lesquels s'exprime le ressentiment petit-bourgeois des personnages : milliardaires indolents, notables affairistes, bourgeois lâches et veules... Dans le cas des *Maigret* cependant, cela exige souvent de recourir à certaines contorsions : entre la nécessaire découverte du coupable — qui est généralement ce héros médiocre auquel le roman s'est attaché et que la compassion voudrait voir gracier — et la réprobation morale qui s'exerce à l'encontre du groupe social dont le crime a révélé les fautes et la mesquinerie, il s'agit souvent de proposer des solutions de compromis. On voit alors Maigret outrepasser sa fonction et s'instaurer en juge : il peut par exemple poursuivre l'enquête au-delà du nécessaire pour mettre à jour d'autres vérités, comme dans *Monsieur Gallet, décédé* ; conserver par devers lui un élément à charge qui nuirait à l'un ou l'autre protagoniste (*Le Chien jaune*) ; ou tout simplement classer l'affaire sans suite (*Le Pendu de Saint-Pholien*, *Chez les Flamands*, *Liberty-Bar*, etc.). Le plus souvent, il accule le coupable au suicide, lui ménageant ainsi qu'on l'a vu une sortie honorable, qui évite en outre à la sanction sociale de s'exercer contre lui. D'autant que, de façon générale, l'enquête va toujours suffisamment loin pour montrer que la responsabilité morale du crime est en fait partagée et qu'elle doit être diffusée vers l'ensemble de la communauté concernée par l'événement. Ainsi, le roman simenonien tend-il régulièrement à distinguer, pour les opposer, la justice et le judiciaire,

<sup>16</sup> U. ECO, *De Superman au Surhomme*, Paris, Grasset, 1993.

<sup>17</sup> Voir J. DUBOIS, « Statut littéraire et position de classe », dans *Lire Simenon. Réalité / fiction / écriture*, Bruxelles, Labor, « Archives du futur », 1993, pp. 53-81.

selon une stratégie de contestation dans laquelle on reconnaîtra un reflet de l'indignation morale sous laquelle se dissimule souvent le ressentiment de la petite-bourgeoisie en instance de déclassement.

Quelques romans néanmoins échappent aux solutions rassurantes (et mystifiantes) qu'on vient d'exposer. La fin en reste ouverte et problématique parce qu'irréductible aux consolations qu'on vient de décrire : Monsieur Hire, mort de peur face à une foule déchaînée, était pourtant innocent; Timar, dans *Le Coup de lune*, sombre dans la folie; Carl Andersen, dans *La Nuit du carrefour*, continue d'aimer la femme qui l'a trahi; etc.

Cette hésitation entre dénouements problématiques et consolants met en évidence le statut somme toute incertain de la production de Simenon durant l'époque Fayard. Cet ensemble de romans, qui s'est progressivement débarrassé de son matériel le plus feuilletonesque (sosies, changements d'identité un peu abracadabrants, retours vengeurs à la façon de Monte-Cristo, etc.), reste profilé pour un large public et ne peut se permettre constamment des solutions narratives trop audacieuses. De la même manière que la thématique médiocre appelait en dernière instance à la figuration d'une humanité commune et banale, ces romans se classent finalement dans les zones moyennes de la littérature, avec ce que cela suppose de compromis entre les exigences parfois contradictoires des productions populaires et légitimes.

Mais au-delà de ce constat, on s'avisera cependant que le « héros médiocre » auquel la période Fayard donne naissance n'est pas dépourvu d'implications littéraires dignes d'intérêt. On peut en effet former l'hypothèse qu'avec lui, Simenon, comme d'autres auteurs de son temps (Sartre, Camus, Céline, etc.), a frayé une voie pour sortir de la conception naturaliste du personnage, réalisant ainsi pour la littérature moyenne une opération que Proust ou Gide avaient inaugurée dans les zones les plus avancées du roman. Le naturalisme, qui survivait dans les années trente à travers le populisme, mettait en effet en scène un personnage surdéterminé, reflet synthétique ou modal du groupe ou de la classe qu'il devait représenter. En figurant, ainsi qu'on l'a vu, un médiocre qui ne peut guère incarner cet idéal-type que poursuit le réalisme naturaliste, Simenon rend d'une certaine manière au personnage une part de son autonomie romanesque perdue. Ce n'est en effet pas le moindre des paradoxes du héros médiocre, cet individu banal et absurde auquel rien ne peut arriver et qui ne peut que constater la faillite de ses rêves, que d'atteindre ultimement à une espèce de liberté. Car le destin du héros médiocre est de dépasser le déterminisme sociologique qui le leste et le limite vers autre chose : une certaine expérience existentielle située au-delà de la morale, un noyau de signification irréductible que personne ne

pourra lui contester. À travers sa déréliction, le héros simenonien se délivre du devoir d'être exemplaire et donc caricatural; c'est ainsi qu'il conquiert sa paradoxale liberté. Et même si elle doit le mener à la mort ou à la folie, c'est une liberté tout de même.

Abdelouahed MABROUR

## Quelques traits stylistiques de la description chez Simenon

COMME tout élément de « texture », la description présente un début et une fin, des signes qui servent à l'introduire et d'autres qui marquent sa clôture. Ce sont de véritables « lieux stratégiques » qui favorisent le fonctionnement textuel, comme ils en assurent la cohésion.

La présente étude<sup>1</sup> a pour propos la mise en évidence, d'un point de vue stylistique, de l'organisation de certains aspects du système descriptif dans quelques passages du *Pendu de Saint-Pholien* de Georges Simenon<sup>2</sup>. Elle n'a aucunement la prétention de cerner, ni la complexité d'une catégorie narrative (la description), ni le « flou » d'une notion bien controversée (la stylistique). Elle désire apporter une contribution aux recherches sur l'œuvre d'un auteur qui a marqué son époque, mais dont la renommée s'est bâtie en dehors de l'édifice de l'« institution »<sup>3</sup>.

Quoi que l'on dise<sup>4</sup>, la description chez le créateur de Maigret reste une réalité textuelle qu'il faudrait placer dans son véritable contexte générique, avec ses moments forts et ses limites.

---

<sup>1</sup> En fait, c'est une réflexion s'inspirant d'un travail en cours sur *La Description dans le premier cycle de la série policière « Maigret » de Georges Simenon. Étude stylistique.*

<sup>2</sup> Tome 16 de l'édition *Tout Simenon*, Paris, Presses de la Cité, 1992.

<sup>3</sup> « Universellement connu mais pas nécessairement reconnu », soulignait Benoît DENIS dans « Le romancier en projet. Quand André Gide étudiait Georges Simenon », *Bulletin des Amis d'André Gide*, 105, XXVIII, vol. XXIII, janvier 1995, p. 54.

<sup>4</sup> On a souvent attiré l'attention sur l'aspect embryonnaire de ses descriptions qu'on réduit généralement à la « fameuse » atmosphère.

Pour l'interroger, nous avons établi une grille d'analyse<sup>5</sup> à partir de laquelle une formation de micro-fonctionnements s'est mise en place. Cette démarche a fait apparaître certains procédés dont la régularité est plus ou moins systématique<sup>6</sup>. C'est en effet le cas de certains signes qui annoncent le début ou la fin d'une description<sup>7</sup>.

Ce qui est régulier au niveau de l'ouverture, c'est la présence d'une séquence narrative qui sert à créer ou « recréer » une atmosphère « picturale » ou « psychologique » avant chaque passage descriptif<sup>8</sup>. Nous avons soumis ces séquences à un questionnaire afin d'établir leur répartition dans le texte. Il s'est révélé qu'elles sont externes dans la majorité des cas, c'est-à-dire qu'elles ne font pas partie de la description proprement dite<sup>9</sup>. Il est en effet question d'une sorte d'« introduction » traçant le cadre général dans lequel s'insère le thème décrit. Le terme « externe » est doublement défini : le signe est externe par rapport à l'organisation typographique de « l'expansion prédicative »<sup>10</sup> (quoique faisant partie de la description sur le plan sémantique, elle est rejetée en dehors de celle-ci sous forme de paragraphe); elle est aussi considérée comme externe quand elle se démarque légèrement des indices « formels » de la description, quand elle comporte, par exemple, une ou plusieurs forme(s) verbale(s) au passé simple ou à un autre temps ayant la même valeur narrative. Nous pouvons représenter cela par les schémas suivants :

---

<sup>5</sup> Cette grille d'analyse s'inspire des cours et séminaires de Jean MOLINO : ses grandes lignes sont mentionnées dans l'ouvrage de Joëlle GARDES-TAMINE, *La Stylistique*, Paris, Armand Colin, 1992. Elle comporte plusieurs questions relatives à l'« identification » de la description, sa « transition », son « insertion », sa « motivation » interne ou externe, ses « signes démarcatifs », sa « place », sa « longueur », son aspect « objectif ou subjectif », sa « fonction », son « organisation interne », etc.

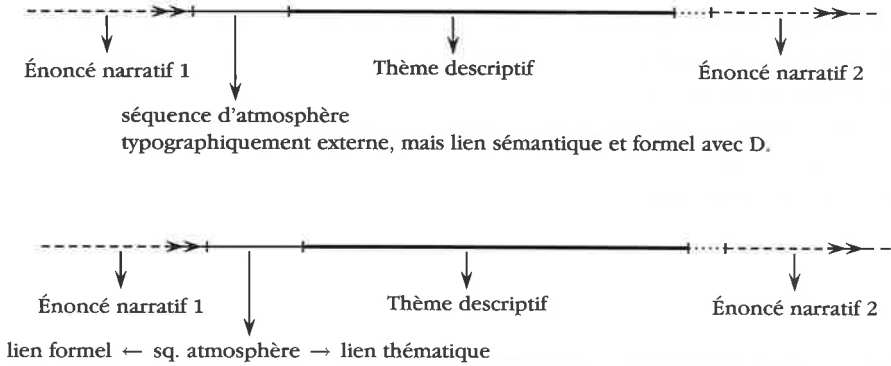
<sup>6</sup> Il est à signaler que les signes démarcatifs de la description dans l'œuvre de Simenon, particulièrement dans les dix-neuf premiers titres de la série « Maigret », entrent dans une configuration très représentative. Au niveau de l'ouverture par exemple, 562 séquences sur 636 font partie des différentes classes que nous avons dégagées.

<sup>7</sup> Nous nous limiterons ici à deux procédés d'ouverture.

<sup>8</sup> Nous n'avons retenu que les passages dont la longueur offre la possibilité d'étudier les signes démarcatifs, soit une longueur supérieure ou égale à une demi-page.

<sup>9</sup> Encore faudrait-il rappeler que l'identification de celle-ci n'est pas toujours évidente.

<sup>10</sup> Philippe HAMON, « Qu'est-ce qu'une description? », *Poétique*, n° 12, 1972.



Ces schémas fournissent un exemple parlant des liens étroits qui existent entre « discours narratif » (en tant que suite événementielle et logique) et système descriptif (pause fonctionnellement pertinente). Le passage d'une structure à une autre ne s'opère pas brusquement : la transition et l'insertion sont subtiles chez Simenon. Dans le premier cas, le narrateur fait « diminuer la vitesse » du récit et intercale cette séquence entre les deux frontières. Il s'ensuit que la séquence en question joue le rôle d'élément annonciateur du thème à dépeindre. Corrélativement, le deuxième schéma dégage un double rapport : d'abord la séquence d'ouverture entretient des liens logiques avec le récit, du fait qu'elle baigne encore dans la narration (formes temporelles), ensuite et surtout, on « sent » la proximité de la description sur le plan thématique (caractérisation ...).

Avant d'avancer quelques exemples qui appuient ces affirmations, il convient de s'arrêter brièvement sur cette notion d'« atmosphère » et d'en préciser le sens que nous lui attribuons.

Le mot « atmosphère » est propre à Simenon. Il revient fréquemment dans ses œuvres<sup>11</sup>, dans ses « témoignages » et dans les textes critiques qui lui sont consacrés<sup>12</sup>. On l'évoque chaque fois qu'il est question de peindre les milieux dans lesquels évoluent ses personnages, les conditions « atmosphériques », « les sensations », « les couleurs », etc.<sup>13</sup> Pour nous, l'atmosphère,

<sup>11</sup> Cf. la thèse de Bernard ALAVOINE, *Les Sensations et l'atmosphère dans les romans de Georges Simenon*, Université de Picardie, 1980.

<sup>12</sup> 70 %, précise Jean-Marie KLINKENBERG dans « Réalités d'un discours sur le réel », in *Lire Simenon*, Bruxelles, Labor, 1980.

<sup>13</sup> Bernard ALAVOINE, *op. cit.*

en tant que thème récurrent ayant des affinités avec le courant dit « réaliste » de Simenon, en tant que particularité de son écriture aussi, n'intéresse pas directement notre propos. Nous avons opté pour cette appellation afin de rendre compte d'une séquence narrativo-descriptive qui annonce le thème à décrire et qui est porteuse, il faut le souligner, de quelques nuances thématiques que nous venons d'évoquer.

### 1.1.- Atmosphère picturale

DANS LA PLUPART des séquences introduites par ce procédé, la prise en charge de la description est assurée par l'instance « auctoriale »<sup>14</sup> (parfois neutre), d'où le recours aux pronoms (personnels) indéfinis, aux prédicats d'existence, à certaines constructions impersonnelles...<sup>15</sup>

Quelques exemples nous aideront à préciser le sens de notre pensée :

Personne ne s'aperçut de ce qui se passait. Personne ne se douta que c'était un drame qui se jouait dans la salle d'attente de la petite gare où six voyageurs seulement attendaient, l'air morne, dans une odeur de café, de bière et de limonade.

[p. 107.]

Ce sont les premières phrases du roman. Elles précèdent immédiatement la description de la gare, lieu où s'élaborera la mise en marche du récit : le narrateur nous invite à suivre le fil de l'histoire. L'emploi, dans une même phrase, du passé simple et de l'imparfait est singulièrement évocateur : si les linguistes qui se sont intéressés à l'étude du temps et de l'aspect notent généralement que le premier (le passé simple) est ponctuel, c'est-à-dire « envisageant l'action synthétiquement » comme un « noyau indivis », et que l'autre (l'imparfait) est duratif, du fait qu'il « envisage la durée vécue dans le processus qui lui est propre »<sup>16</sup>, nous ajouterons que l'emploi de l'imparfait dans cette séquence, particulièrement dans : « ... que c'était

<sup>14</sup> Hendrik VELDMAN, *La Tentation de l'inaccessible. Structures narratives chez Simenon*, Amsterdam, Rodopi, 1981.

<sup>15</sup> Une façon d'impliquer le lecteur, note Joëlle GARDES-TAMINE, *op. cit.*

<sup>16</sup> Paul Imbs affirme que l'imparfait trace le cadre général dans lequel s'insèrent les actions évoquées au passé simple.



un drame qui se jouait...», étend ce drame sur tout le roman, amplifiant de ce fait la perspective de mystère qui enveloppe cette affaire.

Le même procédé se trouve quelques lignes plus loin (nous reproduisons le passage dans sa totalité, tout en maintenant séparés ouverture et développement :

[C'était familial, et pourtant il suffisait de quelques détails pour épaissir l'atmosphère d'une touche trouble d'aventure et de mystère.]

Les uniformes des deux pays, par exemple! Ce mélange d'affiches pour les sports d'hiver allemands et pour la Foire commerciale d'Utrecht...

Une silhouette, dans un coin : un homme d'une trentaine d'années, aux vêtements usés jusqu'à la trame, au visage décoloré, mal rasé, coiffé d'un chapeau souple, d'un gris indéfinissable, qui avait peut-être traîné dans toute l'Europe.

Il était arrivé par le train de Hollande. Il avait montré un billet pour Brême et l'employé lui avait expliqué en allemand qu'il avait choisi la ligne la moins directe, où il n'existe pas de rapides.

L'homme avait fait signe qu'il ne comprenait pas. Il avait commandé du café, en français, et tout le monde l'avait observé avec curiosité.

Il avait des yeux fiévreux, trop enfoncés dans les orbites. Il fumait en tenant sa cigarette collée à la lèvre inférieure et ce simple détail suffisait à exprimer de la lassitude ou du dédain.

À ses pieds, une petite valise, en fibre, comme on en vend dans tous les bazars. Elle était neuve.

Quand il fut servi, il tira de sa poche une poignée de monnaie où il y avait des jetons français, belges, et de petites piécettes hollandaises en argent.

La serveuse dut choisir elle-même les pièces qu'il lui fallait.

On remarquait moins un voyageur qui s'était assis à la table voisine, grand et lourd, large d'épaules. Il portait un épais pardessus noir à col de velours et son nœud de cravate était monté sur un appareil en celluloïd.

Le premier, crispé, ne cessait d'observer les employés à travers la porte vitrée, comme s'il craignait de rater le train.

Le second l'examinait, sans fièvre, d'une façon presque implacable, en tirant des bouffées de sa pipe.

Le voyageur agité quitta sa place l'espace de deux minutes, pour se rendre au lavabo. Alors, sans même se baisser, d'un simple mouvement du pied, l'autre attira vers lui la petite valise et poussa à sa place une valise exactement pareille. [pp. 107-108.]

La phrase d'ouverture a une valeur « d'indice »<sup>17</sup>. Elle est directement reliée à la suite du récit par une chaîne d'associations. L'aspect « familial » n'est qu'apparent. Le (faux) geste de Maigret sera comme le point de départ d'une intrigue dont le dénouement n'est connu qu'à la fin du roman (absence de prévisibilité, du moins sur le plan logique).

Le narrateur passe à la description des deux personnages et de ce qui les entoure afin de développer (mais aussi et surtout d'explicitier) ce qui est annoncé dans le signe d'ouverture. Ce développement s'apparente à la cohésion interne de la description. Il assure (et permet) ce que Philippe Hamon appelle « la lisibilité du descriptif »<sup>18</sup>. Ainsi, les unités de l'expansion ont-elles pour rôle, dans ce passage, d'assurer une transparence sémantique au moyen d'une focalisation sur le « personnage-problème » du roman. Elles renforcent cette idée de mystère et suturent, de ce fait, l'unité textuelle.

1 <sup>er</sup> personnage		2 <sup>e</sup> personnage
<ul style="list-style-type: none"> <li>● « silhouette »</li> <li>● « vêtements usés »</li> <li>● « visage décoloré »</li> <li>● « mal rasé »</li> <li>● « ... gris indéfinissable »</li> <li>● « ... avait ... traîné ... »</li> </ul>		
Tout le monde l'avait observé avec curiosité	≠	On remarquait moins
<ul style="list-style-type: none"> <li>● « yeux fiévreux », « trop enfoncés »</li> <li>● « valise de peu de valeur »</li> <li>● « crispé »</li> <li>● (sa façon de fumer) → « lassitude » ou « dédain »</li> </ul>	←	<ul style="list-style-type: none"> <li>● « grand et lourd »</li> <li>● « large d'épaules »</li> <li>● (l')examinait sans fièvre ...</li> <li>● « tirant des bouffées de sa pipe »</li> </ul>

Ce relevé met en évidence deux axes, visuellement et « socialement » opposés, conférant au passage dynamisme et nuance<sup>19</sup> : le premier voyageur est l'objet des regards curieux; toutefois, on n'arrive pas à déceler les

<sup>17</sup> Joëlle GARDES-TAMINE, *op. cit.*

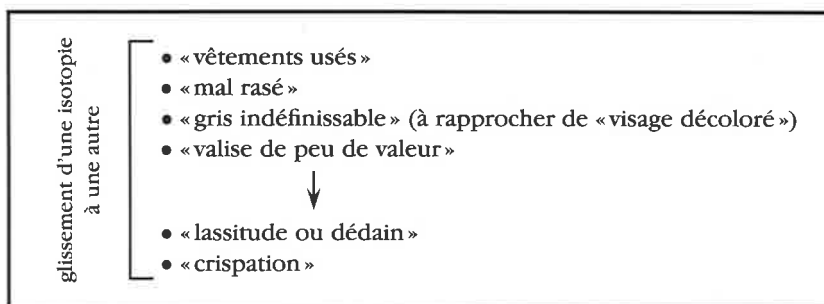
<sup>18</sup> Philippe HAMON, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981.

<sup>19</sup> Le contraste est l'un des procédés littéraires qui dynamisent les tableaux descriptifs.

caractéristiques de sa personnalité. C'est une « silhouette » qui ne présente que les contours : « visage décoloré », « yeux fiévreux »... De l'autre côté, le portrait du commissaire est brossé sommairement mais expressément. Le foyer thématique du regard met en relief ce contraste : « **Tout le monde l'avait observé... ≠ « on remarquait moins ».**

Paradoxe intéressant à souligner : celui à qui on ne prête pas une attention particulière est relativement « bien » décrit. Il occupe même le premier plan : « grand et lourd », « large d'épaules »... Sa physiologie tranche avec celle de l'autre personnage dont la peinture ne fait ressortir aucun aspect entièrement reconnaissable. Le recours à un lexique flou : « silhouette », « indéfinissable », « décoloré », « la lassitude ou le dédain » ... « avait peut-être traîné »... est révélateur à cet égard.

Le deuxième axe associe aspect social et dimension psychologique; pauvreté et angoisse vont ici de pair :



De l'autre côté, une très brève évocation fait éclater l'opposition :

- |   |
|---|
| <ul style="list-style-type: none"> <li>• « manteau à col de velours » ... « cravate »</li> <li>• « sans fièvre ... en tirant des bouffées de sa pipe »</li> </ul> |
|---|

Un rôle similaire est assigné à la séquence d'atmosphère psychologique dans sa relation avec le développement interne de la description.

## 1.2.- Atmosphère psychologique

**A** LA DIFFÉRENCE de la première, celle-ci se caractérise par l'absence d'éléments évoquant cette ambiance dont nous avons parlé plus haut. Elle décrit le milieu psychologique qui prévaut lors d'une rencontre entre deux ou plusieurs personnages, ou encore ce que ressentent ceux-ci dans des situations bien déterminées, souvent en rapport avec des moments dramatiquement significatifs sur le plan de l'intrigue. Quelques exemples nous permettront de mieux saisir cette notion.

Avant de brosser le portrait de Maigret, le descripteur esquisse une introduction dans laquelle Simenon résume, en deux phrases, l'ambiance psychologique que la présence du commissaire rend insupportable :

[C'était, en dix fois plus concentré, l'atmosphère de la maison de Reims, où Maigret avait déjà imposé sa présence aux mêmes personnages. Et toute la masse du commissaire contribuait à donner à cette présence forcée une signification menaçante.]

Il était grand et large, large surtout, épais, solide, et ses vêtements sans recherche soulignaient ce qu'il y avait de plébéien dans sa structure. Un visage lourd, où les yeux étaient capables de garder une immobilité bovine.

Il ressemblait ainsi à certains personnages des cauchemars d'enfants, à ces figures monstrueusement grossies et sans expression qui avancent vers le dormeur comme pour l'écraser.

Quelque chose d'implacable, d'inhumain, évoquant un pachyderme en marche vers un but dont rien ne le détournera.

Il buvait, fumait sa pipe, regardait avec satisfaction l'aiguille de l'horloge qui avançait d'une saccade à chaque minute, avec un dé clic métallique. Une horloge blême!

Il ne paraissait s'occuper de personne et pourtant il guettait les moindres manifestations de vie à sa droite et à sa gauche.

Ce fut une des heures les plus extraordinaires de sa carrière. Car cela dura près d'une heure! Cinquante-deux minutes exactement! Une lutte de nerfs! [p. 157.]

Elle annonce une brève mais significative description de Maigret. Elle marque une correspondance totale entre le signe d'ouverture et l'organisation sémantique de l'expansion prédicative, assurant, de ce fait, la lisibilité du système descriptif. Le descripteur, par un jeu de figures et d'unités caractérisantes, semble orienter sa description d'un pôle à l'autre, de l'humain au non humain :

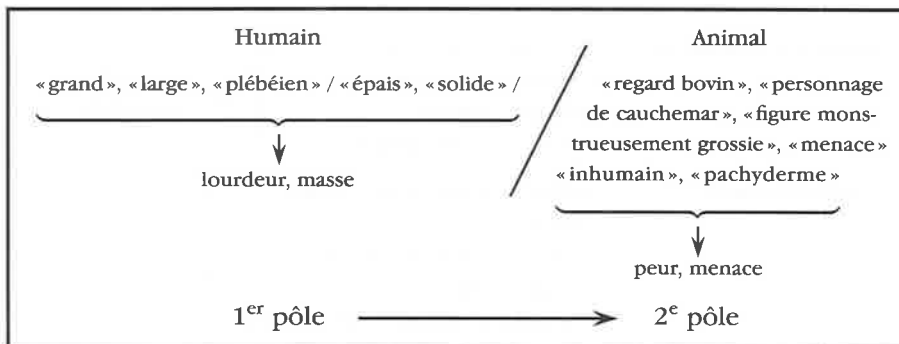
séquence d'ouverture :	« atmosphère concentrée » « imposer sa présence » « présence forcée » « masse du commissaire »	} ⇒	signification menaçante
développement :	« grand et large, large surtout » « épais, solide » « vêtements sans recherche » « visage lourd » « immobilité bovine » (du regard) « personnages des cauchemars d'enfants » « figures monstrueusement grossies » « sans expression » « menaçante » « implacable » « inhumain » ⇒ « pachyderme en marche »	} ⇒	« plébéien »

Dans ce relevé, marques lexicales et grammaticales opèrent conjointement : les deux phrases de l'introduction traduisent une bipolarité dont le rôle est de développer un réseau isotopique véhiculant des indications extrêmement précises :

1 <sup>e</sup> phrase :	« C'était ... aux mêmes personnages » ⇒ ambiance psychologique troublée
2 <sup>e</sup> phrase :	« Et toute la masse ... une signification menaçante » ⇒ présence physique menaçante

Le pôle physiologique connaît une transformation figurative, une métaphorisation animale qui affecte le commissaire et, partant, accentue et intensifie le deuxième pôle. Maigret, par le biais d'une accumulation d'unités caractérisantes et de figures (comparaison, métaphore), par un procédé d'insistance (reprise de « large »), glisse progressivement de l'humain à l'animal<sup>20</sup>.

<sup>20</sup> En passant, nous semble-t-il, par une « chosification » de l'être : « masse », « lourd », « épais », « solide ».



Cette description, porteuse de sèmes péjorants, crée une atmosphère d'angoisse et de menace (à la limite du fantastique). La présence du commissaire écrase symboliquement celle des autres, isolés verbalement d'ailleurs :

Il ne paraissait s'occuper de personne et pourtant il guettait les moindres manifestations de vie à sa droite et à sa gauche.

L'utilisation de la parataxe asyndétique « **Il buvait..., fumait..., regardait...** », associée à l'allègement des touches descriptives (style coupé, rythme plus ou moins fiévreux des propositions), est un moyen expressif d'imiter le bruit mécanique de l'horloge dont l'effet manifeste un resserrement psychologique intense.

La dernière phrase<sup>21</sup>, « **Une lutte des nerfs!** », regagne en souplesse ce qu'elle perd en relation logique (avec celles qui la précèdent). Elle se détache avec énergie en rompant l'uniformité de la structure du contexte, et annonce, l'emploi du passé simple aidant, la fin de la description. Toutefois, cette clôture<sup>22</sup>, sous forme de chute du groupe rythmique, est un élément de relance pour un autre passage descriptif, quelques lignes plus loin<sup>23</sup> :

[C'était le silence. On attendait sans même pressentir ce qu'on attendait. On attendait quelque chose et il ne se passait rien!]

L'aiguille de l'horloge frémissait à chaque minute. Il y avait un léger grincement du mécanisme. Au début, on ne l'avait pas

<sup>21</sup> Cette phrase, syntaxiquement apparentée à une autre plus imageante (« Une horloge blême! »), donne un « avant-goût » de ce que sera la description du « silence » (voir *infra*).

<sup>22</sup> La chute ou la phrase brève est un procédé conclusif récurrent dans notre corpus.

<sup>23</sup> Nous estimons que ce passage est le développement, non seulement de la séquence d'ouverture, mais aussi des nuances sémantiques que comportent les phrases nominales « Une horloge blême » et « Une lutte de nerfs ».

entendu. Maintenant, c'était un vacarme. Et même, le mouvement se décomposait en trois temps : un premier dé clic; l'aiguille qui se mettait en marche; puis un dé clic encore, comme pour la fixer à sa nouvelle place. Et la figure de l'horloge changeait, l'angle obtus devenait peu à peu un angle aigu. Les deux aiguilles allaient se rejoindre.

Le garçon lançait des regards étonnés à cette table lugubre. Maurice Belloir, de temps en temps, avalait sa salive et Maigret n'avait pas besoin de le voir pour en avoir la certitude. Il l'entendait vivre, respirer, se crispier, bouger parfois les semelles avec précaution, comme dans une chapelle.

Les clients se raréfiaient. les tapis rouges et les cartes disparaissaient des tables qui montraient leur marbre blafard. Le garçon sortit pour tirer les volets, tandis que la patronne rangeait les jetons par petites piles, selon leur valeur. [pp. 157-158.]

La reprise (trois fois) du groupe phrastique « on attendait » est un moyen d'insister sur les effets du « silence ». Cette notion est mise en relief, au niveau du développement, par l'amplification du bruit mécanique de l'horloge :

Au début on ne l'avait pas entendu. Maintenant, c'était un vacarme.

lequel bruit, dans des situations normales, n'aurait pas été perceptible. Les moindres mouvements sont détectés : « **frémissait** », « **léger grincement** », « **dé clic** », ... On a l'impression que le descripteur annihile le monde environnant pour se (con)centrer sur cette table « lugubre » (à rapprocher de « horloge blême »)<sup>24</sup>. La structure syntaxique de la phrase (ponctuation, rythme) évoque ce mouvement en « trois temps » du mécanisme :

Et même, le mouvement se décomposait en trois temps :  
un premier dé clic;  
l'aiguille qui se mettait en marche;  
puis un dé clic encore, comme pour la fixer à sa nouvelle place.

Le rythme ternaire progressif [5 + 8 + 16 (6 + 10)] redouble la force expressive de l'énumération.

La présence de Maigret est tellement prégnante que rien ne paraît lui échapper :

<sup>24</sup> Cette figure est déjà évoquée à la p. 156 : « la table des quatre hommes était une véritable oasis de silence dans le café où tout le monde parlait à voix haute ».

... n'avait pas besoin de le voir pour en avoir la certitude. Il l'entendait vivre, respirer, se crispier, bouger...

La tension que vit intérieurement Belloir est à mettre en rapport avec le mouvement mécanique de l'horloge. La subordination syntaxique des complétives infinitives :

Il l'entendait [vivre / respirer / se crispier / bouger...]

met en évidence le rapport de force qui s'établit entre le commissaire et, à travers Belloir, les autres personnages.

La présence sensorielle du fonctionnaire de police a été déjà mentionnée plus haut<sup>25</sup>, soulignant une fois encore l'existence de réseaux isotopiques qui confèrent au texte simenonien sa cohésion thématique et sa densité stylistique. Ces notations peuvent jouer, dans certaines descriptions, le rôle d'éléments annonceurs et justificateurs du thème à dépeindre. C'est un procédé très dépouillé en littérature. Nous nous limiterons à un seul exemple dont le support est un élément visuel.

## 2.- Le regard

CETTE TECHNIQUE d'ouverture fait partie des procédés fortement « ritualisés » qui introduisent une description. Philippe Hamon<sup>26</sup>, dans un souci de formalisation, a tenté de lui donner une forme canonique susceptible de rendre compte d'une infinité d'occurrences. Il a mis l'accent sur les procédés qui « justifient » et « naturalisent » cette catégorie narrative. Son schéma, que nous reproduisons ici, peut avoir, dans certains textes<sup>27</sup>, un pouvoir explicatif très grand :

personnage + { notation } + { verbe de } + { milieu } + { objet à }<sup>28</sup>  
 { d'une pause } + { perception } + { transparent } + { décrire }

<sup>25</sup> « Il ne paraissait s'occuper... »

<sup>26</sup> Philippe HAMON, *op. cit.*

<sup>27</sup> Philippe Hamon s'est basé essentiellement sur les textes des grands auteurs du XIX<sup>e</sup> siècle : Flaubert, Zola, Jules Verne...

<sup>28</sup> Philippe HAMON (1972), *op. cit.*, p. 469.



Il convient de signaler que les descriptions à base « sensorielle » chez Simenon répondent rarement à cette technique configurative telle qu'on peut la remarquer chez certains auteurs du siècle dernier. Toutefois, la mise en place de cette configuration peut être, chez l'auteur de Maigret, un moyen de mettre en évidence la parfaite correspondance qui s'établit entre l'ouverture et le développement thématique<sup>29</sup>. C'est le cas dans cet exemple :

Mais le commissaire feignit de ne pas s'apercevoir de sa présence et, les mains dans les poches, la pipe aux dents, commença à faire le tour du bureau en *examinant les murs*<sup>30</sup>.

C'est à peine si, de-ci de-là, quelques centimètre de la tapisserie étaient encore visibles car, partout où il n'y avait pas de rayons, des dessins, des eaux-fortes, des peintures étaient appliqués.

Les peintures n'étaient pas encadrées. C'étaient de simples toiles sur châssis, des paysages assez malhabiles où l'herbe et le feuillage des arbres étaient du même vert épais.

Quelques caricatures, signées *Jef*, parfois rehaussées d'aquarelle, parfois découpées dans un journal local.

Mais ce qui frappait Maigret, c'était l'abondance de dessins d'un autre genre, qui étaient des variations sur un même thème. Les papiers étaient jaunis. Quelques dates permettaient de situer à une dizaine d'années en arrière l'époque où ces croquis avaient été exécutés.

Ils étaient d'une autre facture, infiniment plus romantique, qui n'était pas sans rappeler la manière de Gustave Doré imitée par un débutant.

Un premier dessin à la plume représentait un pendu qui se balançait à une potence sur laquelle un énorme corbeau était perché. Et la pendaison était le leitmotiv d'une vingtaine d'œuvres au moins, au crayon, à la plume, à l'eau-forte.

L'orée d'une forêt, avec un pendu à chaque branche d'arbre... Ailleurs, le clocher d'une église et, aux deux bras de la croix, sous le coq, un corps humain qui se balançait...

Il y avait des pendus de toutes sortes. Certains étaient vêtus à la mode du XVI<sup>e</sup> siècle et formaient comme une Cour des Miracles où tout le monde se balançait à quelques pieds au-dessus de terre...

---

<sup>29</sup> Il n'y a presque pas chez Simenon, du moins dans le premier cycle de la série Maigret, de correspondance entre ouverture et clôture : regard + description + absence de regard... Les « inverses logiques », que l'on peut remarquer dans un texte de Zola par exemple, font défaut chez Simenon.

<sup>30</sup> C'est nous qui soulignons.

Il y avait un pendu loufoque, en haut-de-forme, en habit, la canne à la main, dont la potence était un bec de gaz...

Au-dessous d'un autre croquis, quelques lignes : quatre vers de la *Ballade des Pendus*, de Villon.

Des dates. Toujours la même époque! Tous ces dessins macabres, faits dix ans plus tôt, voisinaient maintenant avec des croquis à légende pour journaux amusants, avec des dessins d'almanach, des paysages des Ardennes et des affiches publicitaires.

Le thème du clocher revenait, lui aussi. Et l'église tout entière! Vue de face, de profil, d'en bas... Le portail, tout seul... Les gargouilles... Le parvis, avec ses six marches que la perspective rendait immenses...

La même église! Et, pendant que Maigret allait d'un mur à l'autre, il sentait que Van Damme s'agitait, mal à l'aise, tourmenté peut-être par la même tentation qu'à l'écluse de Luzancy.

[pp. 150-151.]

Le verbe « examiner » est employé dans un contexte où un autre lexème n'aurait pas cette force stylistiquement évocatrice. Il apporte des spécifications qu'il faudrait considérer en ayant présents à l'esprit les autres sèmes de son aire sémantique. Outre l'idée de vue qu'il comporte, il dégage toutes les autres nuances de son champ définitionnel : « **considérer** », « **observer avec attention, avec réflexion** », « **étudier** », « **inspecter** », « **rechercher** », « **examiner quelque chose pour apprendre, connaître, savoir** »<sup>31</sup>.

Il est question, en effet, d'une description minutieuse des différents tableaux qui fourmillent dans le bureau, et dont l'évocation fait ressortir les liens avec la « préhistoire ». Elle apporte les éléments d'une réponse aux questions relatives à l'affaire du suicidé. L'expansion prédicative est une analyse détaillée de ce que figurent les toiles de peinture.

Trois points seront exposés, tous en rapport avec le sens du verbe introducteur : le cadre historique, le thème des représentations et l'orientation spatiale.

### Le cadre historique

- Quelques dates permettraient de situer à une dizaine d'années en arrière...
- Des dates. Toujours la même époque. Tous ces dessins macabres, faits dix ans plus tôt...

<sup>31</sup> *Grand Robert*, Paris, 1971.

Ces indications sont introduites pour la première fois dans le roman. Elles tracent les grandes lignes de l'époque où a eu lieu le premier suicide. Aussi fournissent-elles des indices à partir desquels les membres du groupe, dont le passé est resté un mystère pour Maigret jusqu'à cette visite, sont campés et situés socialement :

- Les peintures n'étaient pas encadrées
- c'étaient de simples toiles sur châssis
- Cour des Miracles

Ces indications seront développées un peu plus loin lors de l'aveu de l'un des suspects. Il s'agit ici d'une amplification qui concourt à doter le récit d'une forte lisibilité. Le cadre historique s'enchaîne avec le thème des représentations.

## Le thème des représentations

Ce passage déploie une couche lexicale de forte tenue :

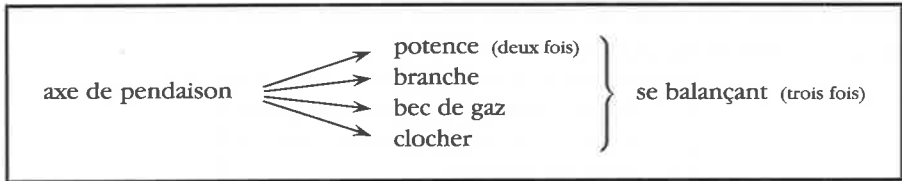
« Mais ce qui frappait Maigret » → ... « variation sur un même thème »



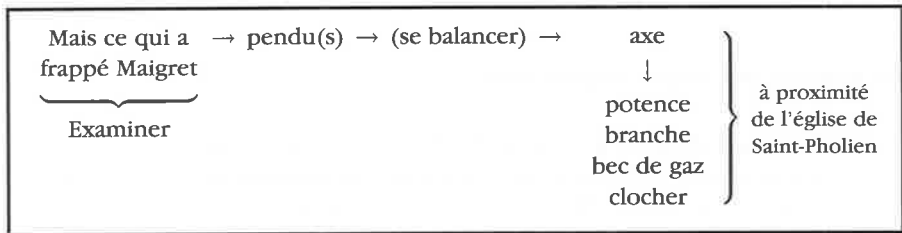
- « un pendu qui se balançait à une potence »
- « la pendaison était le leitmotiv d'une vingtaine d'œuvres au moins »
- « avec un pendu à chaque branche d'arbre »
- « un corps humain qui se balançait »
- « il y avait des pendus de toutes sortes »
- « où tout le monde se balançait »
- « il y avait un pendu loufoque ... dont la potence était un bec de gaz »
- « quatre vers de la *Ballade des Pendus* de Villon »
- « le thème du clocher revenait »

De ce relevé se dégage la récurrence des termes gravitant autour d'un signifié fondamental, opérateur et unificateur de toute la construction : « la pendaison ». Elle se matérialise dans le texte par l'emploi de « pendu » (cinq fois), par l'un de ses dérivés, « pendaison », ou encore par un équivalent sémantique, « corps humain ». L'axe de la pendaison et le mouvement qui en résulte sont évoqués par des mots se croisant sans cesse tout au long du passage :

L'emploi du pluriel dans le texte amplifie l'effet que produisent ces unités au niveau du sens, et rend hallucinante l'image de la mort violente.



Ce tableau met en évidence la façon avec laquelle la description se trouve structurée. Il permet également de s'arrêter sur les liens qui se tissent entre histoire et préhistoire. Le titre du roman trouve son explication, bien que d'une manière schématique<sup>32</sup>. On comprend à présent l'intérêt que revêtent ces dessins aux yeux du commissaire :



### L'orientation spatiale

Ce passage, émaillé de déictiques spatiaux, reçoit une « action » de l'intérieur, une dynamisation qui cadre avec la position du descripteur qui se déplace et note ce qu'il voit. Les figures de la verticalité dominent cette relation axiale. Les unités linguistiques (prépositions, locutions prépositives, locutions adverbiales) constituent la principale base de ce mouvement. Le va-et-vient du commissaire s'accompagne d'une agitation du personnage (Van Damme), laquelle agitation fait écho aux situations analogues que nous avons déjà soulignées.

<sup>32</sup> Nous lisons sous la plume de Pierre ASSOULINE [*Simenon*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1996 (1<sup>e</sup> éd. 1992), p. 830] que : « Le titre a une importance souvent prépondérante en ce qu'il détermine non seulement la lecture mais l'écriture du roman. Il en détermine parfois l'esprit sinon la trame. Pourtant, il est frappant de constater à quel point il est interchangeable ».

Cette présentation, lacunaire à plusieurs égards, nous a permis de nous arrêter sommairement sur quelques procédés que déploie la description chez Simenon (dans certains passages du *Pendu de Saint-Pholien*). Il reste à savoir si la correspondance qui s'établit entre ouverture et développement n'intervient que fortuitement ou si son emploi répond à quelque technique qu'il faudrait mettre à jour dans l'avenir.



Michel LEMOINE

## Du quai des Orfèvres à la brasserie Dauphine : état des lieux

LE COLLOQUE SIMENON liégeois de 1994 était consacré aux « lieux de l'écrit » ; celui de 1996 aura pour thème « Simenon et l'exotisme » ; entre-temps, le numéro 9 des *Cahiers Simenon* publiait sous le titre *Traversées de Paris* une série d'articles se proposant d'examiner la place occupée par la capitale française dans l'œuvre de Simenon. Dans ce contexte pour le moins favorable aux études spatiales liées à la production simenonienne, il ne nous a pas semblé inopportun d'extraire de notre ouvrage en préparation sur *Les Paris de Simenon* les pages dévolues au quai des Orfèvres. Parmi les lieux parisiens, celui-ci est en effet le plus présent dans l'œuvre<sup>1</sup>, ce qui s'explique aisément par l'importance du cycle des romans et nouvelles de Maigret, mais aussi par l'intrusion de l'investigation policière dans tels autres romans. On verra donc dans cet article un appendice à celui que Pierre Deligny, grand arpenteur du Paris simenonien réel et imaginaire, a donné au numéro précédent de *Traces*<sup>2</sup>. Les lecteurs familiers de Simenon ne s'étonneront pas que nous ayons adjoint au quai des Orfèvres la brasserie Dauphine voisine, celle-ci étant devenue, au fil des fictions, une espèce de prolongement du Quai : en agissant de la sorte, nous n'entendons pas seulement faire bonne mesure, mais surtout offrir un dérivatif à ceux qu'aurait rebutés l'austérité propre aux locaux de la PJ, étant entendu que les lieux seuls auront retenu notre attention dans cette étude. Qui sait d'ailleurs si tel

---

<sup>1</sup> Voir Gaston MARINX, « Georges Simenon de Liège à Paris », in *Traces*, n° 7, 1995, pp. 65 et 67. Voir aussi Michel LEMOINE, « Les Lieux de Maigret », in *Simenon, l'homme, l'univers, la création*, sous la direction de Michel LEMOINE et Christine SWINGS, Bruxelles, Complexe, 1993, p. 97.

<sup>2</sup> Pierre DELIGNY, « Les Bottes de sept lieux », in *Traces*, n° 7, 1995, pp. 89-135.

n'était pas le but de Simenon lui-même quand il a créé l'établissement de la place Dauphine<sup>3</sup> ?

\*

\*      \*

**S**I LE QUAI DES ORFÈVRES s'identifie à la Police Judiciaire et à Maigret qui en connaît «chaque pavé»<sup>4</sup>, les romans de Simenon sont aussi sensibles aux arbres qui le bordent, arbres plusieurs fois mentionnés, que leur feuillage soit «immobile»<sup>5</sup> et n'ait «pas un frémissement»<sup>6</sup>, qu'il soit au contraire «bruisant»<sup>7</sup> ou que des oiseaux pépient dans «le feuillage des marronniers»<sup>8</sup>. Nous le verrons plus loin, la Seine n'est pas absente du décor, loin de là, mais pénétrons plutôt d'emblée dans le domaine de la PJ. Au fait, à quel numéro se situe-t-il ? Au 36<sup>9</sup>, selon l'usage établi ? Sans doute, mais un roman signale aussi «le fameux 38 du quai des Orfèvres»<sup>10</sup>. Quoi qu'il en soit, il faut d'abord passer devant un «corps de garde» d'où arrivent «des éclats de voix»<sup>11</sup>, passer sous un portail au-dessus duquel flotte «un drapeau bleu, blanc et rouge»<sup>12</sup>, franchir un «porche toujours obscur»<sup>13</sup>, une «voûte de pierre où il faisait toujours plus froid qu'ailleurs»<sup>14</sup>, une «voûte toujours fraîche»<sup>15</sup>. On arrive ainsi dans une

---

<sup>3</sup> Les œuvres dont le titre est suivi, dans les notes, d'une simple indication de tome et de pagination sont citées d'après les *Œuvres complètes*, Lausanne, Rencontre, dont la publication s'est étalée de 1967 à 1973. Celles pour lesquelles ces indications sont précédées des lettres TS sont citées d'après les œuvres complètes selon *Tout Simenon*, Paris, Presses de la Cité, publiées de 1988 à 1993.

<sup>4</sup> *La Patience de Maigret*, t. XXIII, p. 421.

<sup>5</sup> *La Colère de Maigret*, t. XXIII, p. 9; *Maigret se défend*, t. XXIII, p. 314.

<sup>6</sup> *Maigret et l'homme tout seul*, t. XXVIII, p. 9.

<sup>7</sup> *La Colère de Maigret*, t. XXIII, p. 140.

<sup>8</sup> *L'Ami d'enfance de Maigret*, t. XXVI, p. 310.

<sup>9</sup> *Maigret*, t. V, p. 350.

<sup>10</sup> *Maigret se défend*, t. XXIII, p. 298.

<sup>11</sup> *Pietr-le-Letton*, t. I, p. 36.

<sup>12</sup> *Monsieur La Souris*, t. 10, p. 231.

<sup>13</sup> *Les Caves du Majestic*, t. X, p. 289.

<sup>14</sup> *Maigret voyage*, t. XX, p. 294.

<sup>15</sup> *La Colère de Maigret*, t. XXIII, p. 9.



cour<sup>16</sup> « glaciale »<sup>17</sup> ou ensoleillée<sup>18</sup> selon les cas, mais « grise »<sup>19</sup>, où l'on remarque « un écriteau annonçant le Tribunal des enfants »<sup>19</sup>. Effectivement, dans « la petite cour pavée », des « pauvres gens » attendent « devant le Tribunal des enfants »<sup>20</sup>, formant parfois « une longue file »<sup>21</sup>. On y rencontre aussi de tristes véhicules à vocation policière : « dans la cour, une des autos de la Préfecture pétaradait »<sup>22</sup>; « un panier à salade déversait sa moisson de la nuit, composée surtout de femmes »<sup>23</sup>; on remarque « un car vide et une voiture cellulaire »<sup>24</sup>. Retraité, Maigret se souvient de ses débuts et de cette cour avec « une voiture cellulaire en attente. Ses deux chevaux donnaient de temps en temps des coups de sabot sur le pavé, et, derrière eux, il y avait un beau tas de crottin doré »<sup>25</sup>. Avant de nous diriger vers les étages, attardons-nous à la « Brigade des Garnis »<sup>26</sup>, située « à gauche »<sup>27</sup> quand on sort de la voûte, mais « à droite de l'escalier »<sup>28</sup>. Ce sont là « les bureaux les plus sombres, probablement, de tout le Palais de Justice »<sup>29</sup>, ce qui explique pourquoi la pièce que l'on devine, « derrière les vitres sales », est à toute heure « éclairée à l'électricité »<sup>30</sup>; les « dossiers couvrant les murs jusqu'au plafond »<sup>30</sup> en font une « pièce tapissée de fiches »<sup>31</sup>. À côté des Garnis se trouve « le cachot provisoire installé au pied de l'escalier de la PJ »<sup>32</sup>; c'est « une petite pièce aux murs fraîchement blanchis et où une vraie fenêtre prenait jour sur la cour intérieure »<sup>33</sup>.

<sup>16</sup> *Maigret*, t. V, p. 319; *Maigret et la jeune morte*, t. XVIII, p. 236.

<sup>17</sup> *Pietr-le-Letton*, t. I, p. 43.

<sup>18</sup> *Monsieur La Souris*, t. 10, p. 231.

<sup>19</sup> *Les Suicidés*, t. 1, p. 529.

<sup>20</sup> *Maigret*, t. V, p. 325.

<sup>21</sup> *Les Suicidés*, t. 1, p. 534.

<sup>22</sup> *Pietr-le-Letton*, t. I, p. 36.

<sup>23</sup> *La Tête d'un homme*, t. II, p. 15.

<sup>24</sup> *L'Outlaw*, t. 13, p. 78.

<sup>25</sup> *Les Mémoires de Maigret*, t. XV, p. 347.

<sup>26</sup> *Les Suicidés*, t. 1, p. 530; *Maigret*, t. V, p. 319; *Maigret et la jeune morte*, t. XVIII, p. 236.

<sup>27</sup> *La Première Enquête de Maigret*, t. XIII, p. 455.

<sup>28</sup> *Les Suicidés*, t. 1, p. 529.

<sup>29</sup> *Les Mémoires de Maigret*, t. XV, p. 347.

<sup>30</sup> *Les Suicidés*, t. 1, p. 529.

<sup>31</sup> *La Première Enquête de Maigret*, t. XIII, p. 455.

<sup>32</sup> *La Guinguette à deux sous*, t. III, p. 341.

<sup>33</sup> *Monsieur La Souris*, t. 10, p. 232.

Un escalier permet donc de gagner les étages, un « vaste escalier, avec une méchante ampoule de loin en loin »<sup>34</sup>, « ce large escalier poussiéreux du Quai des Orfèvres, où le plancher crisse toujours un peu sous les semelles et où, l'hiver, règnent de si mortels courants d'air »<sup>35</sup>. Même si, dans « le bas de la cage d'escalier, [...] la lumière du dehors arrivait presque pure »<sup>36</sup>, elle est bientôt remplacée plus haut par « la grisaille du vieil immeuble »<sup>36</sup>. Bref, « le grand escalier du Quai des Orfèvres » parvient, « même en été, par le matin le plus guilleret, à être triste et glauque »<sup>37</sup>. Ces citations caractérisent assez bien le lieu qui fait généralement l'objet des qualifications suivantes : « poussiéreux »<sup>38</sup> — « la lumière elle-même » y « est poussiéreuse »<sup>39</sup> —, « vaste »<sup>40</sup>, « mal éclairé »<sup>41</sup>, « terne »<sup>42</sup>, « large »<sup>43</sup>, « grand »<sup>44</sup>, « dur »<sup>45</sup>, « grisâtre »<sup>46</sup>, « humide et glacé »<sup>47</sup>. Quand Maigret arrive en fin de carrière, l'escalier lui paraît « plus raide que d'habitude »<sup>48</sup> et il peste parce qu'on n'a pas encore installé là un ascenseur<sup>49</sup>.

Grave question : pour rejoindre son bureau, Maigret monte-t-il un ou deux étages ? Il est généralement admis que ce bureau se trouve au

<sup>34</sup> *Les Caves du Majestic*, t. X, p. 289.

<sup>35</sup> *Félicie est là*, t. XI, p. 379.

<sup>36</sup> *L'Amie de Madame Maigret*, t. XV, p. 28.

<sup>37</sup> *Maigret aux assises*, t. XXI, p. 349.

<sup>38</sup> *La Nuit des sept minutes*, t. V, p. 471; *L'Ombre chinoise*, t. IV, p. 41; *Les Fiançailles de M. Hire*, t. 3, p. 361; *Cécile est morte*, t. X, p. 10; *La Première Enquête de Maigret*, t. XIII, p. 455; *L'Enterrement de Monsieur Bouvet*, t. 27, p. 509; *Les Mémoires de Maigret*, t. XV, p. 348; *Maigret en meublé*, t. XVI, p. 149; *Maigret et l'homme du banc*, t. XVII, p. 24; *Maigret à l'école*, t. XVIII, p. 9; *La Colère de Maigret*, t. XXIII, p. 9; *Maigret se défend*, t. XXIII, p. 286; *Le Voleur de Maigret*, t. XXIV, p. 271.

<sup>39</sup> *La Nuit des sept minutes*, t. V, p. 471.

<sup>40</sup> *Les Fiançailles de M. Hire*, t. 3, p. 361; *Cécile est morte*, t. X, p. 10.

<sup>41</sup> *Cécile est morte*, t. X, p. 10; *Maigret voyage*, t. XX, p. 294; *Maigret et le client du samedi*, t. XXII, p. 389.

<sup>42</sup> *Maigret et son mort*, t. XIII, p. 217.

<sup>43</sup> *La Première Enquête de Maigret*, t. XIII, p. 455; *L'Enterrement de Monsieur Bouvet*, t. 27, p. 509; *Maigret et le client du samedi*, t. XXII, p. 389; *La Patience de Maigret*, t. XXIII, p. 422.

<sup>44</sup> *Les Mémoires de Maigret*, t. XV, pp. 259 et 348; *Les Scrupules de Maigret*, t. XX, p. 421; *Maigret se défend*, t. XXIII, p. 286; *Le Voleur de Maigret*, t. XXIV, p. 271; *Maigret et Monsieur Charles*, t. XXVIII, p. 323.

<sup>45</sup> *Maigret à l'école*, t. XVIII, p. 9.

<sup>46</sup> *Maigret voyage*, t. XX, p. 259; *Maigret et le client du samedi*, t. XXII, p. 389.

<sup>47</sup> *Maigret et le fantôme*, t. XXIII, p. 143.

<sup>48</sup> *Maigret et le marchand de vin*, t. XXVII, p. 229.

<sup>49</sup> *Maigret et Monsieur Charles*, t. XXVIII, p. 324.

deuxième étage<sup>50</sup>, mais un des ultimes romans le situe au premier<sup>51</sup>. En tout cas, avant d'arriver au bureau du commissaire, il faut passer devant une cellule aménagée « au-dessus de l'escalier, une cellule étroite où il n'y avait qu'un bat-flanc et une paillasse »<sup>52</sup>; on appelle « cagibi »<sup>53</sup> cette « pièce étroite » qui a « l'avantage de n'être éclairée que par une lucarne hors d'atteinte »<sup>54</sup> : on peut toujours craindre, en effet, que le prisonnier n'attente à ses jours. Non loin de là, le garçon de bureau est « assis devant sa petite table surmontée d'une lampe à abat-jour vert »<sup>55</sup>. Si les couloirs de la PJ, « bordés d'une multitude de bureaux »<sup>56</sup>, ne sont pas bien gais, celui qu'arpente Maigret pour gagner son propre domaine, après avoir poussé « une porte vitrée »<sup>57</sup>, est bien « le plus grisâtre, le plus terne de la terre », malgré cette « sorte de poussière lumineuse »<sup>58</sup> qui y règne. « L'immensité, la froideur, la grisaille du décor » le rendent « plus morne encore qu'une caserne »<sup>59</sup>. C'est un « grand couloir, avec les noms des commissaires »<sup>60</sup> écrits sur les portes. Le matin, l'animation est telle que c'est « la ruche »<sup>61</sup>, avec, « en guise de musique, [...] les cloches des églises du quartier »<sup>62</sup>. Ce « long couloir où régnait l'animation matinale »<sup>63</sup> devient peu avant minuit l'« immense couloir de la PJ [...] vide, mal éclairé, envahi, eût-on dit, par un brouillard poussiéreux »<sup>64</sup> : « jusqu'à la lumière qui, à cette heure-là, ressemblait à une poussière jaunâtre ! »<sup>65</sup> Ceci dit, il faut bien convenir que ce couloir « sonore comme un tambour »<sup>66</sup> est toujours caractérisé de la même

<sup>50</sup> *L'Amie de Madame Maigret*, t. XV, p. 28.

<sup>51</sup> *La Folle de Maigret*, t. XXVII, p. 319.

<sup>52</sup> *Maigret, Lognon et les gangsters*, t. XVI, p. 454.

<sup>53</sup> *Maigret et les témoins récalcitrants*, t. XXI, p. 11.

<sup>54</sup> *Un Échec de Maigret*, t. XIX, p. 404.

<sup>55</sup> *Maigret et l'inspecteur Malgracieux*, t. XII, p. 385.

<sup>56</sup> *Pietr-le-Letton*, t. I, p. 36.

<sup>57</sup> *Les Suicidés*, t. 1, p. 530.

<sup>58</sup> *Maigret et le corps sans tête*, t. XIX, p. 14.

<sup>59</sup> *Les Suicidés*, t. 1, p. 530.

<sup>60</sup> *La Première Enquête de Maigret*, t. XIII, p. 455.

<sup>61</sup> *L'Amie de Madame Maigret*, t. XV, p. 76.

<sup>62</sup> *Id.*, p. 115.

<sup>63</sup> *La Pipe de Maigret*, t. XII, p. 159.

<sup>64</sup> *Les Caves du Majestic*, t. X, p. 188.

<sup>65</sup> *L'Outlaw*, t. 13, p. 153.

<sup>66</sup> *Les Fiançailles de M. Hire*, t. 3, p. 361.

façon : « long »<sup>67</sup>, « large »<sup>68</sup>, « vaste »<sup>69</sup>, « poussiéreux »<sup>70</sup> malgré « l'équipe des balayeurs »<sup>71</sup>, « grand »<sup>72</sup>, « immense »<sup>73</sup> avec ses « portes multiples »<sup>74</sup>, « mal éclairé »<sup>75</sup> et « humide »<sup>76</sup>.

Avant d'arriver aux bureaux et particulièrement à celui de Maigret, entrons dans la salle d'attente, caractérisée très tôt et à laquelle, de roman en roman, Simenon ajoute certains éléments, se répète, nuance, voire modifie l'évocation initiale. Début 1931 : « La salle d'attente [...] est une pièce vitrée, meublée de quelques chaises de velours vert, avec, sur le seul mur de maçonnerie, la liste des policiers tués en service commandé »<sup>77</sup>. Fin 1931 : « Dix fauteuils de velours vert. Une table comme un billard. Au mur, le tableau d'honneur : deux cents portraits d'inspecteurs tués en service commandé »<sup>78</sup>. 1932 : « Une salle vitrée garnie de fauteuils verts » avec « le tableau des policiers morts pour la Patrie »<sup>79</sup>. 1933 : « "Membres de la Police judiciaire tombés au champ d'honneur", lisait M. Grandvalet sur un tableau encadré de noir et orné d'une centaine de petites photographies ovales »<sup>80</sup>. 1938 : « Dans leur cadre de bois noir, les photographies d'inspecteurs morts

<sup>67</sup> *Les Suicidés*, t. 1, p. 530; *Maigret et l'inspecteur Malgracieux*, t. XII, p. 384; *Maigret se trompe*, t. XVII, p. 437; *Le Passage de la ligne*, t. 35, p. 173; *La Prison*, t. 41, pp. 14 et 30; *La Folle de Maigret*, t. XXVII, p. 320.

<sup>68</sup> *Les Suicidés*, t. 1, p. 530; *L'Outlaw*, t. 13, p. 78; *L'Amie de Madame Maigret*, t. XV, p. 115.

<sup>69</sup> *Maigret*, t. V, p. 319; *Cécile est morte*, t. X, p. 91; *Signé Picpus*, t. XI, p. 131; *Maigret au Picratt's*, t. XV, p. 386; *Maigret voyage*, t. XX, p. 294; *Les Scrupules de Maigret*, t. XX, pp. 303 et 333; *Maigret et les témoins récalcitrants*, t. XXI, p. 11; *Maigret et les braves gens*, t. XXII, p. 256; *Maigret et le fantôme*, t. XXIII, p. 143; *Maigret et l'affaire Nabour*, t. XXIV, p. 141.

<sup>70</sup> *Cécile est morte*, t. X, p. 91; *Maigret, Lognon et les gangsters*, t. XVI, p. 340.

<sup>71</sup> *Maigret et son mort*, t. XIII, p. 207.

<sup>72</sup> *L'Enterrement de Monsieur Bouvet*, t. 27, p. 492; *Un Noël de Maigret*, t. XV, p. 185; *Maigret, Lognon et les gangsters*, t. XVI, p. 340; *Maigret et le corps sans tête*, t. XIX, p. 14.

<sup>73</sup> *Les Caves du Majestic*, t. X, p. 289; *Maigret à l'école*, t. XVIII, p. 9.

<sup>74</sup> *Pietr-le-Letton*, t. I, p. 36; *Les Suicidés*, t. 1, p. 530; *Les Caves du Majestic*, t. X, p. 289; *Un Noël de Maigret*, t. XV, p. 185; *Maigret et l'homme du banc*, t. XVII, p. 104; *Maigret voyage*, t. XX, p. 294.

<sup>75</sup> *Signé Picpus*, t. XI, p. 131; *Maigret et l'inspecteur Malgracieux*, t. XII, p. 384; *La Prison*, t. 41, p. 14.

<sup>76</sup> *La Prison*, t. 41, p. 30.

<sup>77</sup> *Le Pendu de Saint-Pholien*, t. I, p. 339.

<sup>78</sup> *L'Ombre chinoise*, t. IV, p. 41.

<sup>79</sup> *Les Fiançailles de M. Hire*, t. 3, p. 361.

<sup>80</sup> *Les Suicidés*, t. 1, p. 531.

pour la patrie, et l'affreuse pendule Louis-Philippe qui trônait sur la cheminée», sans compter le « tapis vert de la table »<sup>81</sup>. Début 1939 : « Une chaise de velours rouge », « une table ronde avec un tapis à franges, une cheminée en marbre gris et une garniture de cheminée en marbre noir ». « À gauche, dans un cadre noir, de nombreuses photographies ovales, plus grandes vers le haut, plus petites vers le bas, étaient surmontées de la mention : "Membres de la Police municipale tombés au Champ d'honneur". À droite, de l'autre côté de la cheminée, un tableau semblable : "... tombés en service commandé" »<sup>82</sup>. Fin 1939 : « Une table au tapis vert. Des fauteuils de velours vert. Sur la cheminée, une pendule Louis-Philippe exactement pareille à celle du bureau de Maigret et ne marchant pas davantage que celle-ci. Aux murs, des cadres noirs contenant les photographies des policiers tombés au champ d'honneur »<sup>83</sup>. En 1940, la salle d'attente est devenue « l'aquarium » : « Quatre ou cinq personnes attendaient, figées, pareilles aux personnages de cire du Musée Grévin, et le commissaire se demanda pourquoi on avait choisi, pour la salle d'attente, ce papier vert, cette garniture verte des sièges et de la table dont le reflet donnait aux visages une teinte cadavérique »<sup>84</sup>. En 1942, métaphoriquement transformée en « lanterne », « la salle d'attente vitrée » est une pièce « à la table couverte d'un tapis vert, aux fauteuils verts, aux cadres noirs qui contiennent dans de petits cercles les photographies des policiers tombés en service commandé »<sup>85</sup>. « Les fauteuils verts de la salle d'attente »<sup>86</sup> sont toujours là en 1950, puis revoici en 1953 « la cage vitrée qui servait de salle d'attente et que certains appelaient l'aquarium, d'autres le purgatoire », « les fauteuils et [...] les chaises recouvertes de velours vert », ainsi que « les deux cadres noirs à filet doré contenant les photographies des policiers tués en service commandé »<sup>87</sup>. 1959 : « La salle d'attente vitrée qu'on appelait la cage de verre » est ornée des « photographies de policiers morts en service commandé »<sup>88</sup>. 1961 : « Cette salle aux fauteuils verts où les photographies encadrées des policiers morts en service commandé garnissaient trois murs »<sup>89</sup>. 1966 : les murs de la salle sont « peints en vert

<sup>81</sup> *La Bonne Fortune du Hollandais*, t. VII, p. 256.

<sup>82</sup> *L'Outlaw*, t. 13, p. 76.

<sup>83</sup> *Les Caves du Majestic*, t. X, p. 289.

<sup>84</sup> *Cécile est morte*, t. X, p. 26.

<sup>85</sup> *Félicie est là*, t. XI, p. 374.

<sup>86</sup> *Maigret au Picratt's*, t. XV, p. 462.

<sup>87</sup> *Maigret à l'école*, t. XVIII, pp. 9 et 10.

<sup>88</sup> *Maigret aux assises*, t. XXI, p. 349.

<sup>89</sup> *Maigret et les braves gens*, t. XXII, p. 259.

clair»<sup>90</sup>. 1968 : « Des inspecteurs facétieux » l'appellent « l'aquarium »<sup>91</sup>. En 1970 enfin, la table est toujours « couverte d'un tapis vert »<sup>92</sup>.

Hormis le bureau de Maigret, les autres ne sont pas tellement caractérisés, même s'il existe un « bureau vert »<sup>93</sup>, des bureaux où « des hommes, tête nue, des papiers à la main, discutaient aussi bruyamment que dans une halle »<sup>94</sup> et le « bureau des inspecteurs »<sup>95</sup> attachés au service de Maigret où, « sous les globes lumineux, chacun travaillait à sa table comme les élèves d'une école du soir »<sup>96</sup>. Se distingue pourtant le bureau de l'inspecteur Jusseaume, dans une fiction, il est vrai, qui n'appartient pas au cycle des romans de Maigret : « Il y avait trois chaises en acajou recouvertes de drap vert. Le bureau, lui aussi, était en acajou et, sur la cheminée de marbre noir, devant une glace sans profondeur, il y avait une pendule Louis-Philippe et deux candélabres » ; les baies de cette pièce sont « ouvertes sur le panorama de la Seine. Mais c'était une clarté de parloir ou d'hôpital »<sup>97</sup>. Se distingue aussi le bureau du directeur de la PJ précédé d'une antichambre au milieu de laquelle trône « un énorme canapé rond recouvert de velours rouge »<sup>98</sup> et meublée « de fauteuils de velours rouge »<sup>99</sup>. Au-delà d'une « porte matelassée », on découvre « le bureau d'acajou »<sup>100</sup> du directeur et « les grandes fenêtres » qui déversent « du soleil comme les fenêtres d'une église de campagne »<sup>101</sup>, ces « hautes fenêtres » qui donnent « de la gaieté à une pièce où venaient aboutir tous les crimes de Paris »<sup>102</sup>.

« Au fond du couloir à droite »<sup>103</sup> se situe le bureau de Maigret, saint des saints dont nous ignorerons donc s'il se trouve au premier ou au deuxième étage. Bien que la pièce soit éclairée par une « ampoule électrique,

<sup>90</sup> *Le Voleur de Maigret*, t. XXIV, p. 248.

<sup>91</sup> *L'Ami d'enfance de Maigret*, t. XXVI, p. 239.

<sup>92</sup> *La Folle de Maigret*, t. XXVII, p. 320.

<sup>93</sup> *Les Scrupules de Maigret*, t. XX, p. 424.

<sup>94</sup> *Les Suicidés*, t. 1, p. 530.

<sup>95</sup> *Maigret, Lognon et les gangsters*, t. XVI, p. 340 ; *Maigret se trompe*, t. XVII, p. 437.

<sup>96</sup> *Maigret et le fantôme*, t. XXIII, p. 241.

<sup>97</sup> *Les Suicidés*, t. 1, p. 531.

<sup>98</sup> *L'Affaire du boulevard Beaumarchais*, t. IX, p. 27.

<sup>99</sup> *Maigret*, t. V, p. 319.

<sup>100</sup> *La Pipe de Maigret*, t. XII, p. 147.

<sup>101</sup> *Maigret à l'école*, t. XVIII, p. 11.

<sup>102</sup> *Menaces de mort*, TS, t. 25, p. 273.

<sup>103</sup> *Maigret*, t. V, p. 319.

sans abat-jour, [...] entourée d'un nuage de fumée qui s'étirait au moindre mouvement de l'air »<sup>104</sup>, c'est surtout à « la lampe à abat-jour vert »<sup>105</sup> « posée sur son bureau »<sup>106</sup> que Maigret fait appel le soir, la nuit ou par temps de brouillard<sup>106</sup>, l'abat-jour vert introduisant « des reflets étranges » dans « la grisaille »<sup>107</sup> du crépuscule. Dans un roman sans Maigret, le bureau jumeau du commissaire Lognon s'orne du même abat-jour vert<sup>108</sup>. À côté de la lampe, un téléphone et un « sous-main »<sup>109</sup> devant lequel sont rangées des pipes<sup>110</sup>. Combien de pipes ? Quatre<sup>111</sup> ? Cinq<sup>112</sup> ? Six<sup>113</sup> ? Cinq ou six<sup>114</sup> ? C'est variable. Même si l'on nous précise « quatre pipes rangées par ordre de taille »<sup>115</sup>, mieux vaut nous en tenir à « toute une collection »<sup>116</sup>. Parfois, elles ne sont pas rangées, mais déposées pêle-mêle « dans le cendrier »<sup>117</sup>. Pour les nettoyer, « une botte de plumes de poulet »<sup>118</sup> attend dans un tiroir. En face de celui du commissaire<sup>119</sup>, un fauteuil<sup>120</sup> dont on nous précisera la couleur verte<sup>121</sup> — couleur décidément fort prisée et omniprésente à la PJ —, « une chaise au siège garni de velours vert »<sup>122</sup> et un portemanteau<sup>123</sup> complètent l'ameublement de la pièce, bien que l'on puisse lire, dans le premier roman

<sup>104</sup> *La Tête d'un homme*, t. II, p. 14.

<sup>105</sup> *Cécile est morte*, t. X, p. 10; *Les Caves du Majestic*, t. X, p. 290; *Maigret et son mort*, t. XIII, p. 195; *Maigret et l'homme du banc*, t. XVII, pp. 24 et 142; *Les Scrupules de Maigret*, t. XX, p. 332; *Maigret et le voleur paresseux*, t. XXII, p. 22; *Maigret et le client du samedi*, t. XXII, p. 281.

<sup>106</sup> *Cécile est morte*, t. X, p. 10.

<sup>107</sup> *Id.*, p. 140.

<sup>108</sup> *L'Outlaw*, t. 13, p. 120.

<sup>109</sup> *Maigret se trompe*, t. XVII, p. 424; *Maigret et la jeune morte*, t. XVIII, p. 195.

<sup>110</sup> *Maigret se trompe*, t. XVII, p. 424; *Maigret et l'affaire Nabour*, t. XXIV, p. 64; *Maigret et le marchand de vin*, t. XXVII, p. 229.

<sup>111</sup> *La Pipe de Maigret*, t. XII, p. 147.

<sup>112</sup> *Maigret tend un piège*, t. XIX, p. 169.

<sup>113</sup> *Maigret se défend*, t. XXIII, p. 299.

<sup>114</sup> *Maigret et Monsieur Charles*, t. XXVIII, p. 309.

<sup>115</sup> *Les Caves du Majestic*, t. X, p. 250.

<sup>116</sup> *Cécile est morte*, t. X, p. 11.

<sup>117</sup> *Maigret tend un piège*, t. XIX, p. 169.

<sup>118</sup> *Pietr-le-Letton*, t. I, p. 40.

<sup>119</sup> *Maigret et l'homme du banc*, t. XVII, p. 24.

<sup>120</sup> *La Tête d'un homme*, t. II, p. 100.

<sup>121</sup> *L'Affaire du boulevard Beaumarchais*, t. IX, p. 28.

<sup>122</sup> *Maigret aux assises*, t. XXI, p. 372.

<sup>123</sup> *Pietr-le-Letton*, t. I, p. 66.

de Maigret canonique, que le veston du commissaire « pendait à un crochet planté derrière la porte »<sup>124</sup>. Le centre du local est pourtant occupé par le célèbre « poêle de fonte planté au milieu » du « bureau et relié au plafond par un gros tuyau noir »<sup>124</sup>. Avec ses accessoires, « la charbonnière »<sup>125</sup> ou « le seau à charbon »<sup>126</sup>, le poêle se retrouve dans de nombreux romans<sup>127</sup> et Maigret a « un tour de main unique pour faire flamber les charbons les plus réfractaires »<sup>128</sup> ; il manie « la clé »<sup>129</sup> en virtuose, puis, quand le poêle semble « sur le point d'éclater »<sup>130</sup>, le commissaire savoure son « ronflement »<sup>131</sup> et se campe « le dos au feu dans la pose qui lui était familière »<sup>132</sup> : c'est là « sa place favorite »<sup>133</sup>. En réalité, c'est une « petite tricherie » que Maigret utilise quand il en a « assez de penser à un seul sujet » et qu'il sent « son esprit sur le point de tourner à vide »<sup>134</sup> :

Quand on avait installé le chauffage central quai des Orfèvres et que le commissaire avait demandé et obtenu de conserver son vieux poêle à charbon, de jeunes inspecteurs avaient haussé les épaules. Eh bien ! c'était toujours le fameux truc... Quand ça n'allait pas, quand, à force de se pencher sur un problème, celui-ci se vidait de toute substance et n'apparaissait plus que comme un tissu de froides incohérences, Maigret chargeait son poêle jusqu'à la gueule, se chauffait tantôt côté face, tantôt côté pile, tisonnait, ouvrait la clé toute grande et, petit à petit, sa chair se dilatait de bien-être, ses paupières picotaient, les objets, autour de lui, s'estompaient, non sans que la fumée de son éternelle pipe y fût pour quelque chose.

Dans cet état d'engourdissement physique, l'esprit, comme dans les rêves, saisissait des rapports parfois saugrenus, suivait des chemins que la pure raison n'aurait pas découverts.<sup>135</sup>

<sup>124</sup> *Id.*, p. 19.

<sup>125</sup> *Le Pendu de Saint-Pholien*, t. I, p. 371.

<sup>126</sup> *Cécile est morte*, t. X, p. 11.

<sup>127</sup> *Le Pendu de Saint-Pholien*, t. I, p. 369 ; *La Tête d'un homme*, t. II, pp. 14, 68, 145 ; *La Nuit du carrefour*, t. II, p. 281 ; *Cécile est morte*, t. X, p. 10 ; *Les Caves du Majestic*, t. X, p. 188 ; *Maigret et l'homme du banc*, t. XVII, p. 52.

<sup>128</sup> *Pietr-le-Letton*, t. I, p. 67.

<sup>129</sup> *Id.*, p. 19.

<sup>130</sup> *Id.*, p. 22.

<sup>131</sup> *Id.*, p. 19.

<sup>132</sup> *L'Ombre chinoise*, t. IV, p. 51.

<sup>133</sup> *Pietr-le-Letton*, t. I, p. 39.

<sup>134</sup> *Cécile est morte*, t. X, p. 83.

<sup>135</sup> *Id.*, pp. 83-84.



Que Maigret ait « obtenu de conserver son vieux poêle » est confirmé par deux romans : « Dans tous les autres bureaux, il y avait le chauffage central, qu'il avait en horreur, et il avait obtenu de garder le vieux poêle de fonte qui était là vingt ans auparavant »<sup>136</sup> ; c'est donc « le dernier poêle de la PJ, qu'il avait eu tant de peine à conserver lorsqu'on avait installé le chauffage central quai des Orfèvres »<sup>137</sup>. Il existe pourtant une autre version selon laquelle Maigret a « fait supprimer » le chauffage central « de son propre bureau pour le remplacer par un vieux poêle de fonte »<sup>138</sup>. De toute façon, même si le commissaire, mué en mémorialiste, nous assure que son bureau possède depuis longtemps le chauffage central et que Simenon a imaginé le poêle pour les besoins de la fiction<sup>139</sup>, tout a une fin : nous apprendrons en effet en 1958 que la pièce est équipée d'un radiateur<sup>140</sup> — et tant pis si Maigret regrette amèrement « son poêle à charbon qu'on lui avait laissé si longtemps après l'installation du chauffage central »<sup>141</sup>, regret renouvelé un peu plus tard<sup>142</sup>. Face à lui, lorsqu'il est assis à son bureau<sup>143</sup>, se trouve une « cheminée de marbre noir »<sup>144</sup> ornée d'un « buste de la République »<sup>145</sup> que brise Geneviève Blanchon dans un mouvement de colère. Sur cette « cheminée Louis-Philippe »<sup>146</sup>, le commissaire peut également voir, à longueur d'années, une pendule<sup>147</sup> « aux ornements de bronze »<sup>148</sup>, elle aussi en marbre<sup>149</sup> noir<sup>150</sup>, « œuvre » d'un certain F. Ledent, dont la signature, en belle anglaise, figurait sur le cadran blême »<sup>151</sup>. D'abord « arrêtées depuis vingt ans sur midi »<sup>152</sup>, « les aiguilles de

<sup>136</sup> *Les Caves du Majestic*, t. X, p. 215.

<sup>137</sup> *Maigret et son mort*, t. XIII, p. 183.

<sup>138</sup> *La Tête d'un homme*, t. II, p. 128.

<sup>139</sup> *Les Mémoires de Maigret*, t. XV, p. 250.

<sup>140</sup> *Les Scrupules de Maigret*, t. XX, pp. 304 et 332.

<sup>141</sup> *Id.*, p. 304.

<sup>142</sup> *Maigret et les témoins récalcitrants*, t. XXI, p. 82.

<sup>143</sup> *Les Caves du Majestic*, t. X, p. 250.

<sup>144</sup> *Ibid.* ; *La Pipe de Maigret*, t. XII, p. 147.

<sup>145</sup> *L'Étoile-du-Nord*, t. IX, p. 326.

<sup>146</sup> *Les Caves du Majestic*, t. X, p. 250.

<sup>147</sup> *Maigret et l'affaire Nabour*, t. XXIV, p. 69.

<sup>148</sup> *Maigret et le client du samedi*, t. XXII, p. 281.

<sup>149</sup> *Le Revolver de Maigret*, t. XVI, p. 479 ; *Maigret et la jeune morte*, t. XVIII, p. 163.

<sup>150</sup> *Les Scrupules de Maigret*, t. XX, p. 374 ; *Maigret et le client du samedi*, t. XXII, p. 281 ; *L'Ami d'enfance de Maigret*, t. XXVI, p. 183.

<sup>151</sup> *Maigret et le client du samedi*, t. XXII, p. 281.

<sup>152</sup> *Les Caves du Majestic*, t. X, p. 250.

la pendule»<sup>152</sup> se remettent ensuite à tourner<sup>153</sup>, mais avancent « toujours de dix minutes »<sup>154</sup>. Dans le bureau jumeau du commissaire Lognon aussi, « la pendule de marbre noir, sur la cheminée, était arrêtée, peut-être depuis le Second Empire, peut-être depuis Louis-Philippe »<sup>155</sup>. « Au mur, derrière le bureau », se déploie « une carte immense »<sup>156</sup> tandis qu'un autre mur présente, « dans un cadre noir et doré, une photo d'ensemble de messieurs en redingote, en haut-de-forme, portant des moustaches invraisemblables et des barbes pointues : l'association des secrétaires de commissariat au temps où Maigret avait 24 ans ! »<sup>157</sup> Une porte s'ouvre « sur un placard »<sup>158</sup> où le commissaire accroche son manteau et son chapeau<sup>159</sup> — malgré le portemanteau et le crochet mentionnés ci-dessus —, placard enfermant « une fontaine d'émail »<sup>160</sup> pour « se laver les mains »<sup>161</sup>, « un essuie-mains, un miroir et une valise »<sup>162</sup>, des vêtements<sup>163</sup> ainsi qu'une « bouteille de cognac »<sup>164</sup> — dite aussi de fine<sup>165</sup> ou de fine champagne<sup>166</sup> — « et des verres »<sup>167</sup>. Enfin, « derrière » le bureau de Maigret s'ouvre un « étroit cagibi » où le commissaire s'étend parfois sur « un lit de camp »<sup>168</sup>.

<sup>153</sup> *Le Revolver de Maigret*, t. XVI, p. 479.

<sup>154</sup> *Les Scrupules de Maigret*, t. XX, p. 374.

<sup>155</sup> *L'Outlaw*, t. 13, p. 122.

<sup>156</sup> *Pietr-le-Letton*, t. I, p. 20.

<sup>157</sup> *Les Caves du Majestic*, t. X, p. 250.

<sup>158</sup> *Pietr-le-Letton*, t. I, p. 21.

<sup>159</sup> *Maigret au Picratt's*, t. XV, p. 408; *Maigret et les témoins récalcitrants*, t. XXI, p. 63; *Maigret aux assises*, t. XX, p. 350.

<sup>160</sup> *Pietr-le-Letton*, t. I, pp. 21 et 67; *La Pipe de Maigret*, t. XII, p. 148; *Maigret et l'homme du banc*, t. XVII, p. 153; *Maigret aux assises*, t. XXI, p. 350; *Maigret et les braves gens*, t. XXII, p. 266; *Maigret se défend*, t. XXIII, p. 299.

<sup>161</sup> *La Pipe de Maigret*, t. XII, p. 148; *Maigret aux assises*, t. XXI, p. 350.

<sup>162</sup> *Pietr-le-Letton*, t. I, p. 67.

<sup>163</sup> *Le Pendu de Saint-Pbolien*, t. I, p. 369.

<sup>164</sup> *Maigret et la Grande Perche*, t. XVI, p. 295; *Maigret, Lognon et les gangsters*, t. XVI, p. 454; *Le Revolver de Maigret*, t. XVI, p. 541; *Maigret et l'homme du banc*, t. XVII, p. 153; *Maigret s'amuse*, t. XX, p. 145; *Les Scrupules de Maigret*, t. XX, p. 442; *Une Confiance de Maigret*, t. XXI, p. 197; *Maigret aux assises*, t. XXI, p. 417; *Maigret et les braves gens*, t. XXII, p. 266; *La Colère de Maigret*, t. XXIII, p. 135; *Maigret se défend*, t. XXIII, p. 299; *Le Voleur de Maigret*, t. XXIV, p. 267; *L'Ami d'enfance de Maigret*, t. XXVI, p. 331.

<sup>165</sup> *Maigret et le fantôme*, t. XXIII, p. 269.

<sup>166</sup> *Maigret et le marchand de vin*, t. XXVII, p. 237.

<sup>167</sup> *Maigret, Lognon et les gangsters*, t. XVI, p. 454; *Le Voleur de Maigret*, t. XXIV, p. 267.

<sup>168</sup> *Maigret et l'inspecteur Malgracieux*, t. XII, p. 385.

«À gauche», une fenêtre, «que la brume du matin» couvre parfois «comme d'une étamine»<sup>169</sup>, donne sur le quai et la Seine. Combien de fois ne voyons-nous pas Maigret, quittant son bureau ou son poêle, venir respirer l'air du dehors et contempler «le paysage des quais»<sup>170</sup> ou le «paysage lumineux de la Seine»<sup>171</sup> depuis cette fenêtre? En suivant ingénument l'ordre chronologique des romans, identifions-nous donc au commissaire ou à ses collègues du quai des Orfèvres et, avec eux, au mépris des saisons et du moment de la journée, que l'on devinera aisément, laissons-nous pénétrer par la poésie du quai et du fleuve. «Par la fenêtre, il aperçut un bras de la Seine, la place Saint-Michel, un bateau-lavoir, le tout dans une ombre bleue qu'étoilaient les uns après les autres les becs de gaz»<sup>172</sup>. «La tempête battait son plein. Les arbres du quai étaient violemment secoués et des petites vagues clapotaient autour du bateau-lavoir»<sup>173</sup>. «La brume se dissipait au-dessus de la Seine»<sup>174</sup>. «La Seine était enveloppée de buée. Un dernier remorqueur était passé, avec feux verts et rouges, traînant trois péniches»<sup>175</sup>. «La Seine s'auréola d'un brouillard laiteux qui blanchit et ce fut le jour, éclairant les quais vides»<sup>176</sup>. «De sa place, il pouvait apercevoir [...] l'animation d'un clair matin d'avril»<sup>177</sup>. «Un soleil pourpre se couchait sur Paris, et la perspective de la Seine enjambée par le pont Neuf était barbouillée de rouge, de bleu et d'ocre»<sup>178</sup>. «Un remorqueur avalant sifflait deux coups, annonçant qu'il prenait la deuxième arche, et une péniche belge, qui montait, obliquait dans le courant afin d'entrer dans la troisième»<sup>179</sup>. «Par la fenêtre, on voyait couler la Seine en crue, dont le flot était d'un brun sale»<sup>180</sup>. «Par la fenêtre, on voyait couler la Seine, qui était jaune»<sup>181</sup>. «La fenêtre grande ouverte laissait entrer les bruits des quais et comme le reflet de la Seine qui coulait entre ses murs de pierre. Des cars

---

<sup>169</sup> *Les Caves du Majestic*, t. X, p. 250.

<sup>170</sup> *Signé Picpus*, t. XI, p. 32.

<sup>171</sup> *Id.*, p. 71.

<sup>172</sup> *Pietr-le-Letton*, t. I, p. 21.

<sup>173</sup> *Id.*, p. 36.

<sup>174</sup> *La Tête d'un homme*, t. II, p. 15.

<sup>175</sup> *La Nuit du carrefour*, t. II, p. 281.

<sup>176</sup> *Id.*, p. 282.

<sup>177</sup> *Id.*, pp. 283-284.

<sup>178</sup> *L'Écluse N° 1*, t. V, p. 203.

<sup>179</sup> *Id.*, p. 273.

<sup>180</sup> *Le Testament Donadieu*, t. 8, p. 467.

<sup>181</sup> *L'Homme qui regardait passer les trains*, t. 9, p. 529.

passaient parfois, pleins d'étrangers»<sup>182</sup>. «Le bureau de Lucas. Les fenêtres grandes ouvertes sur le spectacle de la Seine et du soleil»<sup>183</sup>. «Tout le printemps de la terre entrait par ses fenêtres larges ouvertes»<sup>184</sup>. «On voyait, à travers les vitres, les hachures de pluie, et un brouillard humide montait de la Seine, que sillonnaient les trains de péniches»<sup>185</sup>. «Maigret lisait lentement, en fumant sa pipe à petites bouffées, en s'interrompant parfois pour regarder couler la Seine dans l'éblouissement matinal du soleil»<sup>186</sup>. «Le petit jour lui montrait de la pluie sur les quais, où les candélabres étaient encore éclairés»<sup>187</sup>. «On apercevait des maisons éclairées de l'autre côté de la Seine»<sup>188</sup>. «Un brouillard jaunâtre montait de la Seine»<sup>189</sup>. «Maigret [...] regardait par la fenêtre la Seine qui devenait d'argent pâle»<sup>190</sup>. «Maigret [...] chargea le poêle, alla jeter un petit coup d'œil sur la Seine, qu'un pâle soleil commençait à dorer»<sup>191</sup>. «Le brouillard se dorait»<sup>192</sup>. «Une pluie douce, morne, résignée [...] couvrait tout de laque froide, et il y avait sur la Seine des milliards de petits ronds vivants»<sup>193</sup>. «Il alla à la fenêtre contempler les ronds sur la Seine»<sup>194</sup>. «Par la fenêtre, on voyait comme des guirlandes de lumières pâles qui dessinaient le cours de la Seine»<sup>195</sup>. «La Seine coule dans une véritable atmosphère d'apothéose»<sup>196</sup>. «Le commissaire était dans son bureau, toutes fenêtres ouvertes sur le panorama bleu et or de la Seine»<sup>197</sup>. «L'air était aussi chaud que la veille, avec une légère buée, comme une vapeur brillante, au-dessus de la Seine où passaient les trains de bateaux»<sup>198</sup>. «Des remorqueurs, traînant leur chapelet de péniches, faisaient marcher

<sup>182</sup> *La Bonne Fortune du Hollandais*, t. VII, p. 256.

<sup>183</sup> *La Piste de l'homme roux*, t. VII, p. 363.

<sup>184</sup> *L'Amoureux aux pantoufles*, t. VII, p. 514.

<sup>185</sup> *Le Docteur Tant-Pis*, t. VIII, p. 530.

<sup>186</sup> *L'Amoureux de Madame Maigret*, t. IX, p. 170.

<sup>187</sup> *Une Erreur de Maigret*, t. IX, p. 315.

<sup>188</sup> *L'Outlaw*, t. 13, p. 120.

<sup>189</sup> *Les Caves du Majestic*, t. X, p. 213.

<sup>190</sup> *Id.*, p. 216.

<sup>191</sup> *Id.*, p. 253.

<sup>192</sup> *Cécile est morte*, t. X, p. 13.

<sup>193</sup> *Id.*, p. 108.

<sup>194</sup> *Id.*, p. 110.

<sup>195</sup> *Id.*, p. 134.

<sup>196</sup> *Signé Picpus*, t. XI, p. 86.

<sup>197</sup> *Le Client le plus obstiné du monde*, t. XII, pp. 473-474.

<sup>198</sup> *On ne tue pas les pauvres types*, t. XII, p. 518.

leur sirène avant de passer sous le pont et abaissaient leur cheminée<sup>199</sup>. « Dans une sorte de poussière glauque, la Seine coulait, presque noire, et un marinier lavait à grande eau le pont de son bateau amarré au quai. Un remorqueur, sans bruit, descendait le courant, pour aller quelque part chercher son chapelet de péniches<sup>200</sup>. « Le remorqueur de tout à l'heure remontait le courant et sifflait avant de s'engager sous le pont, suivi de sept péniches<sup>201</sup>. « La fenêtre était large ouverte et une buée légère, d'un bleu mêlé d'or, montait de la Seine<sup>202</sup>. « Les remorqueurs, les premiers, s'étaient mis à vivre, allant chercher le long des quais leur chapelet de péniches<sup>203</sup>. « Il [...] s'arrêtait un moment pour regarder la Seine d'un gris cruel<sup>204</sup>. « Maigret bourrait sa pipe, regardait un moment un train de bateaux remonter la Seine tandis qu'un homme, dans une barque, se laissait dériver<sup>205</sup>. « En vingt-cinq ans, la Seine n'avait pas changé, ni les bateaux qui passaient, ni les pêcheurs à la ligne, qu'on retrouvait aux mêmes endroits comme s'ils n'avaient pas bougé<sup>206</sup>. « Maigret [...] resta là, debout, à regarder la fenêtre ouverte, [...] les bateaux qui glissaient sur la Seine<sup>207</sup>. « La routine de chaque matin. Les fenêtres ouvertes. Des oiseaux qui chantaient. Un clochard, au bord de la Seine, qui lavait son linge avec application<sup>208</sup>. « Un remorqueur traînant quatre péniches remontait le courant et inclinait sa cheminée pour passer sous l'arche de pierre<sup>209</sup>. « Il retrouvait cette lumière des premiers beaux jours avec, au-dessus de la Seine, une buée qui n'avait pas la densité du brouillard, des milliards de parcelles claires et vivantes particulières à Paris<sup>210</sup>. « Il était allé entrouvrir la fenêtre et la Seine aussi avait changé de couleur, les lignes rouges, sous la cheminée des remorqueurs, étaient plus vibrantes<sup>211</sup>. « Les trains de péniches glissaient lentement sur la Seine grise et les remorqueurs baissaient

<sup>199</sup> *La Première Enquête de Maigret*, t. XIII, p. 532.

<sup>200</sup> *Le Revolver de Maigret*, t. XVI, p. 566.

<sup>201</sup> *Id.*, p. 567.

<sup>202</sup> *Maigret à l'école*, t. XVIII, p. 10.

<sup>203</sup> *Maigret tend un piège*, t. XIX, p. 292.

<sup>204</sup> *Maigret et les témoins récalcitrants*, t. XXI, p. 138.

<sup>205</sup> *Une Confiance de Maigret*, t. XXI, p. 166.

<sup>206</sup> *Maigret et les vieillards*, t. XXI, p. 427.

<sup>207</sup> *La Colère de Maigret*, t. XXIII, p. 140.

<sup>208</sup> *Maigret se défend*, t. XXIII, p. 361.

<sup>209</sup> *La Patience de Maigret*, t. XXIII, p. 558.

<sup>210</sup> *Le Voleur de Maigret*, t. XXIV, p. 161.

<sup>211</sup> *Maigret hésite*, t. XXVI, p. 9.

leur cheminée au moment de passer sous le pont Saint-Michel»<sup>212</sup>. «Un train de péniches passait sous le pont, tiré par un remorqueur portant un immense trèfle blanc peint sur sa cheminée»<sup>213</sup>. «La Seine était plate et lisse comme de la soie»<sup>214</sup>. «Un remorqueur noir et rouge qui tirait quatre péniches l'avait fasciné»<sup>215</sup>.

La visite du quai des Orfèvres et des locaux de la PJ n'en est pas terminée pour autant. Il nous reste à gagner, par «un interminable escalier en colimaçon»<sup>216</sup>, «un escalier étroit»<sup>217</sup>, un «escalier mal éclairé, qui ressemblait à quelque escalier dérobé de château» où Maigret est «précédé par son ombre gigantesque»<sup>218</sup>, «les combles du Palais de Justice»<sup>219</sup> où trois endroits retiennent notre attention. Tout d'abord, les locaux de l'anthropométrie caractérisés par «ces appareils aux apparences barbares, cette brutalité, ce cynisme voulu de ceux qui sont garants de la sécurité d'un pays»<sup>220</sup>. Suivons-y Maigret :

Il [...] s'engagea dans des couloirs étroits, dans des escaliers tortueux qui donnaient accès aux combles du Palais de Justice. Il arriva ainsi devant les locaux de l'anthropométrie, dont il poussa la porte. La visite des femmes était terminée. Une cinquantaine d'hommes, arrêtés au cours de la nuit, se déshabillaient dans une pièce peinte en gris et entassaient leurs vêtements sur des bancs.

Une fois nus, ils pénétraient tour à tour dans la pièce voisine, où des employés en blouse noire prenaient leurs empreintes, installaient les individus sur la chaise anthropométrique et criaient leurs mensurations comme des vendeurs de grand magasin annoncent un débit à la caisse.

<sup>212</sup> *Maigret et le tueur*, t. XXVII, p. 43.

<sup>213</sup> *La Folle de Maigret*, t. XXVII, p. 360.

<sup>214</sup> *Maigret et l'homme tout seul*, t. XXVIII, p. 9.

<sup>215</sup> *Id.*, p. 100.

<sup>216</sup> *Pietr-le-Letton*, t. I, p. 43.

<sup>217</sup> *Maigret et la jeune morte*, t. XVIII, p. 233.

<sup>218</sup> *L'Amie de Madame Maigret*, t. XV, p. 80.

<sup>219</sup> *Pietr-le-Letton*, t. I, p. 41; *Le Charretier de la « Providence »*, t. I, p. 551; *L'Ombre chinoise*, t. IV, p. 51; *Maigret*, t. V, p. 322; *L'Arrestation du musicien*, t. VIII, p. 162; *Le Docteur Tant-Pis*, t. VIII, p. 551; *Signé Picpus*, t. XI, p. 44; *Maigret et l'inspecteur Malgracieux*, t. XII, p. 388; *L'Amie de Madame Maigret*, t. XV, p. 80; *Maigret et la jeune morte*, t. XVIII, p. 233; *Maigret et le corps sans tête*, t. XIX, p. 36; *Maigret et l'indicateur*, t. XXVIII, p. 238.

<sup>220</sup> *L'Homme tout nu*, t. VIII, p. 98.

Cela sentait la sueur et la crasse. La plupart des hommes, ahuris, plus ou moins empêtrés de leur nudité, se laissaient pousser d'un coin à un autre, esquissaient d'autant plus gauchement les gestes qu'on leur commandait que beaucoup ignoraient le français. [...]

La lampe au néon éclairait crûment une petite pièce où le photographe opérait. [...]

Le regard de Maigret errait sur les hommes nus qui se tenaient en rang comme à la caserne. Il porta la main à son chapeau, prononça :

— Au revoir!

— Vous partez déjà?

Il était même dans l'escalier, où il n'y avait pas une marche qu'il n'eût foulée mille fois.<sup>221</sup>

Voici ensuite les «sommiers» : «le plus extraordinaire des endroits, tout là-haut, sous le toit du Palais de Justice. Une salle qui n'en finit pas, garnie de milliers de rayons métalliques. Des reliures, comme dans une bibliothèque. [...] Tout homme qui, à un moment donné de sa vie, a eu affaire à la justice, a son dossier dans cette salle»<sup>222</sup>. «Là, sur des kilomètres de rayonnage, s'alignaient les dossiers de tous ceux qui ont eu des démêlés avec la justice. L'employé portait une blouse grise qui le faisait ressembler à un magasinier, et l'air sentait le vieux papier comme dans une bibliothèque publique»<sup>223</sup>. Aux «sommiers», «des armoires de fer contiennent les fiches de tous les malfaiteurs de France et de bon nombre de bandits étrangers»<sup>224</sup>.

«Un autre escalier, à gauche, plus étroit que le premier», conduit au laboratoire<sup>225</sup>, dont Maigret connaît «les moindres recoins, les moindres fioles»<sup>226</sup>. «Empire de Moers»<sup>227</sup>, inspecteur puis directeur de l'Identité judiciaire, ce laboratoire «de police scientifique»<sup>228</sup> occupe de «vastes

---

<sup>221</sup> *Maigret*, t. V, pp. 322-323.

<sup>222</sup> *La Nuit des sept minutes*, t. V, p. 452.

<sup>223</sup> *Maigret et la jeune morte*, t. XVIII, p. 268.

<sup>224</sup> *Le Charretier de la «Providence»*, t. I, p. 551.

<sup>225</sup> *Signé Picpus*, t. XI, p. 44; *Maigret et l'inspecteur Malgracieux*, t. XII, p. 388; *L'Amie de Madame Maigret*, t. XV, p. 80; *Maigret et la jeune morte*, t. XVIII, p. 233.

<sup>226</sup> *Maigret*, t. V, p. 323.

<sup>227</sup> *Maigret et l'indicateur*, t. XXVIII, p. 238.

<sup>228</sup> *La Tête d'un homme*, t. II, p. 46.

locaux»<sup>229</sup> «calmes»<sup>230</sup> «sous le toit surchauffé du Palais de Justice»<sup>231</sup>. Bien qu'il s'agisse d'«un laboratoire très moderne» équipé d'«appareils photographiques aux lentilles démesurées»<sup>232</sup> et où travaillent dans l'ombre d'excellents spécialistes dont des photographes de premier ordre<sup>233</sup>, «de passer de la PJ à l'Identité judiciaire, dans les combles du Palais de Justice», c'est «un peu comme, dans un grand restaurant, de passer de la salle à manger à la cuisine»<sup>234</sup>. Parmi d'autres curiosités, on peut voir là, «dans un coin, le mannequin articulé qui sert aux reconstitutions»<sup>235</sup>.

Si les locaux de la PJ sont bien présents dès les romans populaires, ils n'y ont pas encore l'aspect définitif, voire figé, qu'ils acquièrent dans les autres romans, malgré quelques traits communs, la machinerie, dirait-on au théâtre, se mettant en place. Le quai des Orfèvres? «De vieux murs noirâtres [...], face au Dépôt sinistre au Palais de Justice»<sup>236</sup> : voilà qui est pour le moins confus. On accède aux locaux par un escalier<sup>237</sup> dit «vieil escalier lugubre»<sup>238</sup>. «Au second, des portes donnaient sur un vaste palier et chacune d'elles portait le nom d'un commissaire de la Police Judiciaire»<sup>238</sup>. Des «couloirs étroits et mal éclairés»<sup>239</sup>, des «couloirs obscurs, déserts»<sup>240</sup> durant la nuit, «une petite salle d'attente vitrée de trois côtés»<sup>241</sup>. «Des employés» qui «écrivaient sur des tables de bois blanc. Tout le monde fumait. L'air était lourd, surchauffé par des petits poêles de fonte»<sup>242</sup>. Le bureau du directeur fait l'objet de plus d'attention dans deux évocations dont la seconde est assez élaborée. «Le bureau était vaste, la table couverte de drap vert et les fauteuils garnis de velours rouge»<sup>243</sup>. «La pièce était vaste

<sup>229</sup> *Maigret et l'inspecteur Malgracieux*, t. XII, p. 389.

<sup>230</sup> *Le Docteur Tant-Pis*, t. VIII, p. 551.

<sup>231</sup> *Maigret et la Grande Perche*, t. XVI, p. 227.

<sup>232</sup> *L'Arrestation du musicien*, t. VIII, p. 162.

<sup>233</sup> *L'Ombre chinoise*, t. IV, p. 51.

<sup>234</sup> *L'Enterrement de Monsieur Bouvet*, t. 27, p. 455.

<sup>235</sup> *L'Arrestation du musicien*, t. VIII, p. 162; *Maigret et le corps sans tête*, t. XIX, p. 36.

<sup>236</sup> Jean du PERRY, *Que ma mère l'ignore!*, Paris, Ferenczi, [1926], p. 70.

<sup>237</sup> Georges SIM, *La Maison de l'inquiétude*, Paris, Tallandier, [1932], p. 5.

<sup>238</sup> Georges SIM, *Les Errants*, Paris, Fayard, 1954, p. 79.

<sup>239</sup> Georges SIM, *L. 53*, ch. III.

<sup>240</sup> Christian BRULLS, *Fièvre*, Paris, Fayard, 1954, p. 60.

<sup>241</sup> Georges SIM, *Les Errants*, *op. cit.*, p. 80.

<sup>242</sup> Georges SIM, *L. 53*, ch. III.

<sup>243</sup> Georges SIM, *La Fiancée du diable*, Paris, Presses de la Cité, 1980, p. 92.



et ne rappelait en rien un commissariat de police. Elle ressemblait plutôt à un salon de réunion dans une grande administration. Des fauteuils de velours rouge. Une table couverte d'un tapis vert, avec un gros encrier de cuivre et l'appareil téléphonique. Sur les murs, de grands cadres contenant chacun un grand nombre de photos et surmontés de la mention : "Morts au Champ d'Honneur". Ou encore : "Victimes du devoir" »<sup>244</sup>. Le bureau du brigadier-chef L. 53 se trouve au « troisième étage, au bout d'un couloir interminable » : « Un petit poêle à gaz. Un bureau d'acajou. Deux chaises »<sup>245</sup>. On se perd dans « d'autres couloirs aussi longs formant tout un labyrinthe »<sup>246</sup>. « La porte du bureau de Maigret est la dernière d'un long corridor où des lampes très distantes les unes des autres ne jettent guère de lumière »<sup>246</sup>. Oui, rassurons-nous : il y a déjà là un poêle<sup>247</sup>. Les « sommiers » ? Une « bibliothèque formidable, formée de milliers et de milliers de dossiers »<sup>248</sup>.

\*

\*      \*

**E**N ABORDANT la place Dauphine, nous ne quittons pas, en un premier temps, le Palais de Justice dont « le grand escalier blême »<sup>249</sup> donne sur la place. « Sur les marches » de cet escalier, un jour de grand vent, « une femme [...] tentait désespérément de rabaisser sa robe que la bourrasque venait de retourner comme un parapluie »<sup>250</sup>. Ceci semble pourtant mineur quand on sait que la place Dauphine, « toujours calme »<sup>251</sup>, abrite un des établissements les plus fréquentés de l'œuvre : la brasserie Dauphine, « un petit bar »<sup>252</sup>, « un délicieux bistrot »<sup>253</sup>, un « petit restaurant où fréquentent presque tous les fonctionnaires de la police »<sup>254</sup>, « un petit restaurant familial, dont une partie formait bistrot »<sup>255</sup>. On y trouve « toujours quelques

<sup>244</sup> Georges SIM, *Les Errants*, op. cit., p. 81.

<sup>245</sup> Georges SIM, *Le Document violet*, p. 12 de la version reliée conservée au Fonds Simenon de l'Université de Liège.

<sup>246</sup> Georges SIM, *La Maison de l'inquiétude*, op. cit., p. 3.

<sup>247</sup> *Id.*, p. 28.

<sup>248</sup> Christian BRULLS, *Les Forçats de Paris*, Paris, Fayard, 1932, p. 61.

<sup>249</sup> *Maigret et la Grande Perche*, t. XVI, p. 242.

<sup>250</sup> *Un Ébec de Maigret*, t. XIX, p. 334.

<sup>251</sup> *Les Suicidés*, t. 1, p. 575.

<sup>252</sup> *L'Enterrement de Monsieur Bouvet*, t. 27, p. 421.

<sup>253</sup> *Le Grand-Langoustier*, t. V, p. 450.

<sup>254</sup> *La Guinguette à deux sous*, t. III, p. 317.

<sup>255</sup> *L'Ami d'enfance de Maigret*, t. XXVI, p. 345.

inspecteurs du Quai des Orfèvres à boire le coup»<sup>256</sup>. Une «porte tournante»<sup>257</sup> franchie, il faut «descendre une marche»<sup>258</sup>, à moins qu'il ne faille en monter trois<sup>259</sup>; ce sont en tout cas des «marches usées»<sup>260</sup>, référence, peut-être, au réel restaurant des Trois-Marches qui aurait inspiré la fictive brasserie Dauphine. Sont évoqués «le calme tiède»<sup>261</sup> de la brasserie, son «ombre fraîche»<sup>262</sup> que l'on gagne pour se «rafraîchir»<sup>263</sup>, mais aussi «la lumière et la chaleur de la brasserie Dauphine»<sup>264</sup>, éléments que Maigret apprécie tour à tour, selon les saisons. La mère est «à son fourneau, le père derrière le comptoir d'étain, la fille aidant le garçon à servir»<sup>265</sup>. «Le patron était déjà là trente ans plus tôt, quand le commissaire débutait Quai des Orfèvres, mais à cette époque, c'était encore le fils de la maison. Maintenant, il y avait un fils aussi, pareil à lui jadis, en toque blanche dans la cuisine»<sup>266</sup>. Outre le bar, la brasserie comporte une salle dite «salle du fond»<sup>267</sup>; c'est «la petite pièce de derrière où trônait encore un vrai poêle à charbon comme le commissaire les aimait»<sup>268</sup>, «la salle à manger aux nappes de papier»<sup>269</sup> «qui était intime et d'où on voyait couler la Seine»<sup>270</sup>. «C'était surtout à midi et pour l'apéritif du soir que les deux petites salles étaient pleines»<sup>271</sup>. Un coup d'œil à l'ambiance : «La vapeur montait des plats, la fumée des cigarettes, et le nom des vins recommandés était peint en blanc sur les glaces qui entouraient la pièce»<sup>272</sup>. Dans la salle de derrière, Maigret occupe une

---

<sup>256</sup> *La Première Enquête de Maigret*, t. XIII, p. 503.

<sup>257</sup> *Le Pendu de Saint-Pholien*, t. I, p. 443.

<sup>258</sup> *Les Suicidés*, t. 1, p. 575.

<sup>259</sup> *La Colère de Maigret*, t. XXIII, p. 10.

<sup>260</sup> *Maigret et l'affaire Nabour*, t. XXIV, p. 153.

<sup>261</sup> *Cécile est morte*, t. X, p. 151.

<sup>262</sup> *Maigret se fâche*, t. XII, p. 113.

<sup>263</sup> *Maigret tend un piège*, t. XIX, p. 204.

<sup>264</sup> *Les Scrupules de Maigret*, t. XX, p. 378.

<sup>265</sup> *Maigret voyage*, t. XX, p. 266.

<sup>266</sup> *La Colère de Maigret*, t. XXIII, p. 11.

<sup>267</sup> *Maigret chez le ministre*, t. XVIII, p. 377.

<sup>268</sup> *Un Échec de Maigret*, t. XIX, p. 334.

<sup>269</sup> *La Colère de Maigret*, t. XXIII, p. 11.

<sup>270</sup> *Maigret et Monsieur Charles*, t. XXVIII, p. 323.

<sup>271</sup> *Maigret et le tueur*, t. XXVII, p. 70.

<sup>272</sup> *Maigret aux assises*, t. XXI, p. 348.

place traditionnelle<sup>273</sup> à sa table habituelle<sup>274</sup>. Le commissaire y a « déjeuné et dîné tant de fois qu'on l'appelait la table de Maigret »<sup>275</sup> ; situé « près d'une des fenêtres, d'où il pouvait voir couler la Seine »<sup>276</sup>, cet endroit est devenu « son coin [...] d'où il apercevait la Seine et les bateaux qui passaient »<sup>277</sup>, « où il s'était assis des milliers de fois sur la banquette »<sup>278</sup>. Aux beaux jours toutefois, le commissaire ne dédaigne pas la terrasse<sup>279</sup> où il s'installe « à une table couverte d'une nappe à carreaux rouges »<sup>280</sup>, « à l'ombre du vélum rayé de rouge et de jaune »<sup>281</sup> ; lors d'une promenade, il lui arrive même d'y prendre « un verre [...] avec sa femme »<sup>282</sup>. Outre l'apéritif<sup>283</sup>, Maigret boit à la brasserie Dauphine un nombre impressionnant de verres de bière<sup>284</sup>, ne se refusant pas « des "formidables" », c'est-à-dire « des verres pour habitués » qui « contiennent exactement un litre »<sup>285</sup>. Ceci n'est pas limitatif et ne voudrait passer sous silence ni le « vin mousseux »<sup>286</sup> ni le « vin blanc de la

<sup>273</sup> *Maigret et le corps sans tête*, t. XIX, p. 31.

<sup>274</sup> *Maigret chez le ministre*, t. XVIII, p. 466.

<sup>275</sup> *Maigret se trompe*, t. XVII, p. 455.

<sup>276</sup> *Maigret et l'homme du banc*, t. XVII, p. 47.

<sup>277</sup> *Maigret et l'indicateur*, t. XXVIII, p. 229.

<sup>278</sup> *Le Voleur de Maigret*, t. XXIV, p. 271.

<sup>279</sup> *Maigret et son mort*, t. XIII, p. 190 ; *Maigret et la Grande Perche*, t. XVI, p. 283.

<sup>280</sup> *Maigret en meublé*, t. XVI, p. 77.

<sup>281</sup> *On ne tue pas les pauvres types*, t. XII, p. 527.

<sup>282</sup> *Maigret et la Grande Perche*, t. XVI, p. 241.

<sup>283</sup> *Maigret et son mort*, t. XIII, p. 274 ; *Les Mémoires de Maigret*, t. XV, pp. 253, 257, 312 ; *Maigret en meublé*, t. XVI, p. 9 ; *Maigret et la Grande Perche*, t. XVI, p. 204 ; *Maigret et l'homme du banc*, t. XVII, p. 47 ; *Maigret et le corps sans tête*, t. XIX, p. 105 ; *Maigret tend un piège*, t. XIX, pp. 179, 214, 311 ; *Les Scrupules de Maigret*, t. XX, p. 378 ; *La Colère de Maigret*, t. XXIII, p. 10 ; *Maigret et le tueur*, t. XXVII, p. 117 ; *Maigret et l'homme tout seul*, t. XXVIII, p. 66.

<sup>284</sup> *Stan le Tueur*, t. IX, p. 311 ; *Cécile est morte*, t. X, p. 91 ; *Maigret se fâche*, t. XII, p. 83 ; *La Pipe de Maigret*, t. XII, pp. 149 et 169 ; *On ne tue pas les pauvres types*, t. XII, p. 527 ; *Maigret et son mort*, t. XIII, pp. 192 et 353 ; *Maigret au Picratt's*, t. XV, pp. 408 et 462 ; *Maigret en meublé*, t. XVI, p. 158 ; *Maigret et la Grande Perche*, t. XVI, pp. 245 et 283 ; *Maigret et la jeune morte*, t. XVIII, p. 275 ; *Maigret chez le ministre*, t. XVIII, p. 377 ; *Les Scrupules de Maigret*, t. XX, p. 375 ; *Maigret et les vieillards*, t. XXI, p. 556 ; *Maigret et les braves gens*, t. XXII, p. 256 ; *La Colère de Maigret*, t. XXIII, pp. 70 et 224 ; *Maigret hésite*, t. XXVI, p. 108 ; *L'Ami d'enfance de Maigret*, t. XXVI, pp. 274 et 345 ; *Maigret et le tueur*, t. XXVII, p. 150 ; *Maigret et le marchand de vin*, t. XXVII, p. 287 ; *Maigret et l'homme tout seul*, t. XXVIII, pp. 127, 139, 159 ; *Maigret et l'indicateur*, t. XXVIII, p. 303.

<sup>285</sup> *Cécile est morte*, t. X, p. 151.

<sup>286</sup> *La Première Enquête de Maigret*, t. XIII, p. 553.

Loire »<sup>287</sup> ni le verre de fine<sup>288</sup> ni le calvados<sup>289</sup> ni le pernod<sup>290</sup> ni le pastis<sup>291</sup> ni le grog<sup>292</sup> ni le cognac<sup>293</sup> ni ce mandarin-curaçao qui coule à flot lorsque le jeune Maigret fête son entrée à la Brigade spéciale<sup>294</sup>, mandarin-curaçao qu'en souvenir de sa jeunesse, le commissaire commande à nouveau plus tard<sup>295</sup>. Il faut pourtant qu'il soit la proie d'une forte émotion pour qu'il y boive « presque coup sur coup six imitations d'absinthe »<sup>296</sup>. Soyons équitable : l'établissement sert aussi du café<sup>297</sup>, mais ce sont surtout les boissons alcoolisées que se rappelle Maigret retraité lorsqu'il revient faire un tour à la brasserie Dauphine où il « avait vidé tant et tant de demis dans sa vie »<sup>298</sup>. Rencontrant ailleurs un ancien garçon de la brasserie, le commissaire se souvient que ce Joseph lui a « servi des milliers et des milliers de verres de bière et de calvados »<sup>299</sup>.

Si le bar de la brasserie attire Maigret, le restaurant a aussi ses faveurs<sup>300</sup>, qu'il se contente d'y dévorer un sandwich<sup>301</sup> ou qu'il y fasse des repas plus consistants. À la carte de la brasserie Dauphine, relevons

<sup>287</sup> *La Folle de Maigret*, t. XXVII, p. 397.

<sup>288</sup> *Maigret au Picratt's*, t. XV, p. 502.

<sup>289</sup> *Maigret en meublé*, t. XVI, p. 79; *Maigret et la Grande Perche*, t. XVI, p. 245; *Maigret et l'homme du banc*, t. XVII, p. 51; *L'Ami d'enfance de Maigret*, t. XXVI, p. 291.

<sup>290</sup> *Maigret et la Grande Perche*, t. XVI, pp. 182 et 227; *Maigret à l'école*, t. XVIII, p. 12; *Maigret et la jeune morte*, t. XVIII, p. 237; *Maigret chez le ministre*, t. XVIII, p. 466.

<sup>291</sup> *Le Revolver de Maigret*, t. XVI, p. 481; *Maigret hésite*, t. XXVI, p. 20; *Maigret et l'indicateur*, t. XXVIII, p. 228; *Maigret et Monsieur Charles*, t. XXVIII, p. 323.

<sup>292</sup> *Maigret et les témoins récalcitrants*, t. XXI, p. 76.

<sup>293</sup> *L'Ami d'enfance de Maigret*, t. XXVI, p. 220; *Maigret et le tueur*, t. XXVII, p. 147; *Maigret et Monsieur Charles*, t. XXVIII, p. 422.

<sup>294</sup> *Les Mémoires de Maigret*, t. XV, p. 350.

<sup>295</sup> *Maigret se défend*, t. XXIII, p. 387.

<sup>296</sup> *Le Pendu de Saint-Pholien*, t. I, p. 443.

<sup>297</sup> *Maigret en meublé*, t. XVI, p. 158; *Maigret chez le ministre*, t. XVIII, p. 466; *Maigret et le corps sans tête*, t. XIX, p. 106; *Maigret tend un piège*, t. XIX, p. 273; *Un Échec de Maigret*, t. XIX, p. 335; *L'Ami d'enfance de Maigret*, t. XXVI, p. 291; *La Folle de Maigret*, t. XXVII, p. 346.

<sup>298</sup> *Maigret se fâche*, t. XII, p. 80.

<sup>299</sup> *Le Client le plus obstiné du monde*, t. XII, p. 471.

<sup>300</sup> *Cécile est morte*, t. X, p. 91; *Maigret et la Grande Perche*, t. XVI, p. 227; *Maigret et l'homme du banc*, t. XVII, p. 137; *Maigret chez le ministre*, t. XVIII, p. 320; *Maigret tend un piège*, t. XIX, p. 179; *Maigret et le client du samedi*, t. XXII, p. 366; *Maigret et le tueur*, t. XXVII, p. 107; *La Folle de Maigret*, t. XXVII, p. 333.

<sup>301</sup> *Maigret et son mort*, t. XIII, pp. 192 et 353; *Maigret et la Grande Perche*, t. XVI, p. 283; *Maigret chez le ministre*, t. XVIII, p. 466; *Maigret et le corps sans tête*, t. XIX, p. 105.

«des choucroutes doublement garnies»<sup>302</sup>, du «veau marengo» que Maigret arrose d'«une demi-bouteille de bordeaux rouge»<sup>303</sup>, «un ragoût de veau» qui a «une bonne odeur de cuisine familiale»<sup>304</sup>, de la «blanquette de veau»<sup>305</sup> crémeuse<sup>306</sup> accompagnée d'une carafe de rosé<sup>307</sup> ou d'«un petit bourgueil»<sup>308</sup>, des «petits merlans de Bretagne et foie de veau en papillotes»<sup>309</sup>, de l'andouillette<sup>310</sup> venue parfois tout droit d'Auvergne<sup>311</sup>, garnie de purée<sup>312</sup> ou de pommes frites<sup>313</sup> et accompagnée d'une carafe de sancerre<sup>314</sup> ou de beaujolais<sup>315</sup>, «des filets de harengs»<sup>316</sup>, divers hors-d'œuvre<sup>317</sup> présentés dans «d'imposantes piles de raviers»<sup>318</sup>, «des tripes à la mode de Caen»<sup>319</sup> et, au dessert, du «gâteau aux amandes»<sup>320</sup>. Maigret se plaît en outre à humer les odeurs variées qui envahissent la brasserie, laquelle tantôt «fleurerait la bière tirée au tonneau»<sup>321</sup>, tantôt sent le pernod et le coq au vin<sup>322</sup>. Parfois y règne «une lourde odeur de cuisine, comme dans les auberges de campagne»<sup>323</sup>, une «chaude odeur»<sup>324</sup> où,

<sup>302</sup> *L'Arrestation du musicien*, t. VIII, p. 176.

<sup>303</sup> *Maigret et l'homme du banc*, t. XVII, p. 47.

<sup>304</sup> *Maigret tend un piège*, t. XIX, p. 271.

<sup>305</sup> *Un Ébec de Maigret*, t. XIX, p. 334; *L'Ami d'enfance de Maigret*, t. XXVI, p. 291; *Maigret et le marchand de vin*, t. XXVII, p. 208.

<sup>306</sup> *Un Ébec de Maigret*, t. XIX, p. 335.

<sup>307</sup> *L'Ami d'enfance de Maigret*, t. XXVI, p. 291.

<sup>308</sup> *Maigret et le marchand de vin*, t. XXVII, p. 208.

<sup>309</sup> *La Colère de Maigret*, t. XXIII, p. 11.

<sup>310</sup> *Maigret et l'affaire Nabour*, t. XXIV, p. 153; *Le Voleur de Maigret*, t. XXIV, p. 271; *Maigret et l'indicateur*, t. XXVIII, p. 228.

<sup>311</sup> *La Folle de Maigret*, t. XXVII, p. 345.

<sup>312</sup> *Le Voleur de Maigret*, t. XXIV, p. 271.

<sup>313</sup> *La Folle de Maigret*, t. XXVII, p. 346.

<sup>314</sup> *Le Voleur de Maigret*, t. XXIV, p. 271.

<sup>315</sup> *La Folle de Maigret*, t. XXVII, pp. 345 et 346.

<sup>316</sup> *Id.*, p. 345.

<sup>317</sup> *Maigret et Monsieur Charles*, t. XXVIII, p. 323.

<sup>318</sup> *Maigret se fâche*, t. XII, p. 113.

<sup>319</sup> *Maigret et Monsieur Charles*, t. XXVIII, p. 371.

<sup>320</sup> *Id.*, p. 323.

<sup>321</sup> *Cécile est morte*, t. X, p. 151.

<sup>322</sup> *Maigret et le corps sans tête*, t. XIX, p. 105.

<sup>323</sup> *Maigret voyage*, t. XX, p. 265.

<sup>324</sup> *Le Voleur de Maigret*, t. XXIV, p. 271.

« sur un arrière-fond d'apéritifs et d'alcool, un connaisseur aurait discerné le fumet un peu aigre des petits vins de la Loire. Quant à la cuisine, l'estragon et la ciboulette dominaient »<sup>325</sup>. Bref, Maigret apprécie « l'ambiance, le coude à coude familial, l'odeur de cuisine, d'anis, de calvados qui avait fini par imprégner les murs »<sup>326</sup>, « l'atmosphère, les odeurs de cuisine et d'alcool de la brasserie Dauphine »<sup>327</sup>. Au reste, l'établissement constitue une espèce d'annexe de la PJ : on ne compte plus les romans où, lors des interrogatoires principalement, des demis<sup>328</sup> et des sandwiches<sup>329</sup> parfois « obèses »<sup>330</sup>, plus rarement du café<sup>331</sup>, des croissants<sup>332</sup>, du pernod<sup>333</sup>, de l'eau minérale<sup>334</sup> ou des petits pains<sup>335</sup> sont apportés dans les locaux du quai des Orfèvres par

<sup>325</sup> *La Colère de Maigret*, t. XXIII, p. 11.

<sup>326</sup> *Maigret à Vichy*, t. XXIV, p. 328.

<sup>327</sup> *Maigret et Monsieur Charles*, t. XXVIII, p. 323.

<sup>328</sup> *Pietr-le-Letton*, t. I, p. 37; *Monsieur La Souris*, t. 10, p. 268; *L'Affaire du boulevard Beaumarchais*, t. IX, p. 30; *Les Caves du Majestic*, t. X, p. 189; *La Maison du juge*, t. X, p. 403; *Signé Picpus*, t. XI, p. 46; *Félicie est là*, t. XI, p. 380; *Maigret à New York*, t. XII, p. 337; *Maigret et l'inspecteur Malgracieux*, t. XII, p. 386; *Les Quatre Jours du pauvre homme*, t. 25, p. 431; *L'Amie de Madame Maigret*, t. XV, p. 121; *Maigret au Picratt's*, t. XV, p. 483; *L'Enterrement de Monsieur Bouvet*, t. 27, p. 494; *Maigret, Lognon et les gangsters*, t. XVI, p. 381; *Le Revolver de Maigret*, t. XVI, p. 539; *Maigret et l'homme du banc*, t. XVII, p. 139; *Maigret se trompe*, t. XVII, p. 425; *Maigret et la jeune morte*, t. XVIII, p. 305; *Maigret et le corps sans tête*, t. XIX, p. 103; *Maigret tend un piège*, t. XIX, pp. 174, 176, 212; *Maigret s'amuse*, t. XX, p. 31; *Une Confiance de Maigret*, t. XXI, p. 170; *Maigret et les vieillards*, t. XXI, p. 538; *Maigret et le clochard*, t. XXII, pp. 518, 519, 529; *Maigret et le fantôme*, t. XXIII, p. 253; *Maigret se défend*, t. XXIII, p. 303; *La Patience de Maigret*, t. XXIII, p. 423.

<sup>329</sup> *Pietr-le-Letton*, t. I, p. 37; *L'Affaire du boulevard Beaumarchais*, t. IX, p. 30; *Cécile est morte*, t. X, p. 32; *La Maison du juge*, t. X, p. 403; *Maigret et l'inspecteur Malgracieux*, t. XII, p. 386; *Les Quatre Jours du pauvre homme*, t. 25, p. 431; *L'Amie de Madame Maigret*, t. XV, pp. 62 et 121; *Maigret, Lognon et les gangsters*, t. XVI, p. 381; *Le Revolver de Maigret*, t. XVI, p. 539; *Maigret et l'homme du banc*, t. XVII, p. 139; *Maigret et la jeune morte*, t. XVIII, p. 305; *Maigret et le corps sans tête*, t. XIX, p. 103; *Maigret tend un piège*, t. XIX, pp. 176 et 212; *Maigret s'amuse*, t. XX, p. 31; *Une Confiance de Maigret*, t. XXI, p. 170; *Maigret aux assises*, t. XXI, p. 406; *Maigret et les vieillards*, t. XXI, p. 538; *Maigret et le clochard*, t. XXII, pp. 518, 519, 529; *Maigret et le fantôme*, t. XXIII, p. 253; *Maigret se défend*, t. XXIII, p. 303; *La Patience de Maigret*, t. XXIII, p. 423.

<sup>330</sup> *Pietr-le-Letton*, t. I, p. 37.

<sup>331</sup> *La Tête d'un homme*, t. II, p. 16; *L'Enterrement de Monsieur Bouvet*, t. 27, p. 494; *Maigret et l'homme du banc*, t. XVII, p. 139; *Les Scrupules de Maigret*, t. XX, p. 422; *Maigret et les vieillards*, t. XXI, p. 538; *Maigret et le voleur paresseux*, t. XXII, p. 133.

<sup>332</sup> *La Tête d'un homme*, t. II, p. 16; *Les Scrupules de Maigret*, t. XX, p. 422.

<sup>333</sup> *Maigret et la Grande Percbe*, t. XVI, p. 178.

<sup>334</sup> *Maigret et les vieillards*, t. XXI, p. 538.

<sup>335</sup> *Maigret et le voleur paresseux*, t. XXII, p. 133.

un garçon de la brasserie Dauphine successivement prénommé Joseph<sup>336</sup>, Firmin<sup>337</sup>, Justin<sup>338</sup> et Léon<sup>339</sup>, garçon « qui connaît les bureaux de la PJ aussi bien que les tables de son établissement »<sup>340</sup>. On conçoit dès lors aisément que la brasserie soit « devenue une sorte de succursale de la PJ »<sup>341</sup>.

L'établissement est cité une seule fois comme restaurant Dauphine<sup>342</sup> et même comme « Chope Dauphine, où du temps de Maigret, on vidait de si savoureux demis de bière mousseuse »<sup>343</sup>, ainsi que se souvient l'ex-inspecteur Torrence dans une nouvelle où Maigret est retraité.

Sans recevoir l'appellation de brasserie Dauphine, le « petit restaurant de la place Dauphine »<sup>344</sup> est présent dès les écrits populaires. Léon Deffoux y déjeune<sup>345</sup>, tout comme Sancette<sup>346</sup> qui y a sa « table habituelle »<sup>347</sup> et y savoure « une crème renversée »<sup>348</sup>. Par ailleurs, dans ces mêmes textes de jeunesse, « un garçon de la brasserie des Orfèvres »<sup>349</sup> amène déjà deux demis à la PJ et il est déjà fait allusion au « grand escalier de la place Dauphine »<sup>350</sup>, escalier qui n'est autre, bien sûr, que celui du Palais de Justice auquel des romans postérieurs, nous l'avons vu, se réfèrent aussi.

<sup>336</sup> *Maigret à New York*, t. XII, p. 337; *Le Client le plus obstiné du monde*, t. XII, p. 471; *On ne tue pas les pauvres types*, t. XII, p. 528; *Maigret et son mort*, t. XIII, p. 192; *Maigret et l'homme du banc*, t. XVII, p. 139.

<sup>337</sup> *L'Enterrement de Monsieur Bouvet*, t. 27, p. 494.

<sup>338</sup> *Maigret en meublé*, t. XVI, p. 158.

<sup>339</sup> *La Folle de Maigret*, t. XXVII, p. 346.

<sup>340</sup> *Signé Picpus*, t. XI, p. 46.

<sup>341</sup> *Maigret aux assises*, t. XXI, p. 344.

<sup>342</sup> *Pietr-le-Letton*, t. I, p. 134.

<sup>343</sup> *L'Homme tout nu*, t. VIII, p. 100.

<sup>344</sup> Georges SIM, *Katia, acrobate*, Paris, Fayard, 1931, p. 94; Christian BRULLS, *Le Bonhomme de Lagny*; Christian BRULLS, *L'Homme aux allumettes*; Christian BRULLS, *Le Vase de Delft*; Georges SIM, *L'Homme qui tremble*, Paris, Fayard, 1930, p. 9.

<sup>345</sup> Georges SIM, *Katia, acrobate*, op. cit., p. 94.

<sup>346</sup> Christian BRULLS, *Le Bonhomme de Lagny*; Georges SIM, *L'Homme qui tremble*, op. cit., p. 9.

<sup>347</sup> Christian BRULLS, *Le Bonhomme de Lagny*.

<sup>348</sup> Christian BRULLS, *Le Vase de Delft*.

<sup>349</sup> Georges SIM, *La Maison de l'inquiétude*, op. cit., p. 79.

<sup>350</sup> Georges SIM, *La Fiancée du diable*, op. cit., p. 103.





Paul MERCIER

## *Le Relais-d'Alsace* ou le cambriolage littéraire de Georges Commodore\*

**L**E RELAIS-D'ALSACE est le premier roman<sup>1</sup> sans Maigret signé de Georges Simenon, un roman qui fut précédé par une avalanche de près de 200 romans populaires, sous des pseudonymes divers. On considère généralement qu'il a été écrit à la fin du mois de juillet 1931, sur l'« Ostrogoth » amarré au quai du pont Marie, en plein cœur de Paris. Ce n'était alors qu'une étape entre Morsang, en amont de Corbeil, et Deauville où le romancier, en casquette de marinier, dédicacera ses romans le 15 août, à proximité du casino. Simenon vient d'écrire 8 volumes des 19 Maigret commandés par Fayard : ils sont publiés au rythme d'un roman par mois depuis le début de l'année 1931. Un lancement publicitaire à grand spectacle, à Carnaval (30 février 1931), rassembla le Tout-Paris dans un dancing de Montparnasse pour un Bal Anthropométrique : la fiche de police de l'anarchiste Bonnot servait de carte d'invitation.

Une activité débordante et une prise de risques à rendre jaloux les surréalistes eux-mêmes, à la limite de la provocation ostentatoire, attirent l'attention sur le phénomène Simenon. Le jeune romancier semble se comporter comme certains de ses personnages, le Commodore par exemple : un être en dehors du commun, qui n'hésite pas à défier ses semblables et à tirer le maximum de profit personnel des marges dangereuses, mais

---

\* Ce texte a été conçu en liaison avec une exposition intitulée également *Le Relais-d'Alsace*, pendant la Quinzaine SIMENON, du 23 septembre au 5 octobre 1995, à l'occasion de l'inauguration de la médiathèque de Delle, près de Belfort, en Franche-Comté. La pagination indiquée renvoie à l'édition originale, Fayard, octobre 1931.

<sup>1</sup> Le premier roman publié, puisque *Le Passager du « Polarlys »*, écrit en novembre 1930, ne fut publié qu'en 1932, après avoir paru en feuilleton sous un autre titre et sous la signature de ... Georges Sim.

sans tomber dans l'illégalité. La nuit du 4 août 1931, à l'occasion d'un autre lancement publicitaire, au quai d'Anjou, le Tout-Paris se mélange sans façon aux clochards du pont Marie... *La Folle d'Itteville* devait inaugurer une nouvelle série de romans, intitulée *Phototexte*, dont le principe était d'associer un photographe professionnel et un romancier pour raconter une même histoire. L'échec commercial fut immédiat et total : le premier et unique roman de la série n'est pas sans rapport avec l'engouement rapide des cinéastes pour les Maigret : le principal enseignement de ce fiasco est le souci, la passion de Simenon pour visualiser une intrigue, la donner à voir, et raconter des images dans leur enchaînement. L'idée d'une exposition associée à un roman de Simenon trouve peut-être aussi là quelque légitimité. « C'était trop beau ! Comme un paysage de carte postale ! » (p. 249), persifle le Commodore, en se moquant de son idylle platonique avec M<sup>me</sup> Meurice.

Dans les interviews non plus, la prudence n'est pas de mise et les gens de lettres sont surpris par ces méthodes de production et d'édition de celui qu'on appelle alors « le romancier-vapeur ». À vrai dire, le personnage intrigue, il dérange et amuse la galerie par ses méthodes publicitaires. Georges Charensol écrit dans *Les Nouvelles littéraires* du 22 août 1931 : « On peut dire sans crainte de beaucoup se tromper, que ce romancier populaire sera demain un romancier tout court ». La formule cultive l'ambiguïté de la promesse à tenir, il sera *demain* un romancier tout court, il faut encore attendre et son entrée en littérature est remise à plus tard.

Le premier fait que je veux établir ici peut se formuler ainsi : on trouve une correspondance entre le romancier et le Commodore, une ambition commune d'arriver à une certaine gloire par des moyens rapides et spectaculaires, quitte à défrayer la chronique et à se tenir aux limites du raisonnable. Chacun dans son genre multiplie les acrobaties au risque de se casser lamentablement la figure, attendu par une foule goguenarde, mais, à chaque fois, ça passe quand même et c'est une agréable surprise. Les cambrioleurs et les artistes ont en commun cette culture de l'exploit par coquetterie, par besoin de s'exposer inutilement et de tester les limites maximales de la prise de risque. À certains moments, à leurs débuts surtout, ils se livrent à des excentricités comme pour éprouver leur technique. Lorsqu'il est devenu chanteur, Jacques Dutronc dit, avec humour, qu'il a commencé alors sa carrière d'escroc. Dans les *Dictées*, Simenon soutient qu'un romancier n'est qu'un marchand de vent, sans préciser si cela s'applique mieux au romancier tout court qu'au romancier populaire. Le romancier, un bonimenteur ? Le boniment, précise le petit Larousse, n'est autre qu'une « annonce pompeuse de charlatan, de camelot », ou encore : « des paroles artificieuses pour séduire ». Comment alors reste-t-il possible de faire reconnaître ses

ambitions littéraires sans se faire passer pour un sosie du Comodore et sans escamoter, au sens fort du mot, le culte de la littérature, la célébration en grande pompe de la chose littéraire ?

Venons-en à notre hypothèse. Simenon, qui vient tout juste de terminer le huitième volume avec Maigret (*Au Rendez-Vous-des-Terre-Neuwas*), s'offre une pause dans la série et décide de se passer momentanément des services du commissaire. Il veut s'essayer à un autre genre de littérature et s'éloigner autant du roman populaire que du roman policier. Il ne réussira cependant ni à se passer complètement d'un commissaire, ni des fantômes d'Arsène Lupin et autres gentlemen-cambrioleurs internationaux. Et pourtant une hypothèse s'impose lorsqu'on s'efforce de suivre le texte, d'en suivre le déroulement progressif et imprévisible, à travers les péripéties d'un aventurier : gagner de l'argent, pour empêcher après-coup la ruine du grand-père maternel et effacer rétroactivement l'enfance volée d'une mère orpheline. À travers les exploits du Comodore, c'est en partie les projets secrets d'un romancier que Simenon nous livre, les motivations profondes de son besoin d'écrire et de recommencer sans cesse ; vers un but qui semble inaccessible.

Avec les apparences d'un roman populaire tardif, et beaucoup de lecteurs se sont laissé prendre à ce piège facile, Georges Simenon se permet une sorte de rêverie éveillée, pour le plaisir de l'écriture. Et, sans vraiment le penser, il prend le Comodore pour un possible (rac)Commodeur de destinée, mais comme par ricochet : il ne peut rien pour les Meurice, la veuve et l'orpheline, et c'est Gredel qui écopera de ses prodiges à faire changer de condition de vie. Une Coppélia réussie ? « Elle avait l'air d'une poupée. D'une poupée mal articulée ! », maladroite pour manger sa pêche avec un couteau (p. 239).

La première impression de lecture cependant est différente : on croit avoir affaire d'abord à un simple reportage sur la vie et les mœurs habituelles des gens vivant au col de la Schlucht, à une chronique de la vie quotidienne d'un petit hôtel, sous l'œil d'un observateur à la fois étranger et familier, un habitué qui cache son jeu et garde le mystère d'une identité secrète. Les péripéties de l'intrigue ne seraient alors que des artifices romanesques, voire des clichés de romans populaires, sans qu'il faille y attacher quelque intérêt. Je crois au contraire qu'une logique puissante et particulière à l'univers romanesque de Simenon parcourt cette intrigue et contribue à créer une certaine atmosphère simenonienne.

## Un roman reportage ?

**E**N DÉCIDANT de rompre avec la fabrication de romans populaires, Georges Simenon s'est juré de ne mettre en scène que des lieux où il aurait séjourné, où il aurait vécu et appris à connaître les façons de vivre, de penser et de parler des autochtones. Voyages à New York, en Laponie, en Lituanie, en mer Noire et en Turquie, en Égypte et en Afrique Équatoriale, un tour du monde en passant par Panama, l'Équateur et Tahiti... Tout cela est connu aujourd'hui avec un grand luxe de détails. Mais on ignore presque tout des circonstances et de la durée du séjour de Simenon à la Schlucht. On sait seulement qu'il est venu ici une fois entre 1928 et 1931, vers la fin de l'été, semble-t-il d'après le roman. Dès les premiers Maigret<sup>2</sup>, M<sup>me</sup> Maigret passe chaque année un mois de vacances dans un village alsacien près de la Schlucht, pourtant on ne saura pratiquement rien du séjour ici de Simenon en dehors du témoignage laissé dans le roman. Interrogé sur ce point par Pierre Deligny, Georges Simenon lui fait cette réponse, dans une lettre en date du 14 juillet 1983 :

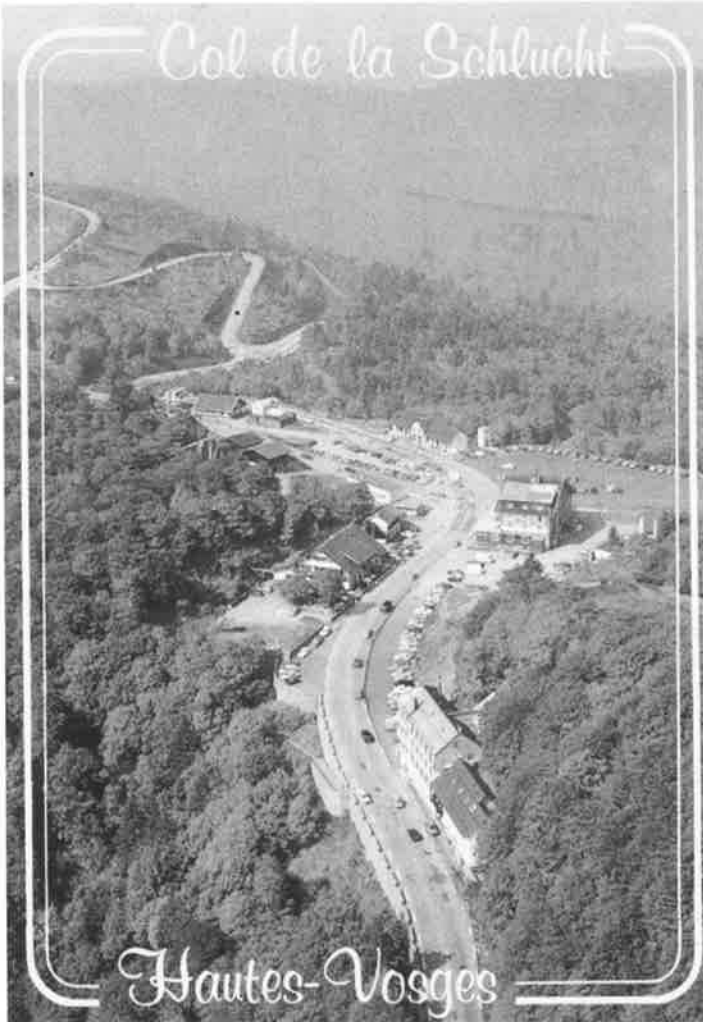
La Schlucht, j'y suis passé par hasard et j'étais très embêté car il fallait passer de très fortes pentes et passer par un tunnel de montagne qui me donnait le vertige. La route était difficile. Je ne me souviens — de mon séjour à la Schlucht — que de ce passage désagréable dans la montagne et, souvenir plus agréable, de deux petites serveuses qui étaient ravissantes.

Des voies d'accès difficiles et le physique agréable des deux jeunes serveuses, voilà tout ce dont se souvient le retraité, cinquante ans plus tard. Il ne se souvient ni du Chalet Hartmann à qui l'hôtel du Chalet doit sa dénomination, ni du Père Kiesgen l'aubergiste, ni des motifs de son séjour.

Dans la plupart des endroits que le romancier a utilisés comme cadre géographique de ses romans, Claude Menguy et quelques autres après lui ont interviewé les gens et interrogé les pierres pour comparer le paysage romanesque et le site naturel. Jusqu'ici le col de la Schlucht n'avait pas donné lieu à ce type de travail sur la géographie romanesque, en raison de la minceur des documents et peut-être des destructions de la dernière guerre, de 1944 surtout. Les témoins directs et contemporains de l'écriture du roman étant pour la plupart morts ou n'ayant plus d'adresses connues ou encore étant trop gravement malades pour témoigner, il devenait nécessaire de rechercher des documents photographiques et des cartes postales pour

---

<sup>2</sup> Dans *La Guinguette à deux sous* en particulier.



« Un bout de route nationale. Trois hôtels, dans un site pittoresque. Le *Grand Hôtel* se réservant la clientèle élégante et la grosse bourgeoisie. L'*Hôtel des Cols* accueillant les petits bourgeois en vacances et, l'hiver, les skieurs des environs.

La première maison est un bazar où on vend des cartes postales et des souvenirs. En face se dresse le *Grand Hôtel*, avec son garage, sa pompe à essence, ses parasols et son portier à casquette galonnée qu'on appelle le pisteur. Près du bazar, un restaurant où l'on peut à la rigueur obtenir une chambre : *Au Relais d'Alsace*, tenu par M. et M<sup>me</sup> Keller.

À cent mètres enfin, l'*Hôtel des Cols*, moins luxueux que le *Grand Hôtel*, plus bourgeois que le *Relais d'Alsace*. »



Le panorama de la Schlucht vers 1930

reconstituer l'activité des personnes vivant à la Schlucht vers 1930 et la comparer à ce qu'en dit Georges Simenon dans *Le Relais-d'Alsace*.

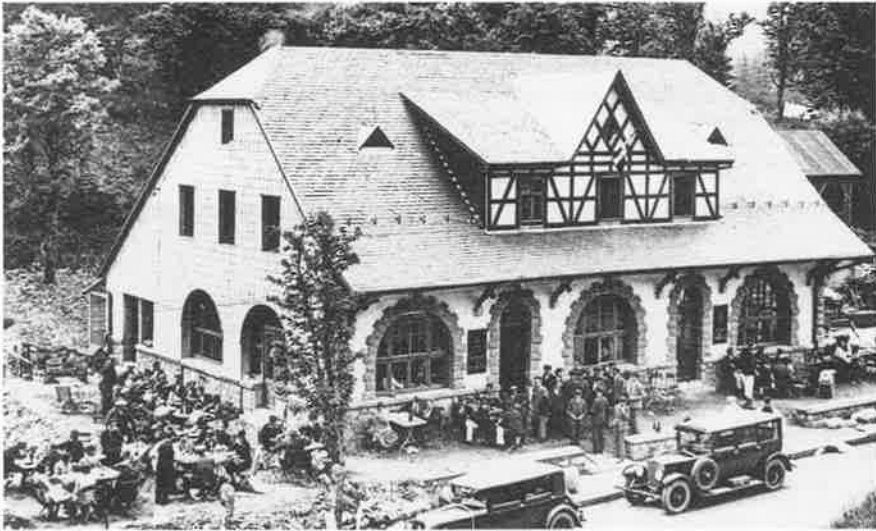
Il semble en effet que dans l'écriture romanesque de Simenon, le côté fantasmagorique de l'histoire, la tension dramatique qui se double d'une crise psychologique chez le personnage principal, entraînent une perte partielle de la réalité. Le lecteur entre dans un espace narratif où le réel et l'irréel se mélangent : plus que l'espace de la fiction, c'est un espace qui confine au rêve, parfois à la transe de l'ivresse, de la maladie ou du délire, comme si le personnage principal fonctionnait sur deux registres, celui d'une lucidité marginale et celui d'une activité mentale incontrôlable et impérieuse, où le subconscient fait des siennes. Autrement dit, le héros est soumis à une pression fantasmagorique intense, qu'il doit réguler comme il peut, en s'efforçant de ne pas se trahir dans ses relations avec les autres.

Mais cette tension psychique ne se livre pas à nu, tout de go. Elle a besoin de plusieurs filtres pour se déguiser et se projeter. Il faut d'abord un cadre spatial vraisemblable pour le lecteur, qui facilitera l'illusion réaliste par le moyen d'un site précis connu intimement par l'auteur. Les souvenirs d'ordre autobiographique et les émotions qui s'y rattachent serviront de caution véridique à la vérité des sentiments des personnages, à la condition expresse qu'ils soient transposés dans un autre lieu et observés chez autrui ou chez un double. Plus l'évocation du cadre géographique donnera l'illusion d'une existence réelle dans sa banalité, plus le lecteur sera ensorcelé

par sa lecture et moins il sera méfiant à l'égard des contenus imaginaires qui préoccupent le héros.

La fonction du cadre géographique a donc une importance considérable, elle tend à faire du roman une espèce de monographie ethnologique, une sorte de documentaire sur la vie de gens réels, observés avec gourmandise par le héros ou le narrateur, croqués tout vifs et couchés sur le papier. M. Serge, dans le roman, est l'observateur attentif de toutes les habitudes et de tous les secrets des habitués de la Schlucht. Ce n'est qu'au terme du roman, à la suite d'une série de parades à demi-réussies, qu'il confessa ses ambitions secrètes à M. Labbé, le commissaire, qui aura l'habileté de ne pas le questionner de front.

Sans doute le lecteur n'est-il pas obligé, pour apprécier le roman, de vérifier que le cadre spatial qui y est évoqué existe vraiment, mais il n'est pas



LA SCHLUCHT — *Restaurant du Chalet*

« Une salle claire, longue de seize mètres, avec des tables de sapin rose, des boiseries vernies le long des murs et ces fenêtres en demi-lune découpant si plaisamment le paysage. [...] »

M. Serge [...] regarda la grande salle qui était un peu devenue son home, le coq de bruyère empaillé, l'aquarelle de l'île de Rhodes, les géraniums alignés devant les fenêtres en demi-lune, à la mode alsacienne.

Le *Relais d'Alsace* ne s'adressait pas aux étrangers, ni même aux touristes. C'est là que les chauffeurs des camions allant de Munster à Gérardmer s'arrêtent pour boire un coup de vin rêche ou de bière pétillante. C'est là aussi que, le dimanche, les gens qui excursionnent en montagne, sac au dos, demandent une table et de la boisson, déballet leurs victualles qu'ils dévorent en chantant. »

indifférent de savoir que presque toutes les indications spatiales fournies par le récit sont bien réelles, à quelques simplifications près. Les fenêtres en demi-lune, les géraniums, le carrelage jaune et noir, la grande salle du Relais-d'Alsace, tout cela est authentique. Les deux serveuses de l'hôtel du Chalet, qui s'appelaient Odile et Anne, étaient originaires du versant vosgien (Xonrupt) et avaient 16 et 18 ans en 1928, le même âge que Gredel et Léna, les deux Alsaciennes du Relais-d'Alsace... L'aubergiste, Nic Kiesgen, savait jouer de la flûte et, depuis un accident de chasse, devait marcher avec des béquilles, comme Nic Keller. Il était fier de sa cave, de son Riquewihr sélectionné chaque année à l'issue d'une tournée éprouvante chez les exploitants viticoles... Il surveillait probablement d'un œil paternel vigilant et avec un soin jaloux les amabilités lutines des clients envers les deux jeunes serveuses. Sa femme, Jeanne, née Freudenreich, catholique pratiquante, fit ériger une chapelle privée derrière l'hôtel, quelques années plus tard, en 1935. Le Grand Hôtel, en face sur la gauche, accueillait la clientèle huppée dans les chambres du premier étage donnant sur les terrasses. Y avait-il aussi un puits dans la cour? Ce n'est pas certain, mais l'établissement disposait bien d'une pompe à essence. Il est inutile de poursuivre plus avant



«De l'autre côté de la route, on voyait la façade blanche du *Grand Hôtel*, avec sa terrasse garnie de parasols modernes à ramages mauves et jaunes.»



l'inventaire puisqu'une exposition relève ce pari de représenter, soixante ans après, les lieux et les personnes qui ont inspiré le roman.

Le cadre romanesque correspond au cadre géographique connu du touriste de 1930 à une exception près, mais elle est de taille. À ceci près que le Chalet Hartmann, à quelques mètres de l'hôtel-restaurant et propriété du même aubergiste, n'est pas mentionné là, mais transposé comme Chalet des Pins, à quelques kilomètres sur la corniche montagneuse. Emblème touristique du col de la Schlucht, il devient, dans le roman, le symbole de la ruine de M<sup>me</sup> Meurice ; par contrecoup, il figure l'obligation du Comodore à renoncer à ses paradis d'enfance.



LA SCHLUCHT — *Le Chalet Hartmann*

« C'était une construction en bois assez vaste, de style suisse. Des fenêtres, on dominait toute l'Alsace et, au-delà, la ligne sinueuse du Rhin, les contreforts de la Forêt Noire. [...] Et le chalet, où je retrouve mieux que le reflet de mon enfance... Une jeune femme, une maman comme la mienne était jadis... Une gamine. »

Dans le texte qui accompagne les panneaux de l'exposition, j'ai tenu à montrer comment le cadre géographique et humain sert à la fois de support et de camouflage à l'imaginaire romanesque : il montre un espace vraisemblable et en même temps il sert à dissimuler des désirs inconscients, qui restent en partie cachés. Simenon prend possession des lieux pour les coucher dans ses romans avec une méticulosité presque jalouse, en privilégiant certaines caractéristiques qui vont déterminer les actions des

personnages. Les lieux sont investis par le personnage principal comme des lieux d'origine, des lieux dotés d'une protection maternelle avant de devenir peu à peu des endroits où il se sent étranger. Beaucoup de romans sont marqués par une « aliénation » progressive des lieux intimes, reconstruits par le souvenir et revisités. Une connaissance intime des lieux, dans leur particularité singulière, est une nécessité pour contrebalancer la tendance des représentations cognitives à la généralisation universaliste : dans les romans populaires, Georges Sim parle encore de la « quintessence » d'une villa bourgeoise. Par la suite, il ne pourra explorer les méandres des émotions profondes des personnages qu'en s'accrochant à des lieux réels connus intimement de lui et qui resurgissent de sa mémoire au moment de l'écriture. Une remarque fort pertinente de Claude Chabrol<sup>3</sup> va dans le même sens :

On a toujours intérêt à garder les lieux choisis par Simenon lorsqu'on l'adapte. Parce que, lui, connaît ces lieux intimement, et, dans son récit, ils sont indissociables des personnages. J'ai à peu près tout lu de lui. Son style est merveilleux pour le cinéma. Il réussit à construire des intrigues uniquement à partir de ses personnages. Et ce sont ces personnages qui fabriquent les événements, jamais le contraire. Pour l'adapter, il ne faut donc pas faire le malin, ni chercher à étoffer. C'est inutile. Ou ça fout tout en l'air. *La Veuve Couderc* ou *Le Chat* sont deux bons films ... qui n'ont plus rien à voir avec Simenon.

La dépendance entre le champ spatial et les personnages est une idée maîtresse de Simenon : il affirmait vers 1960 que New York était le personnage principal de *Trois Chambres à Manhattan*. Cette idée le hantait déjà à 18 ans et demi, en novembre 1921, quand il écrivait cette phrase dans *Les Ridicules!*<sup>4</sup> :

Les peintres commettent à mon sens une faute contre la logique en peignant d'abord le personnage d'un portrait, pour s'occuper ensuite du décor. L'individu, en effet, n'acquiert toute sa psychologie que présenté dans le cadre qui lui est propre et sans lequel il ne sera souvent qu'une énigme.

Que trouve Simenon à la Schlucht, en fin de saison? Un site de montagne presque déserté de ses touristes, avec trois hôtels, un bazar, (une gare et sa brasserie peut-être déjà fermées avec la morte-saison) et pas de

<sup>3</sup> Cité par *Télérama*, n° 2381, 30 août 1995, p. 58.

<sup>4</sup> Georges SIM, *Jehan Pinaquet*, Presses de la Cité, 1991, p. 198.

maisons particulières, des sentiers de promenade et, surtout, une ancienne frontière. De là à imaginer un personnage aux nationalités fluctuantes, sachant utiliser les vides juridiques des réglementations internationales, et qui opère dans l'Europe entière... En même temps, il voudrait posséder un petit coin de souvenir et, par un concours de circonstances malheureux, il se trouve dans l'impossibilité de réaliser un rêve d'enfance : acquérir le Chalet des Pins.

Et le Chalet où je trouve mieux que le reflet de mon enfance... Une jeune femme... Une maman comme la mienne était jadis... [...] Ne vous y trompez pas... Nous ne nous sommes jamais rien dit... C'est moi qui ai cru... C'est moi qui ai espéré...  
(p. 245)

Le site et les gens qu'il y rencontre font resurgir en lui une problématique familiale, un secret de famille ou un mythe familial qui conditionne fortement sa vocation d'écrivain et son besoin de toujours écrire, pour se délivrer sans fin de ses fantômes. La création romanesque chez Simenon fait une large part au subconscient tout en refusant radicalement l'idée d'une possible auto-analyse ; le cadre traditionnel du roman et la mise en scène de lieux et de gens réels permettent à l'auteur de contenir à distance des affects puissants, comme s'il s'agissait toujours d'autrui et jamais de la projection d'un mythe familial. Pour y parvenir, une condition doit être remplie : que l'auteur ait rencontré dans un lieu précis des personnes réelles. Alors, en se donnant l'illusion d'une sorte de reportage, Simenon peut greffer sur elles des potentialités imaginaires, tout en déniait son propre transfert. Sans s'exposer aux difficultés d'une auto-analyse, au contraire, en se défendant avec vivacité de mettre quelque chose de lui dans ses romans, Simenon peut manipuler des objets intérieurs en les projetant dans son récit et d'abord à travers un site réel. On connaît la passion de Maigret à visiter les lieux du drame pour reconstruire « de l'intérieur » la psychologie de la victime : en occupant son fauteuil, en tripotant ses objets familiers, en refaisant les trajets habituels, il peut imaginer sa logique profonde et plus précisément ses angoisses intimes, ses souvenirs d'enfance et ses relations avec sa mère. Mais toujours en montrant, en exposant, en faisant du lecteur un voyeur, et en refusant et l'explication psychologisante et la pose du littéraire léchant<sup>5</sup> les mots.

Une conséquence inattendue de cette position de l'auteur, la position de l'éponge qui ne fait que s'imprégner de la vie des autres, comme s'il

<sup>5</sup> Lécher : exécuter avec un soin minutieux, selon le dictionnaire.

disposait de ce pouvoir de se mettre complètement entre parenthèses, de s'ignorer, alors qu'il se dédouble. Mon propos est de montrer que ce reportage joue une fonction de conteneur de l'imaginaire dans le processus de création, qu'il permet le déploiement des obsessions intimes et offre une garantie à leurs débordements : il faut que l'impression de réel, de vraisemblable, impose ses exigences et s'oppose de son mieux aux fantaisies loufoques ou illogiques. Non seulement il faut montrer la nécessité du reportage pour dédouaner de l'introspection autobiographique, mais il faut aussi rendre compte de l'escamotage des ambitions littéraires. L'ambition avouée de Simenon, toute sa vie, est de raconter des histoires, de divertir le lecteur sans l'ennuyer : un livre commencé, c'est un livre lu d'une traite jusqu'à la fin, et sans que les rebondissements de l'intrigue soient utiles pour tenir le lecteur en haleine. Ce n'est pas tout à fait un hasard si Jean-Claude Vareille<sup>6</sup> prend l'exemple de Simenon pour affirmer que le récit policier met en scène la problématique de sa propre écriture. Pour lui, l'histoire policière est d'abord au service de la mise en scène d'un processus concret de création. C'est parce que l'écriture d'un Maigret est en soi une aventure de l'artiste devant sa feuille blanche, l'exploration d'un possible narratif qui expose l'auteur à la rencontre de ses doubles imaginaires dans un acte physique d'écrire.

Maigret a beau adopter toutes les valeurs platement bourgeoises et se faire un dogme de la banalité, toujours est-il que cet anti-héros reste une image de l'artiste, [...] une image de Simenon à sa table de travail.

## La personnalité du Commodore

Un homme qui appris par expérience que tout s'achète, qui a mené la vie la plus aventureuse et qui a peut-être, au fond de lui même, une âme de petit-bourgeois...

Alors, c'est en petit-bourgeois qu'il vient ici... Il a trouvé quelque part un vague sosie... Une idée à creuser d'ailleurs!... Chacun a au monde plusieurs sosies... Il suffit de les chercher...  
(pp. 243-244)

La figure quelque peu mythique du Commodore s'inspire de la littérature populaire, ou de la paralittérature, c'est le type même de l'escroc

---

<sup>6</sup> *L'Homme masqué, le justicier et le détective*, P.U. Lyon, 1989, p. 173.

international de haut vol. Comme Arsène Lupin, il sévit dans les palaces internationaux de l'Europe entière, il est aussi habile à changer d'identité qu'à détrousser les capitalistes les plus cossus.

En Angleterre, on appelle commodore le commandant d'un navire ou un général de brigade. En littérature, depuis (au moins) *La Jettatura* de Théophile Gautier, le Commodore est un aventurier se donnant des airs de gentleman distingué, militaire à la retraite errant dans les pays latins; sa principale caractéristique est d'afficher une condition différente de ses interlocuteurs et de garder ses secrets pour lui. Avec Jules Verne, Robur le conquérant et le capitaine Nemo sont aussi des figures héroïques assimilables à des capitaines d'industrie défiant les États. Le mythe romantique de l'homme défiant à lui seul l'autorité établie en prenant des risques audacieux et calculés se nourrit aussi à des sources anarchisantes : en refusant de se soumettre à la loi commune, il affirme la volonté de l'individu contre la force des institutions. Simonon a eu recours assez fréquemment à ce mythe de l'escroc international, polyglotte et globe-trotter aux multiples passeports et qui obligea les polices de plusieurs gouvernements à collaborer au sein d'un Interpol. Mais curieusement, il ne mettra en scène le Commodore<sup>7</sup> que cinq fois dans toute l'œuvre (soit au bas mot 650 romans et nouvelles). Ici, il détourne pour une fois le Commodore vers la littérature. Simonon se moque ici délibérément de cette littérature populaire en traitant des exploits du Commodore comme une légende, une réputation alimentée par la rumeur. M. Serge, lui, doit jouer serré et ne fait que déjouer les menaces qui s'accumulent sur lui; ses exploits locaux ne ménagent que des répit provisoires et sa fuite avec Gredel passe un moment pour une déroute pitoyable... Ici le Commodore s'appelle alors M. Serge, Serge Morrow. Le symbole de ce patronyme laisse entendre que, derrière l'apparence du personnage d'aujourd'hui se dissimule le héros de demain<sup>8</sup>, le puissant qui montrera sa force véritable le moment venu, qui sait qu'il a un destin à suivre, nécessairement<sup>9</sup>, mais qui, pour l'instant, doit cacher sa puissance, ou ce qu'il en reste. Comme s'il disait, *mutatis mutandis* : «J'aurai le Nobel à 40 ans!»

La première et seule apparition du Commodore dans un roman populaire se produit dans *La Fiancée du diable* (1930 / Fayard, 1932). D'emblée, il

<sup>7</sup> Sous cette appellation stricte, alors que les escrocs internationaux aux identités multiples sont nombreux.

<sup>8</sup> Cf. plus haut, le mot de Charensol dans *Les Nouvelles littéraires*.

<sup>9</sup> Cf. la fin de *L'Aîné des Ferchaux*, «Folio», p. 401 : «Il acceptait la chose comme un fait accompli, comme une nécessité, comme s'il eût été écrit de tout temps qu'elle se produirait».

n'est qu'un relais seulement capable de transmettre son testament spirituel. Blessé, il meurt dès le début du roman et ne revit qu'à travers sa fille. À la mi-roman, on apprend la teneur du message solennel qu'il a laissé à sa fille :

Vois-tu, dans la vie comme dans la nature, il y a deux sortes d'êtres : les moutons et les loups! Ceux qui se font manger et ceux qui manipulent les autres. Des gens travaillent toute leur vie pour ne connaître que la médiocrité, quand ce n'est pas la misère. D'autres sont nés assez adroits pour tondre tout le troupeau. (p. 144.)

Mais l'aventure se terminera dans la triste désillusion des rêves grandioses :

Nous nous sommes jetés à corps perdus dans l'aventure!... Et cela nous a appris le vrai sens de la vie!... [...] Ou plutôt je pense à la *Vie*... Je pense qu'elle est plus forte que nous, nos projets, que nos plans les mieux combinés... Harry était formidablement outillé. Il devait presque fatalement arriver à son but... Et le voilà en prison... Le Commodore était un être formidable, que rien ne semblait ébranler et il a suffi d'une balle...

Dans un autre roman populaire de la même époque, *L'Homme de proie* (sans le commodore), le narrateur se moque ouvertement de ce genre de héros :

Il en est des aventuriers comme des courtisanes. Tant qu'ils sont jeunes, ils gardent une certaine ligne qui leur permet parfois d'être sympathiques. Surtout quand ils sont heureux, qu'ils réussissent, car ils ont parfois un certain panache qui ne manque pas d'impressionner bien des gens.

Que vienne l'âge, que vienne surtout le moment où ils sont moins sûrs d'eux-mêmes, et ils ne se donnent plus la peine de choisir leurs moyens. Ils se sentent traqués. Ils se débattent. Ils se défendent bec et ongles.

Rien n'est plus pénible que le spectacle d'une femme vieillie qui s'obstine à vivre de ses charmes. L'aventurier ne vaut guère mieux à un tournant de sa vie.

Le Commodore du *Relais-d'Alsace* n'est pas loin de se trouver dans cette position délicate et la fin du roman aurait pu sombrer dans le ridicule et le minable, sans la fameuse torpédo qui assure le retour triomphal. Une nouvelle des *Dossiers de l'Agence O*, *L'Homme tout nu* (1941), évoque l'arrestation du Commodore dans un grand établissement de l'avenue de l'Opéra : mais ce n'est qu'une pâle copie du Commodore, un imposteur, le frère cadet, un magnat australien, sir Raleigh, qui, pour garder l'anonymat, a trouvé au dernier moment un pseudonyme, alors qu'il était victime d'une

bande d'escrocs. Dès 1938, Maigret serait célèbre pour avoir autrefois arrêté le Comodore (*Le Notaire de Châteauneuf*), mais il faudra attendre près de dix ans pour en connaître le récit. Dans une nouvelle de 1947, *Maigret et l'Inspecteur Malgracieux*, le commissaire arrête le fameux escroc et obtiendra ses aveux en refusant de l'écouter et de s'adresser à lui : la seule méthode pour faire avouer les cérébraux est de se désintéresser d'eux. Sans doute pris de remords, Maigret (*Maigret et le voleur paresseux*) affirmera en 1961 que le Comodore n'a jamais été arrêté, qu'il s'est retiré à la campagne ou dans une île du Pacifique, à moins qu'il n'ait été assassiné incognito, comme un vulgaire malfrat.

Tout ce qui touche au Comodore reste anecdotique, de l'ordre de la fabulation, le plus souvent, quand on y recherche des informations factuelles. Ce personnage n'a de véritable intérêt qu'à un second degré, comme Simenon le laisse deviner en 1961, dans un superbe roman dur, *Le Passage de la ligne*. Le héros qui écrit ses mémoires se souvient, à ses débuts dans la vie active, d'avoir rencontré Alvin Haags, une sorte de Comodore sans le nom, un passeur qui l'a initié à passer la ligne, à franchir la frontière qui sépare les petites gens de la haute société qui vit dans les palaces. Ici, la technique du cambriolage est largement développée, mais il pourrait s'agir d'un cambriolage littéraire, d'une ascension progressive dans la célébrité, l'apprentissage à ruser avec les mœurs de l'*establishment*. Le héros a pu se lancer dans la publicité, grâce au pécule amassé lors des vols, et il a réussi à se faire une place au soleil.

Ainsi donc, avec lui, j'avais enfin cessé d'appartenir, si peu que ce soit, à un milieu déterminé et, si je passais d'une case à l'autre, c'était par jeu. J'apprenais en définitive à devenir l'homme de nulle part et de partout que j'avais confusément rêvé d'être. [...]

J'exagèrai sans doute, comme tout néophyte, l'étendue de ma transformation. J'étais toujours moi, soit Je n'avais réalisé aucun exploit et de toute mon association avec Haags, je n'aurais pas à en réaliser. Ce qu'on attendait de moi était facile et des centaines de jeunes gens auraient pu le réaliser. Était-ce d'avoir été choisi que j'étais fier?<sup>10</sup>

Le Comodore n'est pas seulement le mythe de l'escroc international : c'est la couverture qu'utilise Georges Simenon, par personnage interposé, pour imaginer sa vocation de romancier et ses débuts dans le roman populaire,

---

<sup>10</sup> Presses de la Cité, 1961, édition de 1970, pp. 164–165.

sa vie d'aventurier de l'écriture, d'écrivain prolixe payé à la ligne. Cette escroquerie est bien en soi une escroquerie à l'idéal littéraire, à l'image de l'esbroufe d'un Bal Anthropométrique se réclamant des mânes de la bande à Bonnot<sup>11</sup>. Simenon romancier n'utilise pas les méthodes habituellement préconisées pour réussir dans le monde des lettres, il se comporte alors d'une façon inquiétante, comme un franc-tireur, un marginal sentant le soufre de la paralittérature<sup>12</sup>. Je crois qu'il faut élargir cette escroquerie à l'idée même d'écrire un roman, d'imaginer des êtres de fiction et de vendre à un éditeur des mots qui n'ont aucune valeur instrumentale. Mais l'émotion du voleur de bijoux, c'est « de découvrir le trou dans des emplois du temps minutés », comme dit le héros, c'est le plaisir intense de se sentir l'instrument d'une création qui opère comme une possession consentie, se laisser diriger par le subconscient en dirigeant le moins possible la structuration du récit. Sans doute le Commodore figure-t-il aussi l'arrachement aux origines provinciales, à la condition sociale de la petite bourgeoisie catholique et l'émancipation de la structure familiale au sortir de l'adolescence, mais cette perspective sociologique reste insuffisante. *Le Passage de la ligne* évoque autant la destinée du romancier que le peintre du *Petit Saint* : la métaphore du gentleman-cambrioleur ou de l'escroc international utilisée par Simenon suggère une certaine conception des mécanismes de la création romanesque. La confession finale du Commodore, au dernier chapitre, peut être comprise comme la déclaration arrogante mais cryptée de l'auteur convaincu de sa destinée de romancier.

Mais le double a ses limites, il peut échapper à son maître.

### Le retour des secrets familiaux

**P**OUR écrire un roman selon Simenon, il faut donc choisir un site et en imaginer les potentialités. Ensuite, ébaucher un personnage, ici, un escroc talentueux mais vieillissant, et laisser le subconscient opérer pour gérer l'intrigue, laisser le personnage vivre sa vie, comme si l'auteur n'était qu'un médium prêtant son corps à l'opération d'un magicien qui opère en coulisses. L'opération n'est pas sans risque, puisque l'imaginaire va, à travers les figures des doubles de l'auteur, mobiliser des illusions de toute-

<sup>11</sup> Le bristol d'invitation comportait la fiche anthropométrique avec les empreintes du célèbre Bonnot mort vingt ans plus tôt.

<sup>12</sup> Un enfer, ou un purgatoire dont il est très difficile de sortir...



puissance et des angoisses persécutrices inconscientes. Celles de l'auteur ou celle de tout homme? Les deux, sans qu'on puisse établir une frontière bien nette entre les deux. Tout roman se nourrit du roman familial, qu'il s'agisse de conquérir la représentation d'une place symbolique dans le système de parenté, dans la légitimation du couple ou dans la transmission entre générations des fautes, des défaillances des ancêtres. Pourquoi cette curiosité? Elle conduirait à comprendre l'organisation profonde de l'univers imaginaire du romancier, la transformation de son mythe familial en un monde de fiction.

Avec *Le Relais-d'Alsace*, l'ensemble du récit s'inscrit entre les arrivées inopinées de deux véhicules dont l'irruption va défrayer les conversations, comme au bon vieux temps des bandits en autos de la bande à Bonnot : l'arrivée spectaculaire du couple princier hollandais, les Van de Laer, annonce le triomphe final en torpédo. Or, Simenon a longtemps imaginé que ses grands-parents maternels, de souche flamande, originaires du Limbourg hollandais, cédé à la Hollande au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, avaient été très riches. Le grand-père, Guillaume Brüll, né en Allemagne en 1828 à Herzogenrath (ou Rolduc) est mort à Liège, probablement ruiné en 1885. C'est une des raisons pour lesquelles on trouve tant de faillites et de ventes à l'encan dans les romans de Simenon. Une des raisons aussi pour lesquelles il se croit obligé de mener grand train de vie, d'habiter des châteaux, sans jamais arriver à convaincre sa mère qu'il ne vivait pas à crédit ou que ses revenus étaient gagnés par des moyens vraiment honnêtes. Cette mère fut orpheline de père à cinq ans et devint veuve à 41 ans; avant son mariage avec Désiré et son emploi de vendeuse à l'*Innovation* de Liège, elle avait travaillé comme employée de maison, comme Gredel et Léna, avec sa sœur Félicie, chez un frère aîné; pour son fils Georges, Henriette alors adolescente y aurait été traitée comme une vulgaire domestique, une bonniche, ni plus ni moins qu'un souillon. L'image d'une toute jeune fille à quatre pattes, lavant le sol avec une serpillière, rivalise dans l'œuvre avec un autre symbole de l'humiliation de la jeune fille pauvre<sup>13</sup>, celle de la servante de bistro focalisant malgré elle les désirs des mâles. L'enlèvement de Gredel et sa métamorphose en grande dame peut s'apparenter à une opération magique pour corriger le passé d'une mère. Cette opération, la réparation du destin d'une mère, est le prototype de

---

<sup>13</sup> On trouve plus rarement une autre variante, la fleuriste, dans *La Merveilleuse Aventure* et *La Fleuriste de Deauville*. Mais ni la marchande d'allumettes, ni la vendeuse de crayons des chansons populaires

l'idéal de Maigret : raccommoder les destinées ; la première forme de cet idéal s'apparente au conte de Cendrillon, la transformation magique du souillon en princesse par une bonne fée. Il suffira ailleurs de se trouver par hasard en possession d'une forte somme d'argent pour commencer à rêver sa vie, tenter de « briser le cercle », ne plus subir la malédiction d'une origine sociale ou familiale handicapante. À cela s'ajoute le remariage de cette mère avec un retraité en 1929 ; il trouve son écho dans le roman avec l'impossibilité pour M. Serge d'empêcher le remariage de M<sup>me</sup> Meurice et du brasseur Kampf. Les surcharges de l'enveloppe jaune indiquent que cette péripétie n'était pas prévue au départ du roman. Autres points de correspondance entre le roman et le passé familial : les questions de barrières linguistiques et de déplacements de la frontière entre États. Le patois alsacien — Simenon ne lui reconnaît pas, hélas, le statut de langue — peut servir de critère pour se construire une identité personnelle ou un sentiment d'appartenance collective, il marque d'abord une frontière linguistique distribuant « nous » et « les autres ». La mouvance de la frontière entre États oblige les gens à changer de nationalité sans changer de domiciliation. La conjugaison de ces deux facteurs favorise une dimension interculturelle, une relativisation des idéologies nationalistes et chauvines. Simenon, qui a vécu pendant son adolescence une occupation allemande de quatre années, n'est pas du tout préoccupé de refaire l'histoire de la guerre ou d'en cultiver les stigmates. « Comme la plupart des plantes et, comme je le crois, des hommes, je ne suis qu'un hybride », avouait Simenon dans *La Main dans la main*. Comme dans *La Maison du canal* et *Chez les Flamands*, la maison serait à cheval sur la frontière, disposant ainsi d'une entrée double, une dans chaque État. J'y vois, plutôt qu'une curiosité architecturale, le symbole d'un double héritage culturel, une double appartenance dont les composantes ne sont pas très faciles à concilier, à équilibrer.

Ce grand-père au passé chargé de mystères inexplicables trouve sa réplique dans le roman. Nic Kiesgen, né lui aussi en Allemagne, a opté pour la nationalité française avec la fin de l'annexion de l'Alsace : sa personnalité complexe pouvait le faire passer pour un sosie de Guillaume Brüll qui fut, entre autres, arpenteur, chef des irrigations, négociant, boucher et dont on ne sait s'il fut aubergiste aussi parmi toutes les occupations de sa vie. On sait que l'oncle Léopold, la honte de la famille, fut garçon de café. Simenon éprouve une certaine fascination pour les aubergistes et les marchands de vins. *Le Cheval-Blanc*, *Marie qui louche*, *Betty* poursuivent la série des hôteliers commencée avec Nic Keller, symbole d'un *pater familias* régnant en maître absolu sur son personnel féminin. La polygamie clandestine

trouve, avec le territoire de l'auberge, un compromis propice à la chasse sexuelle à domicile<sup>14</sup>. Le marchand de vins, lui, a l'excuse d'une obligation professionnelle pour goûter les crus, il ne peut être taxé d'alcoolisme quand il cultive la dive bouteille. La ruine économique de l'affaire familiale et la ruine de la santé corporelle exercent une menace sur l'avenir de la descendance, comme s'il s'agissait d'une tare familiale qui doit rester tabou. « On m'a menti!... », hurlera à ce sujet le Simenon de *Je me souviens...* à l'endroit du silence maternel. On remarquera cependant que plus jamais Simenon ne situera ses aubergistes sur une frontière linguistique, il les transplantera en Vendée, en Charente ou dans la Nièvre, en Auvergne<sup>15</sup>, effaçant toute référence à une marque frontalière. M. Serge se croyait tranquille jusqu'à l'arrivée des Van de Laer et le voilà rattrapé par son passé avec la venue de Nouchi, la Hongroise. Le narrateur du roman, lui, se trouve hanté par le retour du fantôme de son ancêtre de la branche maternelle. Avec Nic Kiesgen, il trouve un miroir consistant pour y projeter et absorber ses démons familiaux.

Il n'y a pas que le fantôme de l'ancêtre à faire des siennes. Œdipe mène aussi le bal à la Schlucht, ou plus exactement sème ses énigmes. Un vol sans effraction dans la chambre conjugale se déploie dans l'espace (une suite de trois chambres, un trou de chauffage central pas installé) et dans le temps (six mois avant, le prévenu était locataire et le redeviendra par la force de son portefeuille) ... Le mystère de la suite du couple au Grand Hôtel se résout momentanément par la disqualification du trou du chauffage central avant de rebondir par la clé oubliée sur la porte du mari. (On trouve déjà *Chez les Flamands* un semblable mystère des trois portes : Maigret arrive pour la première fois sur un palier avec trois portes et il sait sans hésiter derrière laquelle il trouvera ce qu'il cherche). Entre la chambre de l'épouse et celle du mari, la chambre de la mallette fracturée fut occupée six mois plus tôt par l'ex-amant : celui qui aujourd'hui est accusé de s'être introduit dans les appartements du couple clandestinement et que le mari gifle pour avoir rendu soupçonnable l'épouse. En pleine nuit, M. Serge surprend Gredel et Fredel s'embrassant, et l'affaire se soldera par une autre gifle, celle d'un protecteur chaste envers un suborneur qui abuse de la crédulité de son

<sup>14</sup> Comme le prétendu droit de cuissage, ce type de phénomène n'a sans doute rien d'un phénomène historique; il reposerait donc sur des désirs imaginaires bien actifs aujourd'hui se réclamant d'une tradition invérifiée.

<sup>15</sup> Dans *Rien que pour toi*, la nièce d'un aubergiste (à 25 km de Clermont-Ferrand), orpheline et exploitée, monte à Paris, se métamorphose grâce à la rencontre d'« une crème de brave homme », et devient en quinze jours une reine de Montparnasse.

amie, en lui faisant des promesses fallacieuses de mariage. Qui saura si M. Serge est amoureux platonique de M<sup>me</sup> Meurice ou de sa fille, de même que M. Kampf. Nic Keller, qui passe pour conter fleurette aux jeunes filles, est-il jaloux ou ne songe-t-il qu'à protéger ses deux serveuses des intrigues amoureuses des autres hommes? Tout le récit oscille sur une culture de l'ambiguïté et sur un doublage systématique. Quel est le nom du père de M. Serge, une fois l'accumulation des pseudonymes écartée? On ne le saura jamais, le Commodore doit garder ses secrets :

La plus minutieuse enquête ne vous en fera pas découvrir davantage... Personne n'a besoin de savoir qui est le Commodore... À quoi, au surplus, cela vous avancerait-il?...

(p. 242)

Les personnages actuels sont le reflet, l'analogon de personnages d'autrefois, faisant retour sous forme de souvenirs ou de photographie. M<sup>me</sup> Meurice figure la mère, puis la protection de M. Serge se déplace sur Gredel. Nouchi, l'ancienne fiancée abandonnée, cherche à se venger, mais elle sera humiliée par une parodie finale ridiculisant ses airs de princesse ou de star capricieuse. Le plus cocasse doublage est celui de la multiplication de l'argent : on retrouve deux fois la somme totale de l'argent volé dans la mallette. Et, comble de la désinvolture, on change de détective en cours d'enquête, le brigadier Mercier, aux questions arrogantes, se voit doublé puis remplacé par un commissaire Labbé<sup>16</sup>, qui sait attendre le moment des confidences passionnées. Derrière tout ce jeu de masques et de reflets de miroir, il s'agit de trouver sa place et sa vocation, de s'attacher à un reste d'idéal et de contempler avec nostalgie les paradis d'enfance qui ne sont plus. Remplacer le père, ou le grand-père, réparer leurs défaillances réelles ou imaginaires tout en les honorant d'un culte secret en leur trouvant des sosies. Cette vision double sert apparemment à démêler le vrai du faux, à distinguer l'authentique de sa copie, à condition de s'y retrouver. Le défi adolescent, avec sa provocation, ses emballements grandioses et ses moments dépressifs, sa haine de la médiocrité et la crainte coupable de perdre l'affection des parents, les tentations et les obstacles au désir sexuel, tout cela transite dans le roman : le paradoxe vient de ce que ce défi adolescent soit assumé par un quinquagénaire vieillissant.

---

<sup>16</sup> Probablement du Father Brown de G.K. Chesterton? Celui-ci sait distinguer les faits psychiques des comportements réels et tenir compte des uns et des autres pour comprendre et ne pas juger les tempêtes qui agitent les cœurs et les têtes.

## Le projet littéraire

**B**IEN SÛR, comme presque tous les romans de Simenon, celui-ci a été écrit vite et sa première valeur réside dans sa légèreté. *Le Relais-d'Alsace* fait davantage penser à un soufflé, à un château de cartes qu'à une lourde composition charpentée. Relève-t-il cependant de la littérature ? Ne risque-t-on pas d'écraser une histoire plaisante, marquée par une fantaisie insouciante, sous l'estampille d'une œuvre consacrée, méritant du panthéon littéraire ? Et au-delà, une autre question se pose à l'occasion de l'inauguration de cette nouvelle médiathèque de Delle : Simenon occupe-t-il une place éminente dans la culture actuelle ?

Parler de projet littéraire à propos de ce roman n'a rien d'excessif ou d'outrancier. Un roman n'est pas une auberge espagnole, un kit pour bricoleur touche-à-tout, comme le laisseraient penser, hélas, beaucoup d'adaptations, et les romans de Simenon, avec leur grouillement d'histoires, pas plus que les autres. Par ailleurs, un roman ne se comprend qu'avec des attentes perceptives adaptées à leur objet, une disponibilité à recevoir ou à entrevoir quelque chose de l'organisation, des entrelacs<sup>17</sup> des significations parcourant l'œuvre.

Il est temps maintenant de reprendre et de compléter l'hypothèse formulée au début : à travers les péripéties d'un aventurier, c'est aussi les projets secrets d'un romancier que Simenon nous livre. Il nous entretient de son destin de romancier condamné à une épreuve impossible : gagner de l'argent, pour empêcher après-coup la ruine du grand-père maternel et effacer trop tard l'enfance volée d'une mère. Le fils rêve d'une rédemption impossible de l'enfance d'une orpheline et de mieux réparer le narcissisme maternel. La mère, qui rêvait un temps d'un fils prêtre, aurait souhaité qu'il devienne, à défaut, un honnête commerçant tenant boutique en ville ; qu'il rejette le conformisme social de son milieu d'origine et qu'il devienne romancier, alors elle ne saura pas lui dire son admiration et lui donner sa bénédiction, puisque, de toute façon, crime impuni, il a perdu la foi catholique... Deux rêves d'ambitions croisées se télescopent, sans négociation possible. La haine de la médiocrité, la révolte adolescente, l'obligation de gagner sa vie et le deuil précoce, la guerre aussi, les études ratées, tout cela arrache le jeune Simenon à sa famille, à ses origines sociales, à son milieu provincial, à son héritage culturel et en fait... un possible « anarchiste raté ». Même pas un anarchiste, un errant, un déraciné, un forcené aussi, qui doit

<sup>17</sup> Les *rhizomes* et les *fragrances* de l'œuvre pour les lettrés...

apprendre à la tâche à maîtriser son esthétique originale à petits pas, sans cesser de croire qu'il continue à se rapprocher de son idéal du « roman pur ». *Le Roman de l'homme*, en 1958, exposera cette conception du roman tragique idéal.



« On n'a pas de ces lâchetés-là!... Quand on a choisi une route, on la suit, et l'on ne regarde pas les chemins de traverse avec envie... Le Commodore transformé en petit bourgeois!... Du coup, ses ailes sont coupées!... »

En 1931, Simenon rêve surtout d'être le Commodore. Il faut voir avec quelle fierté il arbore sa casquette du Yacht-Club, se prenant, avant l'heure, pour une réplique de Corto Maltese. Déjà à cette époque, Simenon se targue d'obtenir le prix Nobel à quarante ans, il sera un peu plus modeste cinq ans plus tard devant des journalistes, il se donnera cinquante ans comme date butoir. Comme le Commodore, Simenon a de grandes ambitions internationales, placées dans sa production romanesque, dans son « esthétique en marche », comme il dit alors. Né en 1903, Simenon n'a même pas encore trente ans, il vient depuis dix ans de se faire la main et s'enrichit avec des romans populaires, il connaît le succès avec les premiers Maigret, avant de passer un rude contrat avec Gaston Gallimard.

« Quand on a choisi une route, on la suit, on ne regarde pas les chemins de traverse ». Le verdict du Commodore cautérise sa nostalgie de se retirer

du monde, de baisser les bras, de renoncer à ses acrobaties : il doit accomplir sa destinée sans se dorloter avec « ces petites lâchetés-là », ses scrupules du moment. Il ne suffit pas de suggérer ce parallèle entre deux destins, il faut évoquer d'autres traits qui rapprochent l'auteur de son personnage, les clins d'œil littéraires, par exemple...

Dans la malle de M. Serge, on trouve tout Conrad en anglais. Si vous ne pouviez emporter qu'un seul livre sur une île déserte... Par cette référence au romancier anglophone, le narrateur indique la trace d'une préférence littéraire : le goût de l'aventure, de l'adversité et de l'exploration des continents. Mais l'hommage le plus vibrant est rendu au Stevenson<sup>18</sup> de *L'île au trésor* : bien que son nom ne soit pas cité dans le texte, l'épisode du trésor du rocher de la pierre plate retrouve cet enchantement des lectures de l'enfance, la création d'un monde imaginaire où on peut rêver sa vie. Il n'est plus question de retraite de l'escroc, ou encore, comme dit Albert Simonin, « d'une extinction souhaitable de la race truande sur la planète », mais du trésor d'un gamin, d'un coffret de plomb protégeant la photo d'une personne adorée en secret et pour laquelle on se sent capable des prodiges les plus fous, des rêves de gosse. Les servantes d'auberge d'autres romans conservent aussi dans une boîte ornée de coquillages, leur *trésor*, qui leur permet encore d'espérer de l'avenir. « Votre intention est vraiment de me rendre cette boîte de plomb ? Je ne vous demande qu'une photographie : celle d'une jeune femme et d'un enfant... Le reste... » (p. 241). La confession finale au commissaire Labbé est à l'image de ce coffret de plomb : elle ne montre que des traces anciennes d'un vieil idéal, on n'y trouve qu'un défi ostentatoire, digne d'un mousquetaire certes, mais comme évidé de son contenu, un défi envers les pouvoirs publics, les institutions, la société entière, et dont l'éloquence tient à ses points de suspension.

Futur prix Nobel ? C'est en cambrioleur que Simonin investit la citadelle littéraire. Il se moque des barrières culturelles, des interdits et des tabous littéraires, il se tient éloigné des parcours obligés et des cénacles confidentiels, il défraye la chronique par l'abondance de sa production et, comble de l'impudence, se vante presque de ne pas se relire, du temps perdu sur le prochain roman. Rien ou presque, dans l'institution littéraire, ne mérite grâce à ses yeux, en tout cas pas la solidarité entre confrères, qu'il ne lirait plus en cessant les romans populaires. Sa réussite est à ce

---

<sup>18</sup> Toute l'œuvre de Simonin fourmille d'allusions discrètes et furtives aux auteurs qui l'ont enchanté : Conrad, Jules Verne, Stevenson avant tout, Loti, Balzac, Colette et les Russes quand ils ne philosophent pas.

prix, la conviction devenue partagée par le grand nombre que ses romans sont les meilleurs, au-dessus du lot : il y a Simenon, l'inclassable, et puis les autres. Pierre Assouline insiste un peu trop à mon goût sur cette facette-là du personnage, stratège habile d'un marché littéraire à envahir et à investir par des manœuvres efficaces de « raider » avisé. La littérature est aussi un commerce, mais les raisons d'aimer lire Simenon ne tiennent pas à cet aspect-là...

Pourquoi le bluff du bonimenteur réussit-il, s'il n'était que ça, et pourquoi Simenon réussit-il à s'imposer dans le pré carré<sup>19</sup> de la culture et pas seulement dans les halls de gare ? La littérature de gare, écrit avec humour Jean-Paul Colin<sup>20</sup>, « c'est une des variantes pour désigner ce que les gens bien ne doivent pas lire ». Il poursuit en apportant de l'eau à notre moulin par ces formules lapidaires et pénétrantes : « C'est un passe, la littérature, un passe-partout avec des mots bien huilés ; et la lecture, c'est un casse, figolé, sans bavures, qui n'effracte rien, mais permet quand même de s'enrichir sans risques, en restant honnête ». Entre une banque et une médiathèque, il n'y a qu'une différence essentielle, ce n'est pas du même trésor qu'il s'agit, l'un n'est fait que de mots et de paroles et change parfois l'existence d'une façon aussi radicale...

Où faut-il chercher une *caution* littéraire chez Simenon ? Dans le parallèle des méthodes d'écriture chez Simenon et celles des exploits du gentleman : une même soumission complète aux risques de l'aventure et en se laissant diriger par sa bonne étoile, tant qu'elle brille. On dit parfois que la pulsion d'écrire, comme l'impulsion à voler des bijoux, ne se commande pas, celui qui en est la victime doit de toute façon essayer de s'en accommoder...

Il faut conclure maintenant. L'homme nu de Simenon, l'homme imaginaire auquel il donne vie dans ses romans, fait de lui un des plus grands romanciers du siècle. Aujourd'hui cela se sait et commence à se dire sans qu'il faille se cacher frileusement derrière les citations de Gide ou de tel autre pape culturel. Un roman de Simenon se déguste frais, il vieillit aussi très bien en cave, il supporte même qu'on le triture, qu'on le malmène, qu'on le mette en fiche, il garde pourtant quelque chose de son pouvoir de jouvence et de sa puissance d'interpellation.

<sup>19</sup> Devrais-je dire le *cube*, par égard pour l'architecture de ce bâtiment ?

<sup>20</sup> *Crimologies*, ch. XII, *Simenon et la littérature*, Canevas Éditeur, p. 203.



Et, au final, Simenon nous touche moins par l'humanisme, si humain soit-il, que par le mystère d'un auteur qui s'est toute sa vie ingénié à exhiber ce qu'il ne comprenait pas en lui et qu'il n'a cessé d'encadrer, d'enchâsser dans des formes romanesques, ses rêves, ses souvenirs, ses fantasmes libidineux et ses impulsions meurtrières parfois, le tout réinvesti dans un acte d'écriture. En s'imposant des règles narratives contraignantes plutôt traditionnelles sans doute, mais sans tricher sur « l'authenticité » du personnage, en restituant à l'homme l'étrangeté de ses pensées les plus secrètes et les plus naïves.

Avec son premier « roman-roman », Georges Simenon s'imprègne de la figure du Comodore, dont il ne tardera pas à porter sur l'« Araldo », en Méditerranée, en se gaussant d'un Baron de l'Écluse, le couvre-chef à écusson. À l'occasion de l'un des derniers entretiens qu'il ait accordés, Georges Simenon retrouve les accents du Comodore pour parler à Tauxe<sup>21</sup> de l'art du romancier et de son idéal littéraire :

J'ai effectivement lu Nietzsche aux environs de ma vingtième année. [...] J'ai même relevé sur la couverture blanche, au crayon, une phrase qui m'avait frappé : « L'homme est quelque chose qui doit être surmonté ». C'est vrai que Nietzsche a joué un grand rôle, en ce sens qu'il est allé aussi loin que possible dans la connaissance de l'homme. [...]

— Cette idée que l'homme doit être surmonté vous séduit-elle encore aujourd'hui ?

— Oui, c'est l'idée d'une certaine volonté d'être soi-même, d'aller jusqu'au bout de soi-même, coûte que coûte, de ne pas se laisser impressionner, refuser les chemins de traverse, continuer sa route telle qu'on l'entend, sans aucune concession.

---

<sup>21</sup> H.-Ch. TAUXE, *Georges Simenon, de l'humain au vide*, Paris, Buchet/Chastel, 1983, pp. 151-152.

### *Post-scriptum*

#### **Le Commodore, le romancier et Stavisky**

**E**N JUILLET 1931, le Tout-Paris et les habitués des grands hôtels sont au courant des agissements d'un certain Monsieur Serge, comme se fait alors appeler Alexandre Stavisky. *Détective*, la revue hebdomadaire, le confirmera rétrospectivement en février 1934, quand éclatera la véritable affaire Stavisky pour le grand public. Sans aucun doute, Simenon s'est inspiré de l'escroc financier, déjà condamné une première fois en 1929, mais qui n'en poursuit pas moins ses activités illégales.

Il me semble cependant que Simenon s'est beaucoup plus identifié au personnage du Commodore qu'on ne le dit généralement. Mon propos vise à établir qu'il s'est servi de Monsieur Serge comme d'objet volant non identifié pour le lester de ses ambitions littéraires et de ses démons familiaux. Lester un roman, bien que cette formule ne soit pas vraiment heureuse, renvoie au chargement dans la soute à bagages d'un colis, laissé sans étiquette, sans propriétaire connu, comme pour le passer en fraude à la douane. Et, pour en finir, Simenon ne se comporte-t-il pas envers les gens de lettres, à cette époque, comme Stavisky envers le monde de la finance, en franc-tireur prêt à toutes les audaces? L'audace de s'inspirer de la sourde nostalgie des voyageurs presque mythiques de Conrad, l'audace de s'essayer à la légèreté plus aérienne, plus cristalline, de la fiction de Stevenson, et enfin de caresser l'ambition, encore cachée dans le texte, de devenir le grand romancier de son temps.

Anne MATHONET\*

## Proposition d'analyse ...

**D**ANS LE CADRE d'un cours d'exercices de stylistique et de narratologie, j'ai pu proposer aux étudiants de première licence en philologie romane d'analyser quelques romans de Simenon. Les élèves avaient pour consigne d'aborder ces textes et d'en exposer les principales caractéristiques en suivant les catégories d'investigation proposées par Gérard Genette dans *Figures III*, un ouvrage qu'ils avaient étudié l'année précédente.

Ce travail a été réalisé par petits groupes; il a porté sur un corpus de quinze romans choisis en fonction de leur distribution chronologique entre 1930 et 1971. En outre, j'avais pris soin d'accorder une place presque égale aux *Maigret* et aux textes psychologiques. Ce corpus «mêlé» a permis aux étudiants d'établir quelques repères comparatifs entre les deux versants de l'œuvre et, surtout, de découvrir un pan de l'écriture très souvent méconnu, Simenon restant un auteur de romans policiers même pour les classes de romane.

Cet exercice s'est révélé intéressant et particulièrement formatif tant dans la mise en pratique d'une technique d'analyse que dans l'approche explicative des textes de Simenon.

Les propositions conceptuelles de Gérard Genette ont dû, en effet, être réexaminées au moment de leur application concrète et leur définition revue avec plus de précision. De graves problèmes d'incompréhension au niveau de la théorie elle-même ont ainsi été mis en évidence et résolus. En outre, les étudiants ont très vite compris que les «étiquettes» et catégories proposées devaient être nuancées dans l'expérience de cas concrets. Ils ont vérifié que celle-ci requérait une finesse interprétative que bien peu avaient soupçonnée.

Le choix des écrits de Simenon pour base de ce type d'exercice paraît peut-être étonnant au premier abord, celui-ci n'étant pas du tout spécialisé

---

\* Aspirant chercheur au Fonds National de la Recherche Scientifique.

dans la recherche de formules narratives novatrices et n'ayant pas une réputation de complexité scripturale qui pourrait intéresser le théoricien désireux de mettre à l'épreuve certains concepts. Comme le soulignait Paul Delbouille dans son analyse narratologique de *L'Horloger d'Everton*<sup>1</sup>, on retient plutôt de lui qu'il est avant tout « un conteur qui sait donner vie à des personnages et les faire mouvoir dans une forte atmosphère ».

Simenon raconte donc des histoires qu'il construit selon une technique éprouvée qui autorise le lecteur à pénétrer directement dans une diégèse aux tonalités très particulières<sup>2</sup>. Dans un siècle où l'écrivain impose de plus en plus au lecteur un travail de participation à la construction d'un signifié dans le texte, Simenon reste un romancier traditionnel dont l'écriture se veut transparente à la réalité décrite. Elle n'est pas un obstacle à la perception de l'univers romanesque dans lequel le lecteur entre d'emblée.

Mais cette transparence, cette efficacité indéniable du récit et cette densité d'atmosphère<sup>3</sup> tiennent pour une bonne part dans sa structure et sa forme, deux éléments que les étudiants se sont attachés à analyser pour découvrir finalement que, derrière ce qui est perçu par le lecteur ordinaire, se cache une technique relativement complexe.

Afin d'aiguiller les étudiants sur une voie que je jugeais bonne et de leur signifier ce que j'entendais par l'analyse d'un roman, j'ai proposé à la classe un exercice « modèle » avec *L'Homme qui regardait passer les trains*. Je leur ai ainsi montré que le fait de « coller » des étiquettes genettiennes sur un extrait du texte ne constituait pas à proprement parler une analyse. Il s'agit plutôt de nuancer son propos et de démontrer les effets de sens produits par la technique employée<sup>4</sup>. La théorie de *Figures III* sert ainsi de fil conducteur et de méthode pour un commentaire explicatif qui dépasse les limites du livre de référence.

On connaît la thématique et la matière de *L'Homme qui regardait passer les trains* :

Kees Popinga, honorable père de famille de la bonne bourgeoisie de Groningue, est un homme sans histoire jusqu'à ce que

<sup>1</sup> Lecture de l'édition Labor, 1992, p. 189.

<sup>2</sup> Diégèse : univers décrit (voir G. GENETTE, *Nouveau Discours du récit*, Paris, Seuil, 1983, p. 13).

<sup>3</sup> Ce concept tant utilisé dans la critique simenonienne attend toujours une définition complète des moyens narratifs utilisés pour créer l'ambiance particulière qu'il désigne.

<sup>4</sup> Je me sers ici de la terminologie de l'analyse textuelle selon Servais Étienne.

son patron lui avoue des malversations qui causeront la faillite de la société et décide de fuir en simulant un suicide. Pour Poppinga, qui avait placé ses économies dans l'entreprise, cette nouvelle représente la ruine financière mais aussi celle de tous ses idéaux d'honnêteté. Persuadé que tout le monde ment et triche, il abandonne les contraintes d'une vie trop bien réglée pour assouvir ses désirs les plus profonds. Il part donc à Amsterdam rejoindre la maîtresse de son patron. Quand il exprime son envie de la posséder, elle se moque de lui et Kees, énervé, l'étrangle pour la faire taire. Sa serviette de travail, oubliée dans la chambre du crime, permettra à la police de l'identifier.

Poppinga prend le train pour Paris où il termine la nuit avec une entraîneuse, Jeanne Rozier. Le lendemain, celle-ci reconnaît en lui le criminel d'Amsterdam dont parle la presse et s'arrange pour le faire cacher par le *milieu*. Mais les voleurs de voitures qui l'hébergent risquant de le livrer, Poppinga quitte sa cachette de Juvisy et revient à Paris. Il rejoint Jeanne et, celle-ci se refusant à lui, la blesse légèrement.

La police, représentée par le commissaire Lucas, intensifie ses recherches mais Kees, qui agit intelligemment, reste insaisissable. Celui-ci éprouve très vite le besoin de rectifier la fausse image que la presse donne de lui. Dans les billets qu'il envoie aux journaux, il prétend expliquer sa démarche et nier une folie que le lecteur a pourtant décelée depuis longtemps.

Un hasard, le vol de son portefeuille, met fin à ses errances. Privé de toute ressource et de toute compréhension, il décide de se jeter sous un train. Le suicide rate et on l'emmène pour identification. Muré dans sa volonté de rester muet et persuadé qu'il ne sert à rien de s'expliquer, Poppinga est enfermé dans un asile.

## 1.- Mode narratif

### 1.1.- Perspective

La technique utilisée se révèle relativement complexe dans la mesure où elle alterne la focalisation sur le personnage de Poppinga et l'omniscience narrative.

Les premières lignes du roman sont construites selon cette deuxième perspective puisque le narrateur *annonce* un événement, anticipe, et présente même une série de personnages (dont le héros ignore encore tout) menant leur existence parallèlement à la sienne :

En ce qui concerne personnellement Kees Poppinga, on doit admettre qu'à **huit heures du soir** il était encore temps, puisque aussi bien son destin n'était pas fixé. Mais temps de quoi? Et pouvait-il faire autre chose que ce qu'il allait faire, persuadé d'ailleurs que ses gestes n'avaient pas plus d'importance que pendant les milliers et les milliers de jours qui avaient précédé?

Il aurait haussé les épaules si on lui avait dit que sa vie allait changer brusquement et que cette photographie, posée sur la desserte, qui le représentait debout au milieu de sa famille, une main négligemment appuyée au dossier d'une chaise, serait reproduite par tous les journaux d'Europe.

Enfin, s'il avait cherché en lui-même, en toute conscience, ce qui pouvait le prédisposer à un avenir tumultueux, il n'eût sans doute pas pensé à certaine émotion furtive, quasi honteuse, qui le troublait lorsqu'il voyait passer un train, un train de nuit surtout, aux stores baissés sur le mystère des voyageurs.

Quant à oser lui affirmer en face qu'à cet instant son patron, Julius de Coster le Jeune, était attablé à l'*Auberge du Petit-Saint-Georges* et s'enivrait consciencieusement, cela eût été sans sel comme sans effet, car Kees Poppinga n'avait aucun goût pour la mystification et il avait son opinion sur les gens et sur les choses.

Or, en dépit de toute vraisemblance, Julius de Coster le Jeune était bel et bien au *Petit-Saint-Georges*.

Et, à Amsterdam, dans un appartement du Carlton, une certaine Paméla prenait un bain avant d'aller chez *Tuchinski*, qui est le cabaret en vogue.

En quoi cela pouvait-il toucher Poppinga? Et encore qu'à Paris, dans un petit restaurant de la rue Blanche, chez Mélie, une certaine Jeanne Rozier, qui était rousse, fût attablée en compagnie d'un nommé Louis à qui elle demandait, en se servant de moutarde :

— Tu travailles, ce soir?

Et qu'à Juvisy, non loin de la gare de triage, sur la route de Fontainebleau, un garagiste et sa sœur Rose...

En somme, tout cela n'existait pas encore! C'était de l'avenir, l'avenir immédiat de Kees Poppinga, qui, ce mercredi 28 décembre, à **huit heures du soir**, ne s'en doutait pas le moins du monde et se disposait à fumer un cigare.<sup>5</sup>

Dans cet extrait qui ouvre le roman, le narrateur présente en quelques mots les individus qui auront un rôle dans l'histoire, qui constitueront des

---

<sup>5</sup> *L'Homme qui regardait passer les trains*, Paris, Presses de la Cité, Tout Simenon, Coll. «Omnibus», Tome 21, 1992, pp. 569–570. Les formes italiques sont soulignées dans le texte, tandis que nous soulignons en caractères gras.

étapes dans le voyage de Kees. Cette présentation de vies parallèles souligne la position privilégiée du narrateur omniscient et donne en même temps l'impression d'un arrêt temporel, d'un arrêt sur image. Cet effet est encore renforcé par la répétition de la mention temporelle précise « huit heures du soir » qui entoure le commentaire de la situation à ce moment-là, rappelant la simultanéité des différentes actions des personnages en des lieux différents.

Par ailleurs, le narrateur omniscient peut se permettre d'anticiper et de placer la vie de son héros dans la perspective du changement et de la rupture. Celle-ci paraît **imminente** car le narrateur prend soin de donner une indication horaire précise parallèlement à l'activité décrite. Elle est aussi **capitale** comme l'indiquent l'emploi des termes « destin » et « avenir tumultueux », la mention d'un changement brutal dont « tous les journaux d'Europe » parleront. Enfin, et surtout, elle est **inattendue** puisque tout, dans l'attitude et l'esprit de Kees, dément la préméditation.

On peut trouver peut-être naïf ou même maladroit ce début de récit où le narrateur alerte ainsi le lecteur et fait montre d'une certaine vanité en insistant sur sa position supérieure par rapport à des événements dont il connaît les moindres rouages comme si, au moment de commencer son récit, il rassemblait les ingrédients qui le composeront. Le procédé est néanmoins efficace pour placer les événements qui suivent dans une perspective particulière, celle d'un dérèglement, d'un choc. En outre, ce type de narrateur apparaît clairement comme un guide pour le lecteur, un guide dont les qualités explicatives sont indéniables puisqu'il paraît même anticiper les éventuelles questions de ses interlocuteurs fictifs : « *Mais temps de quoi ?* », « *En quoi cela pouvait-il toucher Popinga ?* ».

Le passage qui suit, après un espace blanc marquant un changement de perspective, dépeint le cadre familial dans lequel Kees a l'habitude de vivre. Tout est bourgeois et calme ; chaque membre de la famille vaque à ses occupations quotidiennes (soulignées par l'imparfait de répétition<sup>6</sup>) et Kees a tendance à s'assoupir dans une atmosphère cotonneuse et rassurante de conformisme :

Ce qu'il n'aurait avoué à personne, car cela aurait pu passer à la rigueur pour une critique de la vie familiale, c'est que, le dîner terminé, il avait une sérieuse tendance à s'assoupir. La nourriture n'y était pour rien puisque, **comme dans la plupart des familles**

---

<sup>6</sup> Cet imparfait évolue très vite dans le texte en imparfait narratif (tendait, embrassait, montait, demandait) qui construit une durée fictive dans laquelle on attend une rupture.

**hollandaises**, on dînait légèrement : du thé, du pain beurré, de minces tranches de charcuterie et de fromage, parfois un entremets.

Le coupable était plutôt le poêle, un poêle imposant, ce qui se fait de mieux dans le genre, en carreaux de céramique verte aux lourds ornements nickelés, un poêle qui n'était pas seulement un poêle, mais qui, par sa chaleur, par sa respiration, pourrait-on dire, rythmait la vie de la maison.

Les boîtes de cigares étaient sur la cheminée de marbre, et Popinga en choisit un avec lenteur, en renflant, en faisant craquer le tabac, **parce que c'est une nécessité quand on veut apprécier un cigare, et aussi parce que ça s'est toujours fait de la sorte.**

De même que, la table à peine débarrassée, Frida, la fille de Popinga, qui avait quinze ans et des cheveux châains, **étalait** ses cahiers juste sous la lampe et les **contemplant** longtemps de ses grands yeux sombres qui ne voulaient rien dire ou qu'on ne comprenait pas.

**Les choses suivaient leur cours.** Carl, le gamin qui, lui, avait treize ans, **tendait** son front à sa mère, puis à son père, **embrassait** sa sœur et **montait** se coucher.

Le poêle faisait toujours entendre son ronflement et Kees **demandait par habitude :**

— Qu'est-ce que vous faites, maman ?

Il disait maman à cause des enfants.

— Je dois mettre mon album à jour.

Elle avait quarante ans et la même **douceur, la même dignité que toute la maison, gens et choses.** On aurait presque pu ajouter, comme pour le poêle, que c'était la meilleure qualité d'épouse de Hollande, et c'était d'ailleurs une manie de Kees de toujours parler de première qualité. [...]

**N'y avait-il pas quinze ans qu'il en était ainsi, et qu'ils étaient quasiment figés dans les mêmes attitudes?**<sup>7</sup>

La description de cette ambiance feutrée se termine par la mention d'attitudes figées depuis quinze ans, une remarque qui rappelle ce qui précède et contient peut-être déjà une critique de cette vie familiale. Notons aussi que la forme de l'interrogation négative, c'est-à-dire une question oratoire, permet de fournir cette information de manière plus euphémique, comme si on demandait l'assentiment de l'interlocuteur.

Tout de suite après cette description, on voit Kees annoncer qu'il va aller vérifier le chargement d'un bateau. Le narrateur intervient à nouveau de façon très visible pour placer ce geste dans une perspective future, dans

<sup>7</sup> *Op. cit.*, pp. 570-571.



celle d'un détail aux conséquences très graves, indiquant par là le point de départ de la rupture.

Après les confidences de son patron, Kees devient le point central de focalisation pour le narrateur qui décrit les actions du personnage et ses impressions. Le point de vue de Kees est alors adopté, ce qui n'empêche pas le narrateur d'émailler le texte de commentaires anticipatifs qui attirent notre attention sur l'importance des moindres mouvements du héros :

À la rigueur, c'était l'ultime délai du Destin. Il pouvait encore faire demi-tour, mais il l'ignorait.<sup>8</sup>

Le récit commence donc peu avant que le personnage ne reçoive un choc en apprenant la malhonnêteté de son patron, choc qui clôturé le premier chapitre constituant ainsi une unité. Le second chapitre s'ouvre sur le réveil de Kees et l'annonce d'un changement radical d'attitude. Les rêves et les fantasmes de Popinga prennent le dessus quand sa carapace de respectabilité disparaît. Son attirance pour les trains de nuit provoque ainsi un départ définitif et, pour régler ses comptes avec ses inhibitions antérieures, il vérifie que tous les désirs lui sont permis.

Mais, si le récit se focalise sur Popinga, nous n'avons cependant pas sous les yeux en permanence la restitution par l'écriture des débats intérieurs du personnage. Les informations portent surtout sur des impressions, des humeurs et des comportements. Le narrateur rapporte les réflexions de Popinga par fragments et au fur et à mesure, sans synthèse explicative ni relation avec un cas pathologique qui serait désigné. C'est au lecteur de reconstituer le long cheminement de la pensée de Kees et d'analyser son cas à partir des éléments donnés : réflexions assez succinctes (pas de discours en forme de soliloque), attitudes, et — nous y reviendrons — écrits du héros. Le style indirect libre permet fictivement au narrateur de conserver à la pensée du personnage (après verbalisation de celle-ci) ses « intonations » véritables, interrogations ou exclamations, et de rendre compte de son caractère souvent décousu.

Une fois que Kees a pris la grande décision de vivre de façon indépendante et libre de toute convention, il doit réfléchir sans cesse à sa nouvelle situation et le narrateur nous fait part de ses décisions successives. Ses préoccupations sont donc mises en scène et le monde est perçu et analysé de son point de vue particulier, les autres personnages disparaissant au second plan.

---

<sup>8</sup> *Op. cit.*, p. 572.

La description de ces attitudes et pensées du personnage repose sur une observation attentive et très précise. Ainsi, on voit Kees en train d'hésiter face à ce grand départ qu'il a projeté. Les images se bousculent dans son esprit et on comprend qu'il se force, selon un processus psychologique et comportemental bien observé, à aller de l'avant :

Kees pensait de toutes ses forces à Paméla, puis, malgré lui, à son insu, il évoquait des images de la maison de Coster en Zoon, des coins du port, des bateaux en chargement ou en déchargement et, quand il s'en apercevait, il se couchait sur l'autre flanc, lourdement, recommençait :

« Quand j'arriverai dans son appartement du Carlton, je lui dirai ... »

Il reprenait, seconde par seconde, les événements tels qu'il les prévoyait.<sup>9</sup>

## 1.2.- Distance : tendance mimétique

On peut noter que, tout au long du récit, le narrateur fournit un maximum d'informations descriptives. Ces éléments permettent de visualiser en quelque sorte le cadre dans lequel Popinga évolue et ses attitudes essentielles. Le décor paraît d'autant plus réel que les éléments du dessin semblent choisis en fonction de leur pouvoir évocateur. On remarquera entre autres les nombreuses indications météorologiques, olfactives et lumineuses. En outre, Simenon use avec constance de ces mentions inutiles à l'avancement du récit pour produire ce que Barthes appelle des effets de réel. Les détails foisonnent donc pour donner à l'espace et aux choses davantage d'épaisseur.

---

<sup>9</sup> *Op. cit.*, p. 589.

## 2.- Délégation à d'autres émetteurs

À PLUSIEURS REPRISES dans le roman, le narrateur délègue fictivement la parole à d'autres instances. Nous laissons de côté le problème des dialogues ou même des interventions isolées au discours direct. Il s'agit ici des passages qui reproduisent — tels quels selon le « pacte » de la fiction — les écrits de Poppinga et ceux des journaux.

### 2.1.- Le carnet rouge

Kees, dès son départ de Groningue, éprouve le besoin de noter certaines de ses activités et réflexions dans un petit calepin acheté au départ pour noter ses parties d'échecs difficiles :

Parti de Groningue par le train de 16 h. 7.

\*

Arrêt trop court pour boire un verre.<sup>10</sup>

Ce carnet, qui lui sert de journal de bord pour la grande aventure entreprise, est d'emblée signalé comme un élément important dans l'enquête qui permettra d'établir la folie de Poppinga. Très vite, en effet, noter ses idées principales devient un besoin et une activité compulsive peu explicable rationnellement. Il y inscrit ses moindres déplacements, ses rencontres et ses réactions face au monde. Il y commente surtout les attitudes des autres (témoins ou journalistes chargés de l'affaire) face à son histoire. Ce « journal » permet à Poppinga — qui est désormais un homme seul que nul ne peut comprendre — de baliser ses actes et de se justifier à ses propres yeux. Il donne ainsi par bribes corps et verbe à ses pensées.

Les éléments qui apparaissent sous cette forme sont isolés du commentaire, mis en évidence par l'italique comme passages significatifs. Le carnet permet d'appréhender directement les inquiétudes du personnage et, finalement, ce qu'il y écrit incline le lecteur à penser que, effectivement, le héros perd la raison en allant beaucoup trop loin dans sa quête de la liberté d'action. La folie n'est pas expliquée ni caractérisée par un narrateur omniscient; on en montre les symptômes dans l'observation directe des écrits de Poppinga.

<sup>10</sup> *Op. cit.*, p. 592.

## 2.2.- La presse

Les articles de journaux reproduits dans le texte donnent à Poppinga une image construite de la réaction du monde face à lui. Au départ, il s'amuse de l'ahurissement de son entourage mais, peu à peu, il se met à regretter que personne ne puisse le comprendre. Quand des aliénistes analyseront son cas dans la presse, il leur enverra une réponse pour tenter de s'expliquer.

Le fait que les quotidiens parlent de lui devient rapidement essentiel pour le héros qui passe tout son temps à observer son cas et à voir comment il peut être perçu par d'autres. Il commence donc à découper chaque jour les articles le concernant et il les commente. Il percevra comme une méchanceté le silence subit de la presse à son sujet.

Ce système d'écrits, de réponses et de commentaires constitue un jeu de miroirs qui permet au lecteur de disposer de deux points de vue qu'il peut confronter. Mais le but est aussi de signaler par l'acte le besoin impératif, pour Poppinga, de devenir un héros, d'être hors normes, ce qui constitue une réaction pathologique brutale au complexe qui l'a rongé jusque-là.

## 3.- Structure temporelle

### 3.1.- Structure générale

Le roman est divisé en chapitres dont l'argument est énoncé dans des titres qui imitent le style archaïque des romans à épisodes<sup>11</sup>. Cette technique est peu commune dans l'œuvre de Simenon :

Comment Kees Poppinga, encore qu'ayant dormi du mauvais côté, se réveilla d'humeur enjouée et comment il hésita entre Éléonore et Paméla.

\*

Comment Kees Poppinga passa la nuit de Noël et comment, au petit matin, il choisit une auto à sa convenance.

\*

Comment Kees Poppinga installa son foyer ambulante et comment il jugea de son devoir de donner un coup de pouce aux enquêtes de la police française.<sup>12</sup>

<sup>11</sup> Cette particularité a été signalée par Maurice PIRON dans *L'Univers de Simenon*, Paris, Presses de la Cité, 1983, p. 68.

<sup>12</sup> Titres des chapitres 2, 3 et 7.

Les titres résumant donc à l'avance la teneur du chapitre en quelques éléments principaux sur lesquels le texte donnera plus de détails (comme l'indique l'adverbe de manière « comment »). Ces énoncés sont parfois moqueurs ou ironiques vis-à-vis de l'épisode décrit. Ils tournent le texte en dérision (à travers la bizarrerie de leur propos et le fait de ne retenir que les points les moins importants d'un événement) et dédramatisent ainsi le contenu du chapitre. On remarquera que cette particularité va de pair avec l'attitude de Poppinga qui, au départ, s'amuse beaucoup de la situation.

En outre, chaque division est clairement présentée comme un épisode différent, une péripétie au sein des errances de Poppinga. Les chapitres constituent donc autant une division de l'histoire qu'une unité de récit.

### 3.2.- Évolution temporelle

La structure temporelle du texte ainsi que les indications horaires appellent elles aussi un certain nombre de remarques révélatrices de l'attention particulière que Simenon — quoi qu'on en dise — apporte à la construction de ses romans.

#### Précision

Certains passages du récit sont truffés de précisions horaires. Dans le premier extrait analysé, nous avons déjà signalé comment la répétition de « huit heures » pouvait créer des effets particuliers. L'heure fatidique de la rupture, « huit heures trente », est, elle aussi, notée très clairement. Dans les passages qui retracent le voyage de Kees vers Amsterdam puis Paris, on retrouve la même volonté de précision horaire poussée à l'extrême :

Voilà de quel calme il faisait preuve aujourd'hui encore. À **six heures**, le train le déposa à Stavoren sans qu'il eût eu le temps de boire un verre, alors que depuis longtemps il avait soif. À Stavoren, il avait **juste le temps** de prendre place à bord du bateau faisant la traversée du Zuiderzee; heureusement, à bord de ce bateau, on pouvait se faire servir des consommations.

— Deux verres de genièvre, dit-il le plus naturellement du monde au steward.

Il disait deux, car il savait qu'il en boirait deux et il était inutile de faire courir deux fois le garçon à travers tout le bateau. La veille, Julius de Coster exigeait bien qu'on laissât la bouteille sur la table, au *Petit-Saint-Georges*, et le patron n'y voyait rien d'anormal.

Pourquoi alors, le steward déclarerait-il par la suite :

— Il avait l'air d'un fou et il m'a commandé deux verres de genièvre d'un seul coup...

Après **quarante minutes de traversée**, il reprit le train, à Enkhuizen, pour Amsterdam où il arriva **quelques minutes après huit heures**. Ce dernier parcours, il l'avait fait dans le même compartiment que deux marchands de bestiaux qui discutaient de leurs affaires en lui lançant des regards méfiants, comme s'ils eussent vu en lui un concurrent possible.<sup>13</sup>

Ces détails de trajet et d'horaires donnent au texte l'aspect d'une reconstitution judiciaire des faits et agissements de chacun. À partir du voyage de Groningue vers Amsterdam, Kees se dirige vers un but bien défini qui conduira à un meurtre. La précision s'inscrit donc dans la perspective d'un fait grave que les prolepses de la narration ont annoncé et elle entretient une certaine attente de l'événement chez le lecteur.

### Prolepses<sup>14</sup>

Le narrateur, comme on peut le voir dans le dernier extrait cité, émaille le texte de courtes prolepses. Il annonce ainsi, par anticipation, le commentaire des gens qui côtoient Poppinga pendant son voyage. Ce jeu sur la temporalité influence évidemment la perception que le lecteur a de l'histoire narrée. Bien sûr, les prolepses rappellent sans cesse que Poppinga va faire parler de lui et que le moindre geste peut être significatif pour comprendre la suite de l'aventure. Mais surtout, elles mettent très souvent en évidence un contraste, une opposition entre l'état d'esprit de Kees et la perception que les autres ont de lui. Là où il est très calme et croit agir naturellement, les autres voient a posteriori une bizarrerie. On insiste ainsi sur l'incompréhension qui entoure le personnage.

<sup>13</sup> *Op. cit.*, p. 594. *Le Petit-Saint-Georges* est souligné dans le texte. La même précision apparaît pour le voyage vers Paris : il prend le rapide pour Paris à onze heures vingt-six; à onze heures moins le quart, on commence à s'inquiéter de Pamela et on découvre le crime; à onze heures trente, la police arrive sur les lieux.

<sup>14</sup> La prolepse est une anticipation dans le récit (G. GENETTE, *Figures III*, *op. cit.*, pp. 105-114).

## **Analepses**

Kees Poppinga, qui a rompu avec tout son passé, est amené à beaucoup réfléchir et à prendre pas mal de décisions. On pourrait supposer que les pensées du héros le portent à se remémorer des épisodes entiers de son passé. Pourtant, force est de constater que Poppinga est davantage préoccupé par l'instant présent une fois qu'il erre à Paris et consomme une rupture totale avec sa vie antérieure. Auparavant, le narrateur rapporte deux souvenirs qui resurgissent à la mémoire de Poppinga sous forme d'épisodes construits : il s'est vengé d'une humiliation en dissimulant un fou, pièce d'un jeu d'échecs appartenant à son adversaire vainqueur, dans un verre de bière; il a versé du sucre en poudre dans la soupe oxtail alors qu'il était invité dans une famille amie et que la servante avait osé se refuser à lui.

Le déclencheur du souvenir, le lien entre le passé et le présent, est constitué par une attitude de Poppinga, une réaction face à un problème qui se pose à lui et, surtout, une sensation de terrible calme au moment de se venger. En quittant tout, famille et société, il joue un méchant tour aux gens de Groningue, comme avec le fou et le sucre.

Ces deux souvenirs, que la rareté des analepses en forme d'épisode met en évidence, fournissent au lecteur des indices supplémentaires pour expliquer le comportement de Poppinga. Ces attitudes de vengeance infantile révèlent un comportement anormal et un être perturbé qui ne supporte pas la moindre résistance. Sous les apparences du petit bourgeois très équilibré, on découvre une violence latente.

## **Ellipses**

Le texte comporte aussi quelques ellipses (le meurtre de la danseuse Paméla n'est pas décrit, par exemple) rapidement comblées. Elles permettent, souvent, de disposer du point de vue de Poppinga sur les événements et, parallèlement, de celui d'autres personnes. L'anecdote passe donc au second plan par rapport à la perception que le héros en a et au contraste que forme celle-ci avec l'objectivité supposée de la presse.

## **Dates**

L'épisode parisien de Poppinga est également marqué sur le plan temporel par les deux réveillons de fin d'année. Il passe Noël seul dans un bar à s'étonner du caractère païen de cette fête en France. Ces remarques permettent d'insister sur son isolement et son déracinement sans pour autant susciter la pitié puisque Kees reste en dehors de ce réel-là. Le nouvel an est

analysé lui aussi de l'extérieur, même si Kees est « embrigadé » dans la liesse générale.

Le narrateur insiste aussi, et c'est un thème qui reviendra souvent sous la plume de Simenon, sur l'atmosphère énervante et factice de ces fêtes où l'on impose à chacun la nécessité de s'amuser à tout prix.

#### 4.- Structure spatiale

##### 4.1.- Le voyage

Au début du texte, on l'a vu, le décor est très statique, les personnages semblent figés dans l'habitude. Pour Poppinga, les trains de nuit représentent confusément le départ vers une autre vie. On comprend qu'il n'a presque jamais voyagé, qu'il s'est intégré à l'aspect statique immuable de la petite ville portuaire.

Le choix d'une ville hollandaise pour cadre de cette histoire n'est pas innocent puisqu'on fait tout de suite référence à l'austère morale du protestantisme et à l'honorabilité petite bourgeoise qui la complète. Les femmes ne sortent pas sans chapeau et les cabarets sont des lieux de débauche<sup>15</sup>. Groningue apparaît comme une petite ville très prude où Kees se détend dans un cercle de joueurs d'échecs. Une seule maison « accueillante » cristallise ses fantasmes et l'attire de façon trouble sans qu'il ait jamais osé y pénétrer.

Cette façade de respectabilité une fois ébranlée, Kees n'a plus besoin de s'intégrer dans un tel cadre et le voyage correspond pour lui à la réalisation d'un rêve : être autre chose ailleurs. Le choix d'Amsterdam comme étape s'explique par le besoin de posséder une femme dont il a eu envie pendant deux ans et à laquelle il n'a jamais osé prétendre.

Paris vient ensuite, sans doute parce qu'elle représente, de façon stéréotypée, la ville de tous les plaisirs. C'est pour cela qu'il se rend d'abord au *Moulin Rouge* puis au *Picratt's*. Il y trouve le décor typique qu'il attendait, comme tout bourgeois en goguette attiré par les lieux interlopes. Pour Poppinga, il ne s'agit cependant pas d'une simple « virée », mais plutôt de se prouver qu'aucune règle ne forme plus barrière à ses fantasmes.

---

<sup>15</sup> *Op. cit.*, p. 574.



#### 4.2.- La ville de Paris

Popinga parcourt Paris dans tous les sens et le narrateur note très précisément le nom des rues et des quartiers : le héros se déplace de façon stratégique du *quai d'Austerlitz* au *quai de Bercy*, par exemple, pour jeter dans la Seine les journaux dans lesquels il découpe des articles et éviter que la police ne concentre ses recherches en un point précis. De même, il change de quartier et de catégorie d'hôtel pour dormir afin de ne pas se faire repérer par des habitudes trop déterminées : *Saint-Michel, Montparnasse, Montmartre, Les Gobelins* ...

Le fait de citer ainsi des rues ou des quartiers comme si le lecteur les connaissait nécessairement ancre l'histoire dans le réel de la ville parcourue. En outre, le lecteur peut suivre les déplacements du héros selon quelques axes relativement simples puisqu'il en connaît la cause et que le choix du lieu est chaque fois commenté.

#### 4.3.- Paris échiquier

Popinga est très doué dans un certain nombre de domaines (il connaît, par exemple, quatre langues) et manifestement d'une intelligence supérieure. Ainsi, une lecture attentive et unique d'un plan de Paris suffit pour qu'il s'oriente sans difficulté dans la ville. Plus loin, il compare cet exercice à la mémorisation des pièces sur un échiquier :

Kees, toujours comme à Groningue, tira de sa poche ses lunettes à montures d'or et les essuya avant de les poser sur ses yeux. Après quoi, des minutes et des minutes s'écoulèrent, pendant lesquelles il ne fit rien d'autre que de **contempler l'échiquier, dont toutes les pièces prenaient place dans son esprit avec autant de précision que tout à l'heure les quartiers du plan de Paris.**<sup>16</sup>

Le jeu d'échecs est d'ailleurs un motif de comparaison qui revient en d'autres endroits du texte :

Malgré les stupidités qu'ils racontaient sur son compte, les journalistes avaient du bon, en ce sens qu'ils lui donnaient des indications sur les pensées du commissaire Lucas.

À moins ... À moins, évidemment, que Lucas fit imprimer telle ou telle chose uniquement pour le tromper!

**C'était amusant! Ils ne se connaissaient pas, le commissaire et lui! Ils ne s'étaient jamais vus! Et ils étaient comme**

<sup>16</sup> *Op. cit.*, p. 642.

**deux joueurs, deux joueurs d'échecs, à faire leur partie sans voir le jeu de l'adversaire.**

De quelles mesures parlait-on dans le journal? Pourquoi semblait-on penser qu'il allait se livrer à un nouvel attentat?<sup>17</sup>

Si l'on suit ce réseau métaphorique, la ville de Paris pourrait représenter un échiquier sur lequel Poppinga se meut. Plusieurs indices laissent supposer que l'auteur a voulu permettre au lecteur attentif de construire un signifié métaphorique sous-jacent : dans Paris, qui est rapproché d'un échiquier dans le premier extrait, Kees se déplace selon une stratégie bien établie, occupant des cases choisies avec soin pour dérouter l'adversaire policier. Le jeu d'échecs, en outre, est un domaine où il affirme son incontestable supériorité. Ce passe-temps lui manque cruellement à Paris et c'est précisément à l'instant où la chasse à l'homme s'intensifie qu'il trouve un café où l'on joue aux échecs. Là, il affronte simultanément deux adversaires qu'il ridiculise, ce qui le conforte dans son impression de force.

Pour Poppinga, enfin, il est clair que la lutte contre la police devient un jeu d'intelligence dans lequel les moindres coups sont étudiés. Seul un méchant tour du hasard, hors des règles du jeu, lui fait perdre la partie. Plus loin encore dans la métaphore, on pourrait suggérer que Poppinga se meut sur l'échiquier de Paris comme une pièce du jeu : le fou qui se déplace de biais selon des distances variables.

## 5.- Le motif du miroir

**O**UTRE L'IMAGE du jeu d'échecs, un autre motif parcourt le texte, révélateur lui aussi de la personnalité de Poppinga : le miroir dont on retrouve pas moins de dix occurrences.

Donc — il aimait récapituler, en se donnant du plaisir d'avance — Pamela d'abord... Julius de Coster lui avait dit qu'elle occupait un appartement à l'*Hôtel Carlton*...

Après quoi, avec ses cinq cents florins, il prendrait le train, un train de nuit, lui aussi, l'*Étoile du Nord*, par exemple...

Allait-on tarder longtemps à découvrir les vêtements de Julius de Coster? Il y avait un marchand d'articles de pêche non loin de l'endroit où ils étaient déposés. Le chapeau noir devait trancher sur la neige de la berge...

<sup>17</sup> *Op. cit.*, p. 658.

— Écoutez, *maman*, si vous me dérangez encore, je...

— Kees!... C'est affreux!... C'est inimaginable!... Votre patron s'est noyé... Il s'est...

— Qu'est-ce que vous voulez que ça me fasse?

Et, parlant ainsi, il se regardait dans la glace pour s'assurer que son visage était rigoureusement imperturbable. Cela l'amusait! Il s'était toujours regardé dans la glace, même quand il était encore gamin. Il prenait une attitude ou une autre. Il corrigeait les détails.

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.<sup>18</sup>

Dès les premiers instants de la rupture, Poppinga s'observe dans un miroir pour se constituer une attitude et l'on évoque la possibilité qu'il ait toujours joué un rôle. On comprend qu'il n'accepte plus cette figure que la société lui a imposée. Mais, ce faisant, il se confine dans un autre rôle et souligne ainsi le problème principal du texte : la recherche de sa véritable personnalité qui aboutira à un échec.

En outre, le miroir permet au personnage de souligner sans cesse qu'il sait ce qu'il fait, qu'il en a conscience et reste très lucide puisqu'il se « voit ».

## 6.- Conclusion

LA TECHNIQUE NARRATIVE EMPLOYÉE permet au lecteur d'observer un personnage qui se construit progressivement sous ses yeux. Il le voit non seulement vivre mais aussi penser, sans que cela prenne la forme d'un discours intérieur inorganisé ou d'un monologue discursif. Le narrateur focalise son récit sur le point de vue de Poppinga et guide le lecteur par un subtil mélange de notations comportementales avec l'expression de sa pensée. Celle-ci apparaît dans les écrits du héros (aux journaux et dans son carnet rouge) et dans la narration proprement dite sous la forme du style indirect libre, formule qui permet au narrateur de rendre compte, de façon plus sensible que par une explication extérieure, des interrogations et exclamations du héros ainsi que du caractère peu suivi et primesautier de sa pensée.

<sup>18</sup> *Op. cit.*, p. 587. Les termes en italique sont soulignés dans le texte.

L'observation attentive de la structure narrative permet de démontrer que la construction du texte n'est simple qu'en apparence et que tous les éléments sont motivés par un effet de sens particulier qui participe à l'efficacité globale du récit.

Ce roman répond au schéma très souvent employé par Simenon d'un personnage qui désire rompre avec son milieu. Poppinga accomplit son voyage initiatique avec une lucidité presque effrayante et son mépris des règles le conduira si loin qu'il ne pourra réintégrer la société.

Le lecteur a tous les indices en main pour conclure ou non à la folie. Mais ce nom n'est-il pas trop vague et ne s'applique-t-il pas à tous ceux qui ne respectent pas les règles? Simenon n'explique pas le cas; il le donne à voir et aucune vérité définitive n'est émise.

Joseph BYA

## En arpentant *L'Horloger d'Everton*

### I

C'est un métier de faire un livre comme de faire une pendule.

LA BRUYÈRE

Depuis ma prime jeunesse, je pensais que chacun en ce monde a ce no man's land où il est son propre maître. Il y a l'existence apparente et puis l'autre, inconnue de tous, et qui nous appartient sans réserve. Qui n'a pas usé de ce droit, ou qui en a été privé par les circonstances, découvre un jour avec surprise qu'il ne s'est jamais rencontré avec lui-même.

Nina BERBEROVA

QUE L'ON écrive « au sujet de » Rembrandt et de son œuvre; d'Alban Berg, d'Ingmar ou d'Ingrid Bergman..., c'est, pour le critique-interprète, non seulement affaire de tact et de bon ton, mais encore matière de règles, de normes et de « lois ». Ce qui s'énonce clairement : l'intervention (du) critique relève d'un genre qui a ses formes et ses modes régis par des usages et des mœurs. Une norme et des manières que le bon usage de la « lecture » interprétative désigne, précisément, sous l'étiquette de « lois du genre ». Il y a donc, en la matière, une esthétique et une orthodoxie.

Au moment d'entamer une lecture de Simenon — un commentaire sur *L'Horloger d'Everton* — c'est le moment d'annoncer et de préciser deux points de vue, en manière de préambule :

1. Il convient de rappeler en premier lieu que cette « orthodoxie » réclamée au critique n'est *jamais* neutre. Certes, c'est un truisme familier : ce « genre de chose » à questionner est appréciable, avant même de lui rendre sa natation paisible entre deux eaux. On se bornera ici à une posture de l'intentionnalité orthodoxe et critique. À savoir : « l'esprit de sérieux » de l'interprétation. Que l'on écrive au sujet de Cervantès ou de Rubens, de Palladio ou de Nadar, il importe d'être — non point sévère ni céleste — mais constant, fidèle et surtout juste. L'esprit de sérieux (qui n'exclut pas son

contrepoint ludique) est la pertinence *scénique* du langage d'interprétation. Et sous cette allure de « gravité », toute lecture critique peut puiser le cœur et l'esprit, aussi bien que l'ingénuité d'un *habitus* usé et rapiécé, pour soutenir la bonne conscience de l'Institution culturelle (les œuvres) et interprétative (des œuvres sur les œuvres).

À l'extrême, le discours critique — une rhétorique de la persuasion par excellence — brandit ce drapeau du sérieux afin de maquiller une absence pure et simple d'objet, sous le cortège indistinct et fardé de projets en perspective, de grands et de petits desseins... Le discours d'interprétation constitue un trompe-l'œil utile et efficace. Il s'agit, en vérité, d'un mal nécessaire : qui rapproche et « naturalise » ce qui semble (trop) grand ou lointain, mais qui feint d'écarter et de sublimer, dans son intérêt propre, ce qui paraît trop voisin ou si menu. Sous les dehors convenus d'une médiation cosmétique (quand bien même s'installerait une disposition polémiste), entre texte et auteur, entre lecteurs et œuvre et lecteur et lectures, ... la « leçon » du critique — qui écrit sa lecture — est de confirmer et de conforter une Institution culturelle : les Beaux-Arts et les Lettres ; les charmes littéraires, la Poésie et même le Roman... Une institution sur laquelle, doit-on le souligner, ne pèse aucune menace. Aucun risque, en vérité, si ce n'est un *fantasme* de surabondance et de débordement<sup>1</sup>. Et ce tout : *orthodoxe*.

Pour le cas présent — lire un roman de Simenon — l'on pourrait penser, s'agissant d'une œuvre aussi monumentale et d'un écrivain mondialement célébré, que tout, à peu près tout (*comme* pour Shakespeare ou Van Gogh), a été dit, écrit et redit. En un sens, c'est *vrai*, et voici un nouveau truisme : que dire encore ? Qu'écrire de plus ou d'autre et, qui sait, de mieux ? Précisément ceci : ajouter une once d'autre au même, un rien de semblable à l'identique. « Le texte (le roman) ne se trouve jamais naturellement *réfléchi* par l'interprétation "critique", mais toujours réduit par elle à ce qu'il n'est pas »<sup>2</sup>. Sinon réduit, en tout cas déplacé et reclassé.

C'est le côté répétitif, *apparemment* innocent et vain de l'exercice : *au moment même*, un dernier commentaire, une reprise ultime saisit un texte, une œuvre, son auteur et la Littérature, et le cercle se voit peu ou prou élargi. Tout ceci n'a de paradoxal que le biais sous lequel on l'expose. L'auteur Simenon — du journaliste à Liège, futur « père » de Jules Maigret, à

<sup>1</sup> Ce point de vue est argumenté avec une plus grande rigueur par Charles GRIVEL dans *Production de l'intérêt romanesque*, La Haye-Paris, Mouton, 1973.

<sup>2</sup> Ch. GRIVEL, *op. cit.*, p. 30.

l'écrivain fécond et magistral — n'avait et n'a aucun souci de « promotion ». Sa « cote » est à la hausse ; il fait partie des grands.

L'écrivain Simenon et son œuvre (tour à tour rapprochés et comparés à Balzac, à Maupassant, à Dostoïevski ; par tel autre à Hemingway et par tel autre encore à Faulkner ... la liste des honneurs n'est pas close), Simenon et ses romans (sans cesse réédités, traduits et transposés ; adaptés et diffusés par le cinéma et la télévision) sont devenus un sujet très classique. Bref, aucune raison majeure de tresser des couronnes et, moins encore, de griffer, de dénigrer ni de crier outragé. Il n'empêche pourtant que tout « essai », tout écrit, toute parole à ce sujet (et sur ce sujet) paraîtra, au compte du sérieux, de l'effort et du plaisir, rien moins que futile. Cela dit, il est toujours loisible de penser qu'ici on tourne en rond ; que ces observations, telles des pierres, font des cercles sur les canaux et qui se heurtent aux écluses. Au vrai, les discours critiques, ricochets, font bel et bien des cercles : des cercles successifs, élargis, absorbants.

2. On vient d'y insister : l'« écrivain » a toute licence au service de l'Institution. « Dans son fonctionnement et par sa circulation, le discours critique constitue un mécanisme d'organisation, d'accélération et d'orientation du sens »<sup>3</sup>. Le critique-interprète a toute audience, à condition de se montrer respectueux : à charge pour lui de mesurer et de peser la rectitude et la rection d'un précepte académique, très ancien mais toujours vif, et qui se lit : « Nul n'entre ici s'il n'est géomètre ».

Cette inscription, prise à la lettre, vaut ici tout son pesant de sens. Au plus large, le géomètre procède à coup de théorèmes progressifs, ascendants et noués. Il souscrit à une logique à tous égards probante. À ce titre, la géométrie classique peut figurer encore au rang de savoir intact dans le champ rigoureux des sciences. En revanche et pour user d'une *métaphore* commode et confortable, il serait opportun de distinguer entre géométrie et arpentage. En toute hypothèse, le géomètre-mathématicien œuvre au nom d'un *logos* premier précis, et à terme réglé — y compris jusqu'en ses paradoxes. Sans forcer le trait, la géométrie relèverait d'une logique où le savant trouve des équilibres et des tables. Il en ira tout autrement de l'arpenteur et de son *art*. La technique, ici, est d'avancer, le manuel dans la besace, pas après pas sur le terrain. De balise en jalon, la progression se fait sous les climats de *l'empirie*. À coup sûr, un arpenteur a bien conscience de lignes : lignes droites, courbes et brisées. Il a notion d'aires et de figures :

<sup>3</sup> J. BYA, « Entre texte et lecture », *La Nouvelle Critique*, 39 bis, 1971, pp. 114–115.

des trapèzes et des surfaces gauches. Scrupuleusement, l'arpenteur et ses aides précieux battent la campagne avec souci de mesurer. Le travail a pour mission, au besoin, d'évaluer des reliefs : des creux et des élévations, des plateaux et des pentes.

C'est l'arpenteur qui, ci-dessous, tente de progresser. On l'avait deviné et lui le prévoyait : cet essai n'a pas l'ambition d'une Théorie. Plus précisément, par le truchement d'emprunts ou de références, et sur le mode allusif, peut-être inscrira-t-il une marque. Suite à ce détour buissonnier, il est grand temps pour lui de se mesurer à l'ouvrage et d'avancer.

## II

Les champs et les héros sont unis entre eux par une mystérieuse harmonie.

LACORDAIRE

Il faut analyser quelle illusion particulière le roman donne au peuple.

GRAMSCI

DANS SON VIATIQUE, le présent lecteur retient un seul ouvrage de référence<sup>4</sup>. Dans son essai, Edward Morgan Forster retient, pour « définir » le Roman, les paramètres suivants : « *a story* », « *people* », « *plot* », « *fantasy and prophecy* », « *pattern and rhythm* ».

Par exemple, les intrigues, chez Simenon, telle une poche trouée dans le temps, s'infiltrent *comme par surprise*. Elles s'installent « mine de rien ». L'artifice est que l'intrigue, *tel un complot esthétique*, va miner l'histoire, contaminer les personnages et — au mieux de son art — ses lecteurs. Qu'est-ce qui, dans *Trois Chambres à Manhattan*, pousse François Combe à s'acharner, alors qu'il en est amoureux, à découvrir les « pourquoi » qui font de Kay-Catherine une jeune femme à secrets ? En quoi une *boule noire* fait-elle basculer la vie tranquille de Walter Higgins ? Comment se fait-il que la rentrée furtive d'une jeune fille, occasion de sa fin un peu louche, fasse que *La Mort de Belle* entraîne d'abord la fin morale de Spencer Ashby ? Quel est, dans *L'Horloger d'Everton*, le mobile de la fuite du fils ? Dans ce roman, que l'on parcourt ici, aucun mystère, en vérité, sauf pour son père, ou à peu près. On pourrait multiplier les exemples à profusion. Aux origines,

<sup>4</sup> E.M. FORSTER, *Aspects of the Novel*, Londres, Edward Arnold, 1927, « Note ».



le personnage de Maigret est à soi seul et tel quel, une intrigue. Qu'est-ce qui, *nous aussi*, nous taraude avec Simenon (autrement que chez Poe ou Hoffmann), sinon une troublante et insidieuse *machine rhétorique* ?

Les personnages de Simenon, en ceci plutôt cousins des êtres que peignait, solitaires et absents, Edward Hopper, donnent l'impression vague d'être assis ou debout sans s'incruster. Et de se déplacer sans remuer d'air, comme on dit familièrement. Ce sont des personnages sans gravité, logés dans un temps comme suspendu et se mouvant dans un espace apparemment borné. Au reste, s'ils étaient bien réels et physiques, on pourrait — quitte à l'élargir sur un mode rhétorique — leur appliquer cette formule de Newton : « L'inertie est la propriété que possèdent les corps de ne pouvoir prendre d'eux-mêmes du mouvement quand ils sont en repos, et de ne pouvoir modifier d'eux-mêmes leur mouvement rectiligne et uniforme, quand ils sont en mouvement ».

Ils évoluent dans des décors qu'on croit banals et dans un monde qui paraît coutumier. Des gares et des garnis, des bars où des filles vont boire, des banlieues et des ports. Les personnages de Simenon hantent littéralement des lieux communs et des maisons de mots, de phrases et de sens : des chambres aux portes rhétoriques. Quoi de plus dessiné, quoi de plus « abstrait » que ces légers strabismes, ces claudications de famille, ces rouges à lèvres noirs dans la nuit, ou encore — obsédantes — ces taches et ces relents de sueur aux aisselles ? Tous ces clichés d'une pseudo-banalité *trop* lisible sont autant d'artifices dans le sac du colporteur. Et la pipe de Maigret est et n'est pas celle de Magritte. Bref, « la prévalence de clichés n'est pas un accident, mais elle est inhérente à la nature de l'information »<sup>5</sup>. La thématique de Simenon (viscosité et dérangement ; causalité de l'adhérence à la rupture ; religiosité incrédule et transgression ; ...) est une *Mythologie*. Ni celle des dieux (Homère, Virgile, Ovide), ni celle d'un monde (Dante), ni celle encore des inquiets et des tourmentés (Cervantès et Melville, Dostoïevski et Faulkner) — ni « fantastique » ni « prophétique », la Mythologie-Simenon est *une mythologie de la médiocrité du xx<sup>e</sup> siècle*.

L'œuvre romanesque de Simenon rencontre et embrasse un public international et sur-localisé en même temps : à coup sûr ne lit-on pas du même regard *La Danseuse du Gai-Moulin*, selon qu'on est Liégeois ou Cairote, mais on le lit tout autant en Égypte qu'au « Panier Fleuri ». Les romans de Simenon intéressent l'attente de publics *étagés* et de tous

<sup>5</sup> N. WIENER, *The Human Use of Human Beings. Cybernetics and Society*, Boston, 1954, p. 119.

rangs : « peuple », « petit-bourgeois », ... « scolaire », « cultivé », « militaire », « religieux », « sportif », « romancier », « féminin », « vacancier », « asilaire », ... Antagonismes et distinctions viennent s'oublier dans la délectation, ou secrète ou sonore, *de ce moyen d'art*. Avec la proposition d'une alternance ou d'une élection feintes : les « Maigret » ou ceux d'en face, les « Romans ».

À tous les sens de la formule, l'œuvre de Simenon fait reculer les frontières et sauter les barrières — à condition de garder à l'esprit qu'à l'approche des écluses, le chaland dispose en bon ordre sa charge de langage. Car, « Qu'est-ce qui nous émeut à coup sûr, pour avoir déjà été expérimenté? Le lieu commun littéraire déjà utilisé avec succès dans un autre contexte »<sup>6</sup>.

### III

Je crois l'avoir déjà dit mais, comme je n'écris pas d'une traite, que je griffonne quelques lignes par-ci, une page ou deux par-là, à la sauvette, en me cachant, il est fatal que je me répète... En commençant mon récit, j'ai été tenté de le faire précéder d'un avertissement, moins pour son utilité que par sentimentalité... J'ai renoncé à l'avertissement par crainte de me donner de l'importance. C'est vrai qu'il est possible que je me répète, que je m'embrouille, voire que je me contredise car, si j'écris, c'est surtout par besoin de découvrir une certaine vérité.

Marcel Féron, personnage de SIMENON (*Le Train*)

**I**L NE S'AGIT PAS d'une idée fixe, mais c'est encore à E.M. Forster, pour ses formulations imagées et tranchantes, que l'on revient un moment. Dans son introduction aux « Aspects du Roman », il écrit à peu près ceci : « [le roman] est très distinctement l'une des régions les plus *humides* de la littérature — irriguée par une centaine de rivières et *dégénérent* à l'occasion en un marécage ». C'est pourquoi, ajoute-t-il, les poètes le méprisent... même s'ils y tombent parfois. Si l'on s'avise que l'adjectif « *moist* », a comme sens courant en français : « humide », le même terme en français signifie également : « moite » et, accessoirement, « moisi ». Est-il impossible à l'arpenteur-interprète d'aborder l'aire de Simenon (lexique, syntaxe, stylistique) par les « motifs » de la moiteur et de la fluidité, de l'écoulement et de la stagnation, de la profusion et du figement, de la

<sup>6</sup> U. ECO, « Rhétorique et idéologie dans *Les Mystères de Paris* d'Eugène Sue », *Revue Internationale des Sciences Sociales*, XIX, 4, 1967, p. 602.

souillure et du remous, de la cassure et de l'indifférence, de la résignation et de la matité, de la honte et de la légèreté... ?

Et ce ne sont là que des métaphores : on se souvient que l'arpenteur ne peut que comparer et rapporter. Et l'interprète, traduire et transférer. Si l'on reprend ces *quelques* motifs — et si l'on admet qu'ils sont plus ou moins pertinents aux romans de Simenon — on peut penser qu'ils présentent des aspects *naturels*, des rapports « spontanément » *contradictaires*, *différenciés* et cependant *complémentaires*. On peut, les combinant, fonder une histoire, modeler des personnages, conduire une intrigue et composer des romans, lesquels ont toute chance de présenter un « air de famille ». Une *sorte* de famille d'autant plus ferme que les « personnes » que la composent se coulent en un, sous leur identité fuyante. Littéralement *infinie* serait la liste des « parentés » et « ressemblances » puisque l'auteur les a *construites* par cela. On le sait, d'une sagesse que n'aurait sans doute pu renier Simenon : il faut chasser le naturel pour qu'il revienne. À la manière dont se répandent les rêveries et singulièrement les « substances de la rêverie malheureuse »<sup>7</sup>, dont on n'a pas fini d'estimer la fertilité romanesque et romantique.

Dans une phrase péremptoire des années vingt, Chklovski affirmait : « L'art a toujours été indépendant de la vie, et sa couleur n'a jamais reflété la couleur du drapeau qui flotte sur la forteresse de la cité ». Si l'on a pu écrire — peut-être légèrement — que Simenon se moquait de la cité, de la forteresse et du drapeau, lui-même, en revanche, a laissé croire que son œuvre a les couleurs de la chair de la vie. C'est la dialectique — non pas celle du Maître et de l'Esclave — mais de l'Auteur et de ses Autres. Tout « naturellement », Georges Simenon *applique* à la relation texte-lecteurs le lien de la célèbre phrase de Saint-Réal. Cette phrase-maxime que Stendhal, ironiste, *suspend* en épigraphe : « Un roman : c'est un miroir qu'on promène le long d'un chemin ». Ce « miroir », Simenon y réfléchit le « vivant » et le « vital » évoqués : souillure – accident – moiteur – indolence – viscosité..., selon un mécanisme efficient et maîtrisé de *pseudo-répétition*, un artifice qui fait de tel roman le différé tremblant d'un autre : nostalgie et rappel des précédents ; espérance et annonce du prochain.

L'Œuvre apparaît comme une intervention rhétorique de mise en abîme de la Fiction dans le Roman, et du Genre dans l'Exemplaire particulier. L'opération, ici, est celle d'une *suite* plutôt que d'un cycle. À la différence

---

<sup>7</sup> Cette formule de Bachelard est opportunément citée par Danièle RACELLE-LATIN dans son essai *De Pedigree aux romans psychologiques : approches d'une signifiante*, in *Lire Simenon*, Bruxelles, Nathan-Labor, 1980, p. 71.

de Balzac ou de Zola, Simenon élabore son *theatrum mundi* comme une succession mi-lâche et mi-serrée, qui constitue néanmoins un simulacre d'*organon*. À ce titre, l'Œuvre est une vaste *métaphore* du Roman, une métaphore filée et récurrente du Romanesque. Ce qui lui confère sa force d'inertie. Elle n'est ni sphère ni cercle; son centre n'est pas partout : il se déplace au gré des magnétismes et des pendules. Simenon *unheimlich* : familièrement étrange.

Il est significatif d'envisager, chez Simenon, l'*articulation* entre banalité de fait-divers et dispositif de texte; entre façon de journaliste et style de romancier. Au premier regard, il s'agirait d'une insensible osmose : la banalisation d'un « drame » enlevant et portant le « reportage » au rang d'un art bien tempéré. Un tel semblant se manifeste avec force et clarté, d'entrée de jeu, dans *L'Horloger d'Everton* : « Jusque minuit, voire jusqu'à une heure du matin, il suivit la routine de tous les soirs, ou plus exactement des samedis, qui étaient un peu différents des autres jours. Aurait-il vécu cette soirée-là autrement, ou se serait-il efforcé de la savourer davantage, s'il avait prévu que c'était sa dernière soirée d'homme heureux? Cette question, et beaucoup d'autres, y compris de savoir s'il avait jamais été réellement heureux, il faudrait plus tard qu'il essaie d'y répondre ».

Cette séquence inaugurale est exemplaire (comme il en va généralement des *incipit*) au plan de l'information aussi bien qu'au plan rhétorique. La première se réduit à ceci : vers minuit / un X / routine / samedi est un autre jour / question : qu'aurait été et qu'aurait fait X? / X n'a pas prévu la fin de son bonheur / il faudra tenter de répondre à des questions. Hormis le titre, où point « l'horloger » (nous savons que c'est un horloger; mais pourquoi *L'artisan des montres et des réveils* ?), sans compter un nom de lieu (mais il existe plusieurs dizaines de villes et villages nommés « Everton ») — à l'exception de ces indices (un titre est un titre), l'information initiale vaut à proportion de ce qui nous paraît dérobé en toute clarté, en toute simplicité : le « mystère » est dans le laconisme de l'uniformité quotidienne ... mais! Qui donc *sera* ce « il »? Et quelle routine? Que va-t-il se passer notamment pour que ce « il » cesse, dès demain, d'être heureux? Et toutes ces *interrogations* que nous cumulons avec celles que lui (« il ») va se poser? D'autant mieux que la phrase suivante appuie un *laisser-faire faussement neutre* : « Il n'en savait encore rien, se contentait de vivre, sans hâte, sans problèmes, sans même avoir pleinement conscience de les vivre, des heures si pareilles à d'autres qu'il aurait pu croire les avoir déjà vécues ». À noter, pour mémoire : une histoire s'annonce, un personnage se profile, une intrigue va percer — tout ceci est bien structuré et non sans rythme. Selon l'expression de Jacques Rivière, « L'œuvre est pareille à ces machines où rien ne dort et

qui, sitôt qu'elles sont en marche, semblent n'être plus faites, au lieu de la matière, que d'innombrables fonctions»<sup>8</sup>.

Quant au fonctionnement et à l'efficace stylistiques de cette ouverture, c'est une fois de plus artifice et merveille de simplicité modelée et modulée. C'est à coup sûr Roland Barthes qui nous a rappelé — bien après Aristote et Quintilien, après Montaigne et Vico (à propos, certes, d'autres écrivains que Simenon) — qu'une écriture minimale et zérotique est un style. Et c'est depuis longtemps qu'on a appris, au point de l'oublier, que les pudeurs et les scrupules de Stendhal vis-à-vis des « conseils » de naturel prodigués par Balzac, n'empêchent en rien *La Chartreuse de Parme* (en style « hussard et débridé », comme *sous-entendait* l'auteur des *Illusions perdues*) d'être un modèle d'esthétique narrative. Bref, la facilité n'est pas simple et la platitude souvent sent l'huile. Il est permis de suggérer que l'écriture de Simenon met en œuvre une rhétorique de l'évitement et de la soustraction : presque jamais d'hyperboles, de calembours, de baroquismes, d'emphase. Brièveté et atonie : cela se conjugue et se contrôle. Et la monotonie d'ensemble est partie prenante de romanesque ; le moindre accident verbal ou syntaxique produit une alerte par la forme et une intrigue dans la forme : un tout petit complot dans la structure.

« Pendant quelques minutes, avec des gestes précis, un peu lents, d'homme habitué à manier des choses délicates et précieuses, Dave Gallo-way vidait l'étalage de ses montres et de ses bijoux qu'il rangeait dans le coffre-fort au fond de sa boutique » (c'est toujours au début de *L'Horloger*, mais on peut trouver et choisir parmi cent autres cas en aval). Il faudrait prélever délicatement *les mots* (les noms, par exemple) de cette phrase en écoutant Simenon lui-même parler de son vocabulaire :

L'ordre des mots, dans une phrase, a une importance capitale, beaucoup plus, à mon avis, qu'une syntaxe raffinée. Ce que je cherche, encore, c'est à n'employer que ce que j'appelle des « mots-matière ». Après ce que je vous ai avoué de ma haine de la raison pure, — en tout cas de ma méfiance de la raison pure, — je veux des mots qui aient du poids. Le mot pesant, par exemple, a un poids pour moi. Il y a des mots qui sont très beaux, comme « crépuscule », mais qui ne sont que poétiques. On ne les sent pas. Tandis que le mot pluie est matériel. Si vous parlez d'on-dée, vous perdez toute la matérialité de la pluie. J'essaie de n'employer que des « mots-matière » et, même pour expliquer

<sup>8</sup> J. RIVIÈRE, « Le Roman d'aventure », *La Nouvelle Revue Française*, 53, Paris, 1913, p. 932.

des idées, je m'efforce de le faire avec des mots concrets plutôt qu'avec des mots abstraits.<sup>9</sup>

Simenon, qui n'est point sot, n'ignore pas que parler de « mots concrets », de « mots-matière », c'est à coup sûr se méfier de la raison pure et se moquer de la raison des gens. Les mots sont des signes : un romancier sait cela, autant qu'un lycéen. Et les signes sont des représentations, des idées, des concepts : un écrivain doit le savoir, à l'instar des collégiennes. Les mots ne sont pas les choses : le chien de Simenon le savait. Et prendre les mots pour les choses, les gens sans écriture l'ont appris : c'est de la magie. Seuls y croient les dévots, les politiques roués et les enfants trop sages. Ici encore, Simenon avalise une image hâtive qu'on lui a proposée. En fait, ce qu'il suggère, c'est que, reniant Kant et dénigrant Rimbaud, il (se) pose humblement et de front, en *romancier pour tous*. Et si son écriture est une seconde nature, c'est artifice comme toutes les habitudes. Elle non plus, la relation aux mots n'est pas neutre et n'est pas innocente : on a scrupule à le rappeler. À plus forte raison, lorsqu'il s'agit d'un écrivain : « Le paradoxe fondamental de la littérature est d'être une fête (ou une profanation) du langage — c'est-à-dire une RELATION AVIVÉE... »<sup>10</sup>.

#### IV

Le moi se maintiendrait tel une flèche tirée de rien vers le rien avec une telle force que la pesanteur seule finirait par l'amener à terre.

FITZGERALD

**L'**HORLOGER D'EVERTON est un chaînon dans la « *signifiante* » du Texte-Simenon. Inclus dans la succession des romans « psychologiques » et dans le canton « américain-côte Est », il puise ses thèmes et ses figures dans la malle commune. Médiocrité du lieu et du milieu. Relation classique père séparé – fils « orphelin » et mère par ailleurs. Pas de grand projet. Indolence estivale. Partie du samedi soir : jacquet. Regards en dessous et dérobés. Métier de précision. Commérages. Atonie, fugue, alerte. Crime et indifférence. Philosophie d'horloger respectable. Ressort cassé. Troublante quiétude. Église et suspicion. Fraîcheur de l'inquiétude. Psychisme flic.

<sup>9</sup> Entretiens avec André PARINAUD.

<sup>10</sup> J. STAROBINSKI, *L'Œil vivant II. La Relation critique*, Paris, Gallimard, 1970, p. 16.

Autorité du médecin. Immigré d'Europe centrale. Trahison des femmes. Frisque cachée du père. Décalage et déplacement. Puritanisme prêt-à-porter. Horaires réguliers et déréglés. Complicité perdue, exaltée, déplacée et perdue. Témoins trop aveugles. Déménagement Everton-Waterbury. Ni gloire, ni davantage, sainteté. Sacrifice d'une ville et d'une vie. Ce ne sera qu'un fait-divers. Sérieux des policiers et arrogance des journalistes. La *bonte* dépose-t-elle des taches sur les adolescentes ? Trois portraits masculins dans un cadre. L'arme empruntée. Le fils n'est pas le traître. Le réconfort d'un menuisier excentrique et ami. Condamnation de Ben, le fils, dans l'Indiana. Parler à l'enfant dans la poche éphémère. Un futur sans présent. Un futur tout de même.

Ce fatras, déballé en vrac, est — comme le reste — moins indifférencié qu'il n'y paraît. Pour une raison tout empirique, d'abord. C'est que l'interprète, à force d'arpenter, entre lui-même dans le champ du texte. Non pour s'assimiler, coïncider, s'identifier, mais parce qu'il se voit déplacé par le courant de l'écriture. Paraphrasant le personnage du *Train*, il pourrait marmonner : « Je pourrais dire que je vis sur deux plans à la fois mais que, dans l'immédiat, le plan qui compte, c'est le nouveau ». L'étalage ci-dessus est loin d'être un chaos, même si du désordre s'y fait jour. Il s'agit plutôt d'éléments déjà articulés, et doublement. En premier lieu, parce que la plupart sont reconnaissables et compris dans l'arsenal cohérent de l'univers formel de Simenon : ils constituent un échantillon, à coup sûr un peu brut, de l'ordonnance et des « valeurs » du romancier. En second lieu, parce qu'ils se présentent comme des « nœuds » d'un texte possible et comme les données signifiantes d'un roman à bâtir. Un roman « pris » dans son ensemble, mais dont la plus petite identité réside dans le titre que l'on sait, et dont une lecture va tenter de saisir. À la surface des choses, au mieux.

Il s'agit bien de reconnaître et d'isoler — avant de le ranger à nouveau parmi ses pairs, les autres — quelques traits distinctifs de *L'Horloger*. À cette fin, il ne suffira pas de ressasser que Dave Galloway, le protagoniste, ne semble à l'aise que dans les eaux un peu troubles du mal-être : c'est la vocation de dizaines d'autres chez Simenon (et ailleurs). Au sujet du même, évoquer et sa mollesse et sa lenteur méticuleuse..., c'est le dégager pour mieux le perdre : « Quelle tête aurait-il eue sur une photographie qu'on aurait prise à l'improviste ce soir-là ? » — (il ne s'agit pas de l'horloger, mais du professeur de *La Mort de Belle*). Même chose et même cause, pour les deux « mêmes », en ce qui concerne « leur faculté de silence et d'immobilité », au cas où leur advient à l'improviste un tel « souvenir honteux ». Quant aux *thèmes* de la rupture, de l'évasion, de la libération et d'une rédemption, ..., ils ont été analysés, pour six romans choisis de Simenon — avec des mises en

parallèle subtiles vis-à-vis d'autres romanciers — à travers la notion typique de «*déviance*», telle qu'empruntée aux sociologues : cette étude montre avec finesse et fermeté que la *transgression* est un ressort majeur, un *topos* constitutif dans la problématique de Simenon<sup>11</sup>.

Pas davantage exclusive, ni spécifique, la banalisation d'un crime et de son contrepoint : une honte sans fondement et la culpabilité pour une faute non-commise. Ici encore, lieu commun — à la limite, obsessionnelle et insistante «*idée fixe*». *Stricto sensu*, Simenon n'a pas écrit de roman «*policier*», de «*detective novel*» : on ne peut le comparer ni à Conan Doyle, ni à Ellery Queen, ni à Boileau-Narcejac. Il n'est pas auteur de «*thrillers*» à la façon de Hammett ou de Chandler. Il n'a pas non plus hanté la couverture noire à liseré jaune, à l'instar des Giovanni ou des Manchette... Simenon est un romancier qui a écrit des romans. Tautologie? Bien sûr. Mais non. Pour l'essentiel, c'est un journaliste devenu un conteur à qui, en bout de course, il arrive de se vouer à un «*type*» de Roman. Calibre, normes, paramètres — il s'est livré à ce plaisir. À savoir : comme une Fille dont l'espoir désirant est ailleurs et pour demain. Voici une hypothèse insolente : l'ami Georges «*condamné*» à perpétuité (par le non-désir et par le plaisir à-tout-prix-refusé de l'Autre), dans ses prisons, tel Piranèse, à nous conter ses fantasmes obscurs. Juste retour des choses? Simenon aura écrit, plus de mille et un jours durant, une tour inaboutie et écrasante de romans : des rêves reproduits mais différents. «*Sur l'œuvre de Simenon, on n'est jamais sûr d'avoir la prise qui convient. [...] Et pourtant, l'œuvre est là, abondante et multiple, singulière et si présente...*»<sup>12</sup>.

Loin d'écarter et loin de retarder l'interprétation, ce détour accélère le pas de l'arpenteur et le conduit, pressé, à son terme précis : une histoire horlogère dont il tient à enregistrer les données justes et l'étendue exacte. Il ne doit plus s'éloigner du jardin confiné d'Everton, de la durée du lieu et des confins de son promeneur solitaire. Pour l'arpenteur, le sens de sa besogne est symbolique. Il doit à nouveau se poser la question : quels sont les signes particuliers de cet objet? Quels seraient en effet les signes distinctifs de *ce roman-ci*, sinon, encore, de s'imposer comme un ensemble de signes esthétiques et condensés : des signes «*chargés de sens au plus*

<sup>11</sup> J. DUBOIS, «*Simenon et la déviance*», *Littérature*, 1, février 1971, Paris, Larousse, pp. 62-72.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 62.



*haut degré*»<sup>13</sup>. Ou encore, formulé en d'autres mots : des « messages à fonction poétique »<sup>14</sup>. Ou enfin : des « signes de connotation »<sup>15</sup>.

La question dès lors se pose en ces termes : mettre au jour, si possible, des arrangements de connotations perceptibles — pour l'arpenteur — dans l'organisme « poétique » du roman à l'épreuve. Un exercice qui, au motif de la clarté méthodique, amène à découper des champs opératoires en nombre limité et plus ou moins quelconques (il va de soi que ce découpage n'aura de pertinence qu'à la condition que l'ensemble des parties et le tout se répondent).

Entre les parties, la somme des parties et le tout, il ne s'agit ni d'amalgame ni d'entassement, mais d'un rapport plus ferme et plus étroit — une relation dynamique. Ainsi, « donc toutes choses étant causées et causantes, aidées et aidantes, médiatees et immédiates... »<sup>16</sup>, c'est un faisceau d'éléments d'ordre symbolique qui pourraient conférer une signification relative à *L'Horloger d'Everton* : une « raison d'être » à soi dans le sein de la somme des romans. Étant entendu que cette singularité éventuelle et cette « identité » précaire — à la façon d'un arbre qui ne doit pas masquer la forêt où il est confiné — ne peuvent se dégager qu'au prix d'un choix nécessairement factice et discutable d'« indicateurs » — un choix aussi provisoire qu'incomplet : des jalons que l'arpenteur installe, tout en allant, pour marquer, à titre de repères, un lieu apte à lier et délier le paysage environnant.

Considérés, par analogie, les termes de ce roman comme un corps, décrit en termes de mécanique on-ne-peut-plus élémentaire, pareil analogon s'énonce ainsi : « Les corps ont des propriétés communes que les observations les plus simples nous font connaître; les principales sont : l'étendue, l'impénétrabilité, la porosité, la divisibilité, la compressibilité, l'élasticité, la dilatabilité, la pesanteur, la mobilité et l'inertie » (cette citation est extraite d'un ouvrage de mécanique, on ne peut plus éloigné de la fiction<sup>17</sup>).

<sup>13</sup> La formule est d'Esra POUND (*A.B.C. de la lecture*, Paris, Gallimard, « Idées », trad. Denis ROCHE). Dans le même essai, E. Pound propose et développe la « traduction » de l'équivalence : « *Dichten = Condensare* ».

<sup>14</sup> R. JAKOBSON, *Essais de linguistique générale* (trad. N. RUWET), Paris, Éd. de Minuit, 1963.

<sup>15</sup> R. BARTHES, *Éléments de sémiologie*, Paris, Seuil, « Points-Essais » (1<sup>e</sup> éd. 1965).

<sup>16</sup> PASCAL, *Pensées*, n° 84, classement Jacques Chevalier.

<sup>17</sup> Ph. MOULAN et C. GERDAY, *Cours de mécanique élémentaire*, Paris et Liège, Béranger, 1927, p. 1.

1. Si l'on considère ce roman de Simenon, daté par son auteur de 1954, comme un système au sein duquel des « corps » et des « machines » évoluent en tant que *réalités rhétoriques*, on peut considérer que ces corps littéraires scénarisent un reflet sémiotique de ces corps matériels et dotés, sous les modalités de la *poétique*, des mêmes propriétés que celles, attribuées par la conception mécanique, aux corps matériels et « physiques ». Des termes tels que « porosité, impénétrabilité, ... dilatabilité, pesanteur, inertie et mobilité » sont — *par transfert* — applicables aux *réalités* romanesques en situation et en mouvement scéniques dans une œuvre aussi réglée que *L'Horloger d'Everton*. (Aussi bien, certes, que dans d'autres textes, et autant que chez tant de romanciers, sans doute, mais avec une *résonance* particulièrement tenace dans les battements et la composition de l'œuvre retenue).
2. On se propose, en vue d'explorer cet *îlot*, ce point compris dans les archipels-Simenon, de relever la concordance signifiante entre des index et des incidences romanesques tout autant conventionnelles qu'arbitrairement choisies. Lorsque le terrain déborde l'horizon ou se dérobe à lui, l'arpenteur ne peut aboutir qu'en fixant ses balises. Les constellations en harmonie — telles qu'ici supposées dans le roman de *L'Horloger* — se relaient et se combinent entre elles dans une optique au pire grossissante : une loupe interprétative.
3. Vont donc s'articuler, en quelques pages, *des éléments d'ordre divers*, que le roman entrelace et dispose le plus naturellement du *monde*<sup>18</sup>. Pour entrer dans le plus petit « système » signifiant et dans une cohérence esthétique aussi réduite soit-elle, il convient que ces éléments prélevés dans la continuité « naturelle » du roman, se voient d'abord insularisés et cernés avant de se voir recomposés (et légèrement *déplacés*) par la lecture et l'interprétation. (Pour rappel : le discours d'interprétation, qui « mord » et s'attaque à *l'exemplaire* ne bouscule rien, ne transforme pratiquement rien. Tout au plus, il décale *sa propre place* et ne confirme que son statut dans l'Institution littéraire<sup>19</sup>).
4. Délibérément isolés dans des ensembles « supérieurs » et complexes, appartenant à des registres décentrés, voici, informes et bruts (ou « naturels ») ces amas en ordre dispersé : l'existence a-conjugale du protagoniste ; l'image et le statut des pères ; la géographie du récit : les

<sup>18</sup> À rappeler qu'en latin l'antonyme de « *mundus* » (« propre » et « beau ») est l'« *immundus* » : « impur », « immonde », mais avant tout : « sans forme ».

<sup>19</sup> Sur ce point également, on renvoie à GRIVEL, *Production de l'intérêt romanesque*, chapitre 1.

lieux et leurs noms; les noms de personne; l'étagement du vocabulaire américain; la profession du protagoniste et qui nous ramène au titre : à *Everton* et à *L'Horloger d'Everton*.

En fait, c'est par insouciance et avec légèreté que l'arpenteur prétend décliner cette brève série d'éléments propres à différencier, à sa mesure, ce roman. Tant il est flagrant, une fois de plus, que ces éléments de nature « psychologique » et « morale », « onomastique » ou « lexicale », sont des ingrédients constitutifs et attendus de tout Roman de convention. Tant il s'est avéré aussi que tout *artifice* de localisation, de temporalité, de personnalisation se trouvent associés et liés dans *l'abc* du genre. Tel ou tel de ces *indices* peut se voir ajouté, suspendu ou occulté. Et si tel *signe* d'ordre romanesque, e.g., « feint » de s'être perdu — par rapport à une signification extérieure, fonctionnelle et non-littéraire — en sus d'une condition de référence immédiate et « première », le roman a déjà, dès son « annonce » et sa « réclame », *instauré* un code approprié, de références étagées en paliers, nettement plus amples et plus fortes. Le roman, organisé par le *Romanbeft* — soi-disant « réaliste », affiché « naturaliste », reconnu et, pourquoi pas?, « roman de gare pour tout public » — entraîne son lecteur, censé innocent dès qu'il engage sa lecture, sous l'« autorité », censée naturelle, d'un auteur de fiction.

Au risque de peser, occasion de plus de marteler : tout lecteur de roman se voit introduit *apéritivement* comme initié — participant (« à compte d'auteur ») dans un ouvrage de formation fondé sur une information d'orthodoxie quant au genre. Tout roman, pour l'arpenteur, est à prendre — à l'allemande, comme *Bildungsroman*. Si juste se présente, à ce propos, la juste définition de Sade, démocratique et lapidaire : « On appelle roman l'ouvrage fabuleux composé d'après les singulières aventures de la vie des hommes »<sup>20</sup>. Même si dans le « cas-Simenon », *la ruse « populaire »* d'une « nature naturante » en impose à force de *parcimonie* poétique *déclarée*, entraîne le personnage du lecteur dans l'attraction du personnage-narrateur... Ce dernier l'associe puis l'assimile à sa présence « neutre » en le comblant à bon marché du « n'importe où et de nulle part » : une satisfaction non-dite de voyeur... En fin de quoi, le Roman — toute forme de Roman — constitue une modalité idéale de la drague. Dans la mesure où les romans — et celui-ci, *L'Horloger*, parmi tant d'autres — *autorisent*, pour le lecteur, et avalisent une *passion* de « trouble » concerté (un *pathos* convenable et convenu) au

<sup>20</sup> D.A.F. de SADE, *Idées sur les romans*, dans *Les Crimes de l'amour*, I, Paris, Pauvert, 1955, p. 10.

format d'une poche, c'est que le lecteur — à «son corps défendant» — se trouve introduit (dans le sillon du narrateur) comme *agent* («acteur», «sujet», «actant») dans les limites d'un roman et dans le cadre générique et global de la Fiction.

Ceci ne fait que satisfaire à des règles non-écrites et, partant, d'autant mieux consenties. En l'occurrence, *la certitude* qu'une instance (un écrit, un roman) peut permettre au lecteur, non par *identification* «automatique-imaginaire», mais par *absorption* rhétorique, une *intégration* «autorisée», matériellement mutée, par le prix et le poids d'un *volume* de papier imprimé. Ce qui absorbe le lecteur tient à ce qui lui est si étranger et si proche et relèverait de ceci, à lui qui y souscrit en tout cas : le texte se voue à l'exceptionnel; il opère systématiquement une dramatisation de ses messages et ses récits mettent en valeur l'événementiel, le scandale, le malheur...<sup>21</sup> En quelque sorte, et nettement mieux cristallisé par Marcel Proust : «Dans les romans, l'intention de faire de la peine est si visible chez l'auteur que l'on se raidit un peu plus»<sup>22</sup>.

Jusqu'à présent — dans le souci final d'«isoler» par des signes particuliers le roman de Simenon intitulé *L'Horloger d'Everton*, prélevé dans le nombre — l'arpenteur a déterminé des repères empiriques : trois ou quatre. En cours de route, l'interprète (interrompu pour la «bonne cause» par des considérations générales) a laissé sur le chantier, incidemment, une pièce à-demi façonnée. Les règles du métier exigent, comme le reste, de le mener à bonne fin. Quitte à rappeler que *L'Horloger d'Everton* s'interprète ici — principalement — tel un roman où l'aventure, on ne peut plus *différée*, manifeste son originalité.

---

<sup>21</sup> Paraphrase de GRIVEL, *op. cit.*, p. 37.

<sup>22</sup> M. PROUST, *Sur la lecture*, Éd. Actes Sud, 1988, p. 55.

## V

L'aventure, c'est ce qui advient, c'est-à-dire ce qui s'ajoute, ce qui arrive par-dessus le marché, ce qu'on n'attendait pas, ce dont on aurait pu se passer — sous peine de se passer de récit.

Jacques RIVIÈRE

*The strongest guard is placed at the gateway to nothing... Maybe because the condition of emptiness is too shameful to be divulged.*<sup>23</sup>

FITZGERALD

ON AVAIT FEINT de suspendre ou de perdre, plus haut, tel élément significatif et singularisant de *L'Horloger d'Everton*. Il faut bien admettre qu'en terme de particularité ou d'identification d'un « titre » de roman, d'un « texte » de roman et d'un « roman » de Simenon, choisi parmi plus de deux cents dans la *force* d'un flux continu, l'arpenteur porte et déporte le plus constant et le plus fidèle de sa tâche à des pas de travers et à des tentations comparatives (le casuel de son ouvrage) et à des référents externes et généraux (qui outrepassent et qui encombrant le tracé de sa tâche).

C'est ainsi que, quelques pages en amont, on avait supposé ceci, quitte à le reproduire avec plus de précision : que telle localisation dans *ce* roman, aussi bien que tel moment *du* récit (ainsi que : *dans* le récit); que tel nom propre — qu'on le voie rendu flou, opaque, perdu, oublié, censuré par le texte — tout élément suspendu, négligé ou perdu (par le lecteur oublié, distrait ou fatigué), se verra à coup sûr repris et retrouvé. Dans l'économie du Roman, rien ne se perd. Et si rien ne se crée, tout, cependant, s'accroît. Et qu'est-ce qui, sans se créer, *nécessairement*, pour le lecteur (lecteur « saisi »; lecteur-*agent*) s'accroît, au point de fortifier son « armure » de servant et de protecteur du Roman et d'un titre? Très précisément, à l'instar d'une sentinelle, engagé, le lecteur s'éveille dans une posture de défense et d'illustration : il se voit investi d'un rôle d'autant plus valeureux (en proportion inverse à toute attente : une position de lecteur non-libéré de toute schizophrénie) au service d'un romancier (rendu — et devenu — paranoïde), un rôle dont, à coup sûr, il se défendra, lui, « naturellement »<sup>24</sup>.

<sup>23</sup> Ainsi traduit librement : « Le gardien le plus autoritaire s'est vu placé au portique du rien... Peut-être parce que la condition de la vacuité est affaire bien trop honteuse pour être dévoilée » (S.F. FITZGERALD, *Tender is the Night* [1939], Penguin Books, reprint 1975, p. 138).

<sup>24</sup> Avec une prudence inspirée, tout soudain, au lecteur-interprète, et le prévenant de tout emportement et transfert du côté de chez Freud, ..., etc., les termes ici même empruntés à la psychanalyse le sont à titre d'emprunts strictement *métaphoriques* : leur usage exclusif consiste à *balancer* entre « réel-imaginaire et symbolique ». *Métonymiquement* : sur un plan symbolique.

À supposer, pour prévisible, qu'un *index* signifiant plus avant désigné, se voie coupé, omis, perdu... Au moment de la coupure ou de la perte (coupure et perte *pour le lecteur*; une perte, pour tout le reste, dont *le lecteur-interprète* — collecteur des pertes et profits — est commis à en produire l'intérêt) — à l'instant d'une pareille rupture, *se manifeste dans un roman* (une «fiction», en effet...), une *réalité* sensible d'accident, de rupture et de dérangement. En quelque sorte, et vis-à-vis d'un déroulement chronologique, progressif, linéaire et le long d'une causalité réglée, surgit et survient une surprise, un accident et l'aventure — au singulier ou au pluriel : «Lire le récit d'aventures, ce doit être rencontrer à chaque pas, sinon toujours à chaque mot, l'inédit et la surprise : le lecteur suit le déroulement de l'aventure; il en éprouve les heurts et la nouveauté sans cesse renouvelée. Pour lui, chaque moment du livre doit être coup de foudre, rupture, apparition»<sup>25</sup>.

Et ce sont bien les éléments d'apparition, de heurts et de surprise — orchestrés par un chef, un «conducteur» — qui *harmonisent* l'inédit, la rupture et la pendante nouveauté. C'est bien une partition, soit-elle «ouverte» (en musique — ce qui s'appelle encore partition, mais néanmoins, bon gré, mal gré, partition «sérielle»). Ce n'est guère le lieu de rappeler ici la notion et les implications d'une *œuvre ouverte* et polyvoque; en particulier son développement scriptural au sujet de *Finnegans Wake*, par Eco<sup>26</sup>. L'ouvrage dévastateur de Joyce porte bel et bien l'indication, en sous-titre, de «*Novel*». Sa volonté d'être une œuvre «*in progress*» protéiforme et polyglotte ne présente, à terme, de côté déclaré «ouvert», qu'au prix d'une limite inéluctable et réglée, qui la confine à terme aux normes et aux règles d'un *roman*... fût-il «mythique» ou «prophétique», ainsi que Forster le désignait et l'«enfermait» dans un recoin «de l'humide et du marécageux».

Cette digression irlandaise est un chemin qui nous ramène à Simenon, à *L'Horloger* et à son art particulier. Au risque de choquer (tout «scandale», en la matière, ne court qu'un risque : celui de laisser indifférent ou d'être écarté au profit d'un plus «éclatant» paradoxe<sup>27</sup>). En dépit de son originalité polyphonique, Joyce — du coup de tonnerre d'*Ulysse* aux éclats de *Finnegans* — n'a promis ni commis autre chose, mais audacieusement, que d'*élargir les limites* plastiques et rhétoriques du Roman (au même titre que Proust ou Dos Passos, que Kafka ou Calvino, ...). La «thématique» de Joyce,

<sup>25</sup> P. MACHÉREY, *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, Maspéro, 1966, p. 55.

<sup>26</sup> U. ECO, *L'Œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965 (puis Seuil, «Points-Essais», n° 107).

<sup>27</sup> J. BYA, «Le soleil paradoxal», *Paradoxe et créativité*, Noesis, 4, Calacitte, 1987.

on en conviendra, est aussi réduite que conventionnelle et classique. Très ouvertement, *Ulysse* actualise et reprend tous les passages canoniques de l'*Odyssée* : *Ulysse* est un pastiche, à coup sûr. Un pastiche ou une parodie qui s'écarte et s'éloigne d'autant plus singulièrement de son modèle, qu'il le transpose intimement.

Sous les dehors d'une continuité qui, au sens fort, constitue et fait tenir son œuvre, roman après roman, Simenon nous installe dans un « univers » reconnaissable et « familier », où cependant *des variations discrètes* prennent une signification d'autant plus *marquée* qu'elles passent pour *légères*. Sa *technique*, d'allure si « modeste », consiste à disposer dans chacun de ses romans *un ensemble de menus déplacements* et de légers « écarts », à telle enseigne que d'un titre au suivant, le lecteur a (été) « déménagé » de façon *presque* insensible. De l'un à l'autre récit, à première vue, *peu de chose* a changé ; c'est que — à soutenir le « paradoxe », mais sans abus ni démesure — *beaucoup*, au contraire, a « bougé » ; *mais sans désordre et sans fracas sensibles*. Simenon dérange et nous dérange en douceur et presque sans douleur. Et c'est moins le signifié (« commun », répétitif et « plat ») qui fait la différence, mais bien évidemment l'intimité singulière avec un signifiant (très codé, lui aussi) qui établit une signifiante propre et distincte. Ceci posé en des termes plus théoriques : « La stabilité du signifié bloqué contraint la transformation du signifiant »<sup>28</sup>. Il faut bien souligner ce trait : si, chez Simenon, à l'égal de tout autre littérateur, *se produit* (discrète ou manifeste) une transformation significative, il faut l'envisager comme résolument *systématique* — quelle que soit sa densité « sémantique » ou « psychologique », aussi bien que la composition stylistique et formelle qui la porte. Un roman, compris dans un « ensemble » — l'œuvre — est un « signe particulier ». Plus largement : un système signifiant marqué d'une originalité variable — mais dont la particularité (de toute nature) est de confirmer, au prix de cette transformation « inattendue » et, pourquoi pas ?, « enrichissante », la cohérence et la continuité de la famille et du genre. En la matière, tout singulier, toute exception n'assume d'autre fonction que prévue : celle de « confirmer la règle » d'ensemble.

C'est pourquoi s'il n'est point, dans le domaine des arts et des lettres, de jumeaux, il n'est, en revanche, que de doubles... *Et le double est toujours antérieur* : « Le double antérieur est le principe du voir »<sup>29</sup>. Et Kierkegaard d'avancer : « Commencer à toujours un double *impetus* : par

<sup>28</sup> J. KRISTEVA, « Narration et transformation », *Semiotica*, 4, 1969, p. 429.

<sup>29</sup> M. LE BOT, *Le Deux*, 1980, p. 12.

rapport au passé et vers le nouveau ». Et le Texte dit « réaliste » (en particulier le Roman nommé — assez vaguement d'ailleurs — « policier ») est une authentique *machination*, dans la mesure même où il feint de la cacher. Une vaste machinerie — une usine, un chantier — qui produit (Simenon) une œuvre dont la « ligne générale » met à l'épreuve *innovations et différences* dans un « ordre » dont le but espéré est à la fois de *transformation et d'uniformité*. *L'Horloger d'Everton* conspire à cette belle ordonnance, telle une *variation* intéressante, significative et raisonnée.

## VI

Quel œuf le nénuphar a-t-il pondu la nuit ?

Claude MONET

C'est le peu qui est réellement tout. Le peu occupe une place immense. Il nous accepte indisponibles.

René CHAR

Insistance et reprise : toute forme de « personnalisation de personnes » ; toute espèce de lieu ; chaque moment d'un récit... nouent un faisceau de liens, si possible harmonieux. Tel ou tel de ces liens peut se voir effacé ou perdu... À coup sûr, on le retrouvera, ... *puisqu'il est serti* dans la composition. Cependant, à l'instant de sa disparition, se produisent comme un dérangement, une alerte, sinon une rupture. En d'autres termes, *un désordre*. C'est ici que la reprise insiste : ce petit « désordre » est *le ferment*, « par surprise », d'une *aventure*. Cet « accident » a ceci d'exceptionnel qu'il va placer *le lecteur « saisi »* en situation d'*acteur dans le roman* et, dans le meilleur des cas, dans le rôle passionnant de *l'inquiet et du séduit*. C'est bien cette chaîne de petits « éclats » et de menus « coups de force » qui font de *L'Horloger d'Everton* — « *Honte et Libération de Galloway* » — un roman séduisant, un texte singulier. Un roman *signé* Simenon, en date du 24 mars 1954 : *une date de naissance* et de composition...

Au nom du moralisme affiché par Simenon, l'existence paisible de Galloway dans sa boutique de village est bien celle d'un homme « heureux » *puisque* divorcé et père attentionné. C'est nécessairement l'épouse qui est fautive à l'égard du mari et coupable vis-à-vis de leur fils. La « charge », pour l'horloger solitaire, de la double trahison de la Femme est ce qui règle et



assure la vie tranquille, *et dans un temps sans faille*, de Dave Galloway et (pense-t-il) de son fils Ben. À ce propos, on pourrait presque situer sur le même plan l'ignorance du père quant à la vie privée de son fils, la nécessité de propreté domestique, le souci d'un travail de précision parfait et sa réticence à l'idée d'un New York-Babylone. On pourrait s'interroger, en passant : s'il répare avec soin des montres et des horloges, pourquoi donc se brisent-elles ou se dérèglent-elles ? C'est là, sans nul doute, une question intempestive.

Autre question incongrue. Semblable « psychologie » (d'école) primaire et « catholique » (« universelle ») dépasse et littéralement échappe à toute écoute analytique. D'où, la non-pertinence de la question. Une question sans objet, en vertu de quoi l'on imaginerait les personnages-Simenon (ou encore le sujet-Simenon lui-même) dans le cabinet des Sibony-Dolto-Lacan... Mieux encore : on peut supposer *a posteriori* la nullité d'une rencontre entre le père-fondateur viennois et le jeune romancier liégeois : un mélange de fumées, cigare et pipe, autour d'une tasse de café. Au mieux, une neutralité de bon aloi. L'inconscient de Simenon *évite l'analyse*, à force de domestiquer, par le biais de ses personnages, les bases et les pivots freudiens (inconscient, *libido*, Œdipe, bivalence, *Éros* et *Thanatos*, *Jenseits*, ...) en les explicitant — une fois de plus, de manière vériste et « chosiste » — dans la fiction et le roman. L'écrivain-Simenon, dans ses romans, « châtre » la psychanalyse en étalant ses ressorts : il affiche, avec une assurance positive, l'*autorisé* de l'inconscient. Quoi de plus classique pour un romancier, de lire un rêve, comme un *signifiant* rationnel ?

Il est vain de se demander aujourd'hui, lecteur *d'un ouvrage de fiction* — de Simenon — c'est-à-dire : d'un écrit qui peut se prévaloir d'un « *tout dire* » et du plus extérieur au plus intime — à quel point le citoyen Simenon eut connaissance de Freud et de la « science juive », dans les années trente-cinq-quarante. Inévitablement, Georges Simenon (lecteur, voyageur, écrivain attentif, ...) avait entendu parler et — c'est à parier — réagissait indiscutablement à l'histoire de son temps. Bref, en 1938, l'écrivain Simenon doit être au courant des « phénomènes » Mussolini – Franco – Degrelle – Staline – Léon Blum – Léon Trotsky..., pour faire bref... Peu importe, une fois pour toutes. Que l'écrivain ait eu connaissance de la *psychanalyse* — sauf à dire que le moindre savoir de la « chose », loin de limiter ou, à l'inverse, de « solliciter » et d'affirmer son projet romanesque — il n'empêche que la psychologie « de bazar » de tel ou tel personnage (l'horloger Galloway notamment) *interroge* tout spécialement une « réplique », sinon une « réponse » analytique inespérée. La réponse était là : Simenon, pour le plaisir de l'art, n'en tiendra explicitement pas compte.

Une interpellation littéralement « dés-espérée ». Tout simplement parce que le « cas » de l'horloger — son malaise « œdipien », son inquiétude qui, au tiers du roman, bascule dans la phobie et dans l'angoisse — ce cas une fois déployé, déplié « au grand jour » par la voix *silencieuse* du romancier : le « symptôme » Galloway, au prix de (se) dévoiler et d'étaler dans le lit, les plis et les défis, aboutira, à terme (au bout de ce récit), sous la guillotine ravie du romancier, sous un visage quasi radieux et quasi anarchique d'une Libération (soulignons-le : au profit du protagoniste). Comme si une « pulsion », muée en rationalité, aussi volontaire que radicalement orientée — aussi maniaque, dans l'excès, que sa « manie » professionnelle à lui de rajuster, naguère, les horloges — *restaurait la conscience* de Galloway : au prix de ce *dérèglement* (... couper les attaches avec son magasin sédentaire d'horloger de village, prendre des trains et des avions ...), dans un état de bien-être élargi.

Et voici évoqués parmi d'autres quelques autres « traits » singularisants. Si *la honte* est souvent, très souvent « là » (que ce soit dans : *Le Fond de la bouteille*, dans *Betty*, dans *Le Veuf* et, submergeante, dans *Pedigree* ...) — *la honte* suivie de son cortège d'angoisses contenues et de remords inavoués — *la honte* « qui a son couvert préparé », tant sa *forte présence est familière*, trouve, ici encore, un point d'ancrage assuré sur le fond du rapport au père. Et quoi, ici encore, de plus naturel *et de particulier* que ceci : la honte et le malaise (le « syndrome-de-Simenon ») d'un père irréprochable, honte et remords qui vont, suite à la fugue du fils, qui tue par accident et qui épouse son amie enceinte — la maladie de honte et l'angoisse du père, vont *révolutionner*, à terme, au bénéfice de l'horloger, le sens des êtres et des choses ; le sens de l'amour et du temps. Il suffit, pour Galloway, de voyages « forcés », en vue de « communiquer » (vainement) avec le fils, ... bref, des soubresauts dans des endroits « lointains » pour renverser les habitudes de cet horloger minutieux. Premièrement : l'ordre de la durée et l'écoulement du temps. Ce n'est pas un hasard si ces « déménagements » se révéleront, à la fin, radicalement bouleversants et — « roman oblige » — à tous égards *libérateurs*. À tel point que Galloway, traversant « imaginairement » présent, passé, avenir, en vient à conjuguer dans la concentration de trois photographies : celle de son père, autrefois marqué au fer par une faute occulte, une photographie de Galloway lui-même et une troisième, celle du fils, devenu en quelques jours, par trois fois, criminel.

Dans une chronique ancienne à propos de l'affaire Dominici, Roland Barthes écrivait — c'est en 1954 — : « Fonder l'archéologie ou le roman sur un "Pourquoi pas?", cela ne fait de mal à personne. Mais la Justice? ». « Mythologie », au vrai, dans *L'Horloger*, cette cristallisation ou

encore cette condensation-déplacement qui « inspirent » l'artisan, pour qui le petit monde boutiqueur d'Everton, tout soudain, s'est ouvert, par effet de coup de foudre, à un « bonheur » inespéré. (À ce propos, l'arpenteur qui a parcouru les bourgs et les campagnes — les lieux plats de Simenon — croit percevoir un relief imprévu).

L'arpenteur arrête son regard sur Galloway et relève ceci : positivant par le moyen d'une « icône » les trois images des pères révoltés (et nullement coupables, désormais), s'adressant à l'enfant à venir et tout juste confirmé dans un ventre et pour lui annoncer que sa place est — à l'intérieur d'un cadre et d'un sein paternel — et prescrite, et prévue, Galloway réussit et se réjouit de se réconcilier avec son fils indifférent, avec les autres, mais avant tout avec lui-même. On pourrait presque l'entendre, en son for intérieur, se murmurer : « À présent, oui, nous sommes en paix : je n'ai plus honte. Elle m'a quitté ». Et c'est là *l'ironie* chez Simenon. Il ne prêtera pas à son « héros » (on peut maintenant utiliser ce « titre » pour Galloway) une formule excessive et dans le style : « New York, à nous deux ! ». L'art de ce romancier (il l'a bien souligné) consiste à éviter l'hyperbole et l'emphase. Son esthétique, qui prétend bannir ornements, décorations et baroque, est celle des mots plaqués, des formules « toutes faites » et de la brocante langagière : l'esthétique d'un écrivain qui érige en système *le refus du trop-dire*. Ce qui assure toute licence — moins à ce que l'on nomme, bien légèrement, le « non-dit » de la chose — qu'à ce qui, sous nos yeux impatients, figure comme entre-deux du « moins-dit », du « reste-à-dire » et, partant, de la juste moyenne.

Au terme des épreuves, Galloway vient de retrouver, *très singulièrement*, un temps *juste* et qui transcende foncièrement le temps des horloges d'Everton et d'ailleurs : tant bien que mal ajustées et alignées. Dans une *indifférence* qui est le fait des proches et qu'il ressent dès lors comme extérieure et *autre*, totalement *autre* et issue hors-de-lui, Dave Galloway — sur un mode humblement héroïque — *rejoint* sa différence *identitaire* et découvre enfin *sa personne* dans l'émergence d'une durée *stable* et d'un temps *libre*. Un temps *propre* qu'il découvre ; un temps dont — au présent et à l'avenir — il pourra se penser le *maître*. Et sa relation au réel, dans la clarté qui partage le silence conquis et la parole assurée, se réalise dans *l'exceptionnel*.

Signifiante, elle aussi, une opposition géographique où l'ironie de Simenon, romancier « morne », a sa place. En effet, c'est dans l'État natal de Galloway, la *Virginie* (dont il a conservé une mémoire de chaleur et de bien-être), que son père avait signé « sa » faute. En Virginie, entre tous, l'État-matrice et le « berceau » de la nation. (Un État premier mieux connu

par ses grands hommes que pour celles et ceux qui en furent les colons originels : des truands et des filles) ... En second lieu : la ville où le fils et sa jeune épouse sont condamnés, et qui est l'endroit radieux où Galloway va entrevoir le jour, a pour nom : *Liberty*. Significatifs encore se révéleraient d'autres noms de lieux, sans parler des connotations que l'on pourrait associer aux noms propres dans ce roman. Mais il s'agit d'éléments secondaires et discutables.

Au long de ces pages, l'important était de reconnaître à un roman — *L'Horloger d'Everton* — une originalité qui puisse le distinguer dans une abondante série. Loin de juger l'entreprise difficile et de l'estimer, après coup, vaine ou stérile, force est de noter pourtant qu'une pareille tentative, avec Simenon, présente un caractère nécessairement *tangent*, éventuellement scabreux et qui obligeait à faire la part du feu et laisser place au doute. Ainsi, à l'inverse, chez un romancier tel Balzac où, d'œuvre en œuvre (et pour s'en tenir à un seul « aspect »), semblables à des furets insaisissables et tels des phénix renaissants, *les personnages* — majeurs ou secondaires — « traversent » et repassent la somme, lui assurant une cohésion organique comme une forte cohérence interne — face à l'œuvre balzacien — le lecteur-interprète — au risque d'illusion ou de ténèbres — pourra distinguer *le texte* qui singularise la *Cousine*, le *Cousin*, le *Médecin*, le *Curé* ... Autrement dit, c'est ici, chez Balzac, qu'une « galaxie » totalisante, ferme et sans aspérité globale, autorise un arpentage plus assuré d'un lieu à un autre. Un repérage comparatif à l'égard d'une *structure* elle-même mesurée et pesée. Et des « différences » prévisibles, à la façon de météores qu'un système esthétique embrasse, étreint, comprend. Un système qui « romantise » dans une intention exhaustive : Histoire, Sociologie, Psychologie, Politique, Économie et Biologie ... : le savoir d'une époque.

Du côté de chez Simenon, la trajectoire — non moins minutieuse — est d'un autre ordre : une ligne « en pointillé » sur laquelle prennent place (« 14 juillet 1953 », « 3 mai 54 », etc.), dans la fiction quotidienne de « la belle ouvrage », les textes n<sup>os</sup> 121, 122, 123 ..., d'une « collection ». Des histoires, des personnages, une intrigue ... Une « *story* », des « gens » dans une « intrigue »/un « complot » : le tout « ramené » à un mystère de rien, sur une histoire de rien, avec des gens de peu (nos proches, nos voisins, *notre prochain*). Dans un semblant d'*indifférenciation* qui a pour effet certain de « troubler ».

Singulariser tel ou tel récit « prochain » sur la ligne-Simenon, c'est distinguer, dans une « rigole », dans le gris des matins, une même espèce de moineaux qui s'abreuvent, indistincts et pluriels, à La Rochelle, à Dieppe, à Concarneau, à Liège ... Et pourquoi pas, dans Liège, en Outre-Meuse,

trois ou quatre moineaux fatigués se gavant d'eau à l'heure des écoliers, rue de l'Enseignement, de la Province ou de la Loi? Le pré carré liégeois d'un écrivain qui y vécut et y revint.

Un moineau est un moineau, ça va de soi. N'empêche : un moineau du Quai-Maigret n'est, si l'on veut, pas celui de Waterbury (U.S.A.). Tout, ou presque, est là et tout est ici; tout est dans la confection, dans le style redondant, répété, de Simenon, avec une constance et une régularité horlogères qui (re)produisent son efficace. Sous un faux naturel « terre-à-terre » — à force de reconduire, dans une banalité de petites histoires concernant, à l'occasion d'un « fait-divers » sans conséquence, des sujets ordinaires (ni dostoïevskiens-délirants et pas davantage melvilliens-schizophrènes) — des sujets-« lui » — *qu'est-ce que nous impose* Simenon? Simenon nous impose un *art moyen*. Mais encore? Un art d'ellipse et un art de litote : une fidélité entretenue, appropriée à une sorte de double constance deux fois réglée, sous le régime d'une spontanéité sans raffinement obvie et sous couvert de vérisme. Un style, en deux mots, où la loi du royaume est constitutionnellement la *tautologie* : « Un moineau est un moineau ». Et l'arpenteur de s'empêtrer dans le truisme : ce fait-divers banal et quotidien (un titre dans *La Meuse* ou cinquante lignes dans la *Gazette de Liège* ...) est chaque soir « vécu », à Saint-Pholien.

La manière et le style de Simenon sont de la sorte, et *marqués*, et *masqués* : de la plus « simple et naturelle » *façon* « habillés » (sur le mode elliptique et discret, aussi peu perceptibles que « neutres »). Peu importe : cette panoplie de « neutres » (étymologiquement : « moyens », « médians », « entre le plus et le moins ») appartiennent à une *rhétorique* — encore, encore, encore. Pour rappel : une *tautologie* est — sans ergoter — tautologique. L'énoncé du terme « horloger » désigne, en tous sens, « l'horloger ». Au nom de la *lexis*, toutefois, le *terme d'horloger* se décale d'un rien et se déplace un peu, aux hasards de la poétique, vis-à-vis d'un soi-disant bien-réel-horloger. Le simple et le « réaliste » de la manière-Simenon, ce serait l'érection, sans ambages, d'une fiction issue du banal-ordinaire au rang d'un naturel élémentaire : « Ben demeurerait indifférent »; « Comme d'habitude, il travaillait à son tour »; « Il se demanda si l'appeler Catherine plutôt que Kay... »; ...

Depuis ses débuts à Paris, Simenon a découvert pour lui-même sa loi, sa norme, ses règles et règlements futurs. En 1956, à l'occasion d'un entretien avec le critique américain Carvel Collins, « Luc Dorsan », « Germain d'Antibes » et « Jean Sandor » — alias Simenon — insiste, des années trente jusqu'aux années cinquante, que lui (Simenon) a appris et « presque » maîtrisé *tout* l'art du *roman* « pur ». On ne peut mieux dire : le roman *pur*, c'est au singulier ou au pluriel, au passé comme au futur, un Absolu et une

Essence. Dès lors sans doute que tout roman, en contravention face à la loi — une « profession » de *pureté* on-ne-peut-plus incertaine, mais d'autant plus prégnante qu'en toute sérénité Simenon la suggère — dès lors *tout* roman répondra à ces règles non précisées de « *pureté* ». Des « normes » d'autant mieux insistantes que c'est le romancier Simenon — l'écrivain — qui *en parle*. Pas question, plus possible, dès lors impertinent, de demander à Simenon lui-même, ce qui le porte, en 1956, à préciser *davantage* et de façon plus exacte, l'affirmation rapportée : « En somme, en rédigeant à la hâte des histoires d'amour à l'eau de rose et des récits d'aventures exotiques, j'ai appris l'art du roman *pur* ». Ainsi donc ce provincial cosmopolite et qui, par conséquent, ne renie rien, assumait-il *dans* le roman — art moyen, sinon bâtard — une fonction radicale, un rôle irréfutable : la *Pureté*. Et cela, malgré sa « méfiance pour la raison pure ». Contradiction ? L'arpenteur, qui s'arrête, n'a pas à se poser une question de « logique », après avoir jalonné l'espace d'un roman découpé dans l'étendue de la Fiction.

Danielle BAJOMÉE

## Le temps retrou(v)é d'un Horloger\*

**S**I ADAPTER est d'abord adopter, comme l'affirme Youssef Yshaghpour, c'est que l'adaptation ne constitue pas seulement la « traduction » d'une œuvre dans un système de significations différentes (en somme, l'exécution d'une copie), mais bien une *opération critique*, un travail d'invention et d'aménagement. Qui peut prendre les formes d'une recréation (*La Mort à Venise* de Thomas Mann repris par Luchino Visconti), d'une exécution (*Les 120 Journées...* de Sade et *Salò* de Pier Paolo Pasolini) ou d'une liquidation (*L'Amant* de Marguerite Duras et le film de Jean-Jacques Annaud).

Je n'entrerai pas dans le débat sur l'adaptabilité plus ou moins grande des romans et des nouvelles de Simenon, débat qui opposa Pierre Granier-Deferre et Michel Audiard à Claude Autant-Lara<sup>1</sup> : débat dans lequel le romancier intervint à coups de déclarations — rudimentaires parfois — dès les années trente : « On a tiré des films de trois de mes romans, et je ne crois pas être injuste en disant qu'on en a tiré trois navets [...]. Voulez-vous m'expliquer pourquoi, si un de mes romans paraît devoir donner un bon film, on commence par le transformer en une mauvaise histoire ? »<sup>2</sup>

Dans un article intitulé « Le film comme hypertexte »<sup>3</sup>, Yannick Mourren s'essaie à une typologie des transpositions, du littéraire au filmique. Il y définit trois cas de figure :

---

\* Le texte de cette communication prononcée au colloque de Nancy portant sur *Simenon à l'écran* (12-14 novembre 1993) a déjà été publié dans le n° 3/1995 de la revue *Focales* que nous remercions vivement pour nous avoir autorisé à le reproduire ici. Ce numéro contient d'ailleurs les Actes du colloque nancéien. Pour se procurer la revue, s'adresser à M<sup>lle</sup> Odile Bächler, Institut Européen de Cinéma et d'Audiotvisuel, 10, rue Michel Ney, F-54000 Nancy.

<sup>1</sup> Et dont rend un compte exact Claude Gautéur aux pp. 40 *sqq.* de *Simenon au cinéma*, Bruxelles-Paris, Didier-Hatier, 1990.

<sup>2</sup> Georges Simenon à Doringe, in *Pour vous*, 12-3-1936, cité par Claude GAUTEUR, *op. cit.*, pp. 16-17.

<sup>3</sup> *Poétique*, fév. 1993.

- a) *un* roman ou *une* nouvelle devient *un* film (par ex., *Jules et Jim* d'Henri-Pierre Roché et le film portant le même titre de François Truffaut).
- b) *plusieurs* romans ou nouvelles aboutissent à *un* seul film (*Le Plaisir* de Max Ophüls naît de la juxtaposition de plusieurs nouvelles de Guy de Maupassant).
- c) au départ d'un film se trouve(nt) un ou des ouvrages non narratif(s), un rapport, un fait divers (*L'Enfant sauvage* de François Truffaut « reproduit » le *Mémoire et rapport sur Victor de l'Aveyron* du Docteur Jean Itard).

M'inspirant de cette typologie, je partirai de l'hypothèse que le film de Bertrand Tavernier, *L'Horloger de Saint-Paul* (1973), se présente évidemment d'abord comme une adaptation simple de *L'Horloger d'Everton* (1954) de Georges Simenon.

Mais je proposerai d'ajouter à cette lecture — canonique — les deux autres modes établis par Y. Mourren; je postulerai, ensuite, que Tavernier invente une quatrième possibilité : un débordement du littéraire par le filmique, un parcours qui dessine imaginativement un après-texte, ou encore, la transposition d'un texte manquant.

## 1.- L'adaptation simple

**S**OIT UN ROMAN de 1954 écrit aux États-Unis, pendant la période américaine de Simenon (1945–1955), avant l'installation en Suisse. Simenon a produit, à ce moment, quelque cent trente-cinq livres sous son patronyme; il est au faite de sa gloire, sollicité par des cinéastes, multimillionnaire et grande vedette des médias<sup>4</sup>.

L'argument du livre : Dave Galloway, Américain, horloger de son état, vit à Everton (État de New York) avec son fils Ben, seize ans, un adolescent sans problèmes. Leur vie est rythmée par les habitudes.

Un samedi soir, Ben s'enfuit avec une adolescente afin de gagner un autre État où se marier; il vole une voiture, de l'argent; il se rend coupable d'un meurtre crapuleux. Arrêté, il ne voudra pas voir son père, lui refusera tout regard et semblera d'une sécheresse de cœur affligeante.

Dave se dira que les Galloway sont de la race de ceux qui courbent la tête; mais dans la révolte, que son fils et lui sont les mêmes.

---

<sup>4</sup> Deux de ses grands succès de ces années-là : *La Neige était sale* (1948) et *La Mort de Belle* (1952).



De l'autre côté, un jeune critique de trente-deux ans, Bertrand Tavernier, journaliste de cinéma, qui a abandonné ses études de Droit. Il travaille aux *Cahiers du Cinéma*, à *Télérama* et à *Positif* ; il est attaché de presse pour Georges de Beauregard sur *Pierrot-le-Fou* de Godard et *L'Œil du Malin* de Chabrol. Il co-signe avec Jean-Pierre Coursodon *Trente Ans de cinéma américain* et réalise quelques courts-métrages. *L'Horloger* (1973) constitue son premier long métrage : un coup de maître, salué unanimement par la critique, et par le Prix Louis-Delluc en 1974.

Le film sort après trois Granier-Deferre adaptés de Simenon : *La Veuve Couderc*, *Le Chat* (tous deux en 1971) et *Le Train* (1973).

Dans une interview capitale avec Jef Tombeur, publiée dans *Simenon Travelling*, Tavernier explique :

- le choix d'Aurenche et Bost comme scénaristes : ils viennent d'être conspués par la Nouvelle Vague, ils avaient en outre adapté *En cas de malheur*. Tavernier juge intéressant de s'associer avec des scénaristes d'une autre génération pour un film qui joue précisément sur le conflit des générations.
- le choix du sujet : par sa connaissance de l'œuvre de Simenon. « Mon père professait de l'admiration pour lui »<sup>5</sup>. Le réalisateur avait, de plus, travaillé sur *Le Chat* et *La Veuve Couderc* comme attaché de presse. Ajoutons qu'il professe une grande estime pour *Panique* de Duvivier et pour *En cas de malheur*. Que ce livre-ci lui paraît moins noir que d'autres récits de Simenon, car « il y a une sorte d'espoir »<sup>6</sup>.
- le choix du roman : *L'Horloger d'Everton* le passionne; ici « le conflit intérieur et les rapports émotionnels sont très forts »<sup>7</sup>.

Le film soumet le livre à une triple torsion : une torsion géographique et historique, une torsion politique.

Torsion géographique et historique d'abord : l'action ne se situe plus aux États-Unis dans les années cinquante, mais à Lyon, ville natale et ville-fétiche pour Tavernier (son père fut un résistant communiste lyonnais connu, le romancier et poète René Tavernier, directeur de la revue *Confluences*).

<sup>5</sup> *Simenon Travelling*, Grenoble, Éd. Informelles, 1989, p. 48.

<sup>6</sup> *Simenon Travelling*, p. 49.

<sup>7</sup> *Simenon Travelling*, p. 47.

Tout se passe ici dans les années soixante-douze, soixante-treize, donc dans une réalité ancrée sociologiquement dans la France d'après 68. Lyon jouera un rôle important car les travellings sur les quais, la déambulation dans les ruelles, sur les berges du fleuve, joueront comme itinéraire physique, parallèle à l'itinéraire moral (fait d'enfermement et de rêves d'évasion). Le choix de l'époque s'explique par l'indexation politique qui joue dans le texte filmique et non dans le texte scriptural.

En effet, le roman de Simenon est, comme toujours dans les romans de la destinée, un récit qui débute par un incident modifiant le cours d'une vie et servant de révélateur<sup>8</sup>.

Le livre semble d'abord une variation sur l'amour osmotique absolu entre un père et son fils : « [...] il fallait protéger son fils. Jamais il n'avait senti aussi nettement, aussi charnellement, le lien qui existait entre eux. Ce n'était pas une autre personne qui était en détresse quelque part, Dieu sait où — c'était une partie de lui-même »<sup>9</sup>. La perte de la sécurité en cette symbiose conduit à un sentiment d'étrangeté proche de la pathologie : l'horloger se sent père et mère à la fois, père-mère *abandonné* par l'unique objet d'amour. La pulsion scopique, partout présente dans le texte (« Dave s'efforça de mettre dans ses yeux tout ce qu'il y avait en lui, de se *transvaser* dans son fils [...] »<sup>10</sup>), semble pouvoir, par moments, suturer l'inguérissable blessure. Lacan n'écrivait-il pas : « La pulsion scopique : celle qui élude le plus complètement le terme de castration »<sup>11</sup> ?

Par le regard, Dave retrouve — ou croit retrouver — l'androgynie primordial : « [...] il arriverait bien, petit à petit, [...] à faire comprendre à Ben qu'ils ne formaient qu'un »<sup>12</sup>.

On ajoutera, à ce thème obsessionnel, la recherche existentielle au-delà du paraître, l'idéalisation du père (présente dès *Pedigree*) comme figure de pardon et de paix, ainsi qu'une curieuse dissertation sur les fesseurs et les fessés, analysée par le Docteur Christian Neys en termes de masochisme : « Ils étaient de la même race tous les trois [...]. Il lui semblait que, dans le monde entier, il n'y avait que deux sortes d'hommes, ceux qui courbent la

<sup>8</sup> Voir sur ce point « Simenon sur le gril », cité par Alain BERTRAND, *Georges Simenon*, Lyon, La Manufacture, 1988, p. 183.

<sup>9</sup> G. SIMENON, *L'Horloger d'Everton*, Bruxelles, Éd. Labor, « Espace Nord », 1992, p. 57.

<sup>10</sup> G. SIMENON, *L'Horloger d'Everton*, *op. cit.*, p. 177.

<sup>11</sup> J. LACAN, *Le Séminaire*, Livre XI, Paris, Seuil, 1973, p. 79.

<sup>12</sup> G. SIMENON, *L'Horloger d'Everton*, *op. cit.*, p. 176.

tête et les autres. Enfant, il le pensait déjà en termes plus imagés : les fessés et ceux qui fessent »<sup>13</sup>.

Chez Tavernier, le scénario suit la ligne chronologique générale du roman, la focalisation demeure la même (tout est vu par le père qui demeure sous-informé). Le désarroi de celui-ci, son besoin de comprendre son fils sont les mêmes dans le film et dans le roman : absolument intacts.

Mais, outre des stratégies narratives différentes : suppression des flash-backs sur sa vie avec sa femme remplacés par des confidences (dialogues ou monologues); outre des contraintes extra-textuelles qui attirent, par exemple, l'attention du spectateur dès les premières minutes (l'auto qui brûle), des modifications importantes sont intervenues. Ainsi, le crime du fils, qui ressemblait à un acte gratuit « à la Lafcadio », dans le livre, correspond, ici, à une logique morale : « j'ai tué cet homme parce qu'il était une ordure ». Le fils règle son compte à l'ouvrier-flic et en revendique le sens dans un contexte d'injustice sans cesse dénoncé (y compris à la fin du film).

Dédié à Jacques Prévert, à l'anarchiste, à l'anti-bourgeois Jacques Prévert, le film de Tavernier fait la part belle aux discussions sur les grèves, sur la peine de mort, à la contestation du pouvoir policier, à la transgression valorisée partout et toujours, à la haine du fascisme (« ça fait du bien » dira Philippe Noiret à J. Denis après avoir mis deux agitateurs de droite à mal), aux citations et graffiti provocants : « Moi j'aime pas la guerre » ou « Tout flic est un homme à abattre », aux propos violents : « On étouffe dans cette saleté de pays »<sup>14</sup>.

Passant du livre au film, les enjeux sont devenus bien différents : le rapport déchirant entre le père et le fils nous sollicite, certes, mais le récit filmique acquiert ici une dimension strictement politico-philosophique absente du roman, même si Tavernier prétend avoir voulu, comme Simenon, d'abord montrer une forme d'héroïsme au quotidien.

---

<sup>13</sup> G. SIMENON, *L'Horloger d'Everton*, op. cit., p. 172.

<sup>14</sup> Des échos partout dans le film : cinquième semaine de grève chez LIP, mouvements gauchistes des usines, Razon est un ancien para d'Indochine, etc.

## 2.- La contamination, explicite ou non

**J**E COMMENCERAI par un exemple, classique, de coagulation implicite. On sait que Visconti tournant *Mort à Venise* s'inspire largement de la nouvelle de Thomas Mann, *La Mort à Venise*. On sait moins que le réalisateur italien introduit dans son film deux autres textes de Mann : *Docteur Faustus* (pour la scène du bordel) et *Tonio Kröger* (pour les discussions sur l'art, entre maître et disciple), qu'il transforme von Aschenbach, l'écrivain, en un musicien dont le physique et l'histoire personnelle doivent beaucoup à Gustav Mahler... Ce que l'on ignore davantage encore est que Visconti avait voulu, en 1970, tourner *La Recherche du temps perdu*, qu'il avait écrit le scénario du film qu'il voulait en tirer et avait dû renoncer pour des problèmes liés à la production. C'est dans le deuil de ce film-là qu'il tournera *Mort à Venise*, dans le désir que les scènes de l'hôtel et de la plage rappellent Balbec et son ambiance balnéaire « chic » et surannée...

Chez Tavernier, l'infidélité à Simenon se lit dans une série de scènes ajoutées, qui portent essentiellement sur des repas, des « moments politiques », des conversations entre le commissaire (Jean Rochefort) et Michel Descombes (Philippe Noiret), le père. Je m'attarderai, un instant, sur ces dernières.

Dans *Simenon Travelling*, Tavernier dit que le personnage de Rochefort, inventé par rapport à *L'Horloger d'Everton*, est une sorte de Maigret.

Je n'en suis pas aussi assurée : je l'imagine plutôt comme un mixte de toutes les lectures policières que Tavernier, co-auteur d'un livre sur Humphrey Bogart, et spécialiste du cinéma américain, a pu opérer.

S'il est vrai que Rochefort se fait monter bières et sandwiches (cf. Maigret), qu'il est aussi un père (cette figure de la compassion représentée par Maigret), il devient vite antipathique : il juge, ne comprend pas toujours, ce qui le situe aux antipodes de Maigret. Son flegme anglo-saxon, son cynisme en font plutôt, me semble-t-il, un hybride, moitié Sherlock Holmes ou Philip Marlowe (le « privé »), moitié Maigret. Sa fonction est celle du confident de théâtre, quand il ne provoque pas un effet de dédoublement par rapport à Noiret : les deux hommes sont des pères malheureux et anxieux.

On pourrait assurer que le commissaire (Rochefort) renforce la « simenonité » du film, dans la mesure où il introduit la figure familière de l'univers simenonien : le bon flic, l'âge mûr et la compréhension. On le constate donc, Rochefort opère la conjonction, ou l'interpénétration, comme on voudra, de

la série des Maigret (même s'il n'en est que le lointain cousin), des romans « durs » de Simenon et du roman américain dit « *bard boiled* ».

### 3.- Le film illustre, tout aussi bien, la 3<sup>e</sup> catégorie de Y. Mourren, à savoir le film tiré d'un fait divers, d'un événement, d'un texte non-littéraire

**E**N EFFET, certains éléments du film, qui contaminent le projet de départ, s'inscrivent dans un contexte sur-politisé, où la France de 1973 est dénoncée avec ses magouilles, ses médias qui mêlent, dans les mêmes informations, grèves et morts sur la route.

Dans les scènes inventées ou coupées, la virulence du propos, toujours<sup>15</sup>, resitue l'action et le meurtre initial dans un contexte radicalement autre que celui de Simenon. Une des questions posées sans cesse est, en effet, « Bernard est-il un gauchiste ? » On le sait, à l'issue du film, il sera jugé pour terrorisme, puisqu'il n'a pas consenti à donner à son acte un statut de crime passionnel.

Des propos tenus sur les mairies communistes qui veulent un pouvoir central de droite, en passant par Antoine, l'ami communiste de Michel (Jacques Denis), sans oublier l'irruption des deux fascistes, tout concourt à insérer *L'Horloger* dans un climat de désordre. À la violence du fils, à sa révolte isolée, hors toute lutte des classes (représentée par Antoine), à son désir d'affrontement, la passivité de l'horloger ne résistera pas. En

---

<sup>15</sup> Dans *L'Avant-Scène cinéma*, 1974, p. 10 :

Antoine : Avec ces élections, ça va s'aggraver, à l'usine... Tu comprends, tous ces Portugais, ces Algériens, on les attire chez nous, on les exploite, on leur refuse les droits syndicaux, on les fait pourrir dans des taudis. Pourtant, si on les avait pas, il y aurait 50 % de constructions en moins en France... Mais quand il y en a un qui prend conscience, on le matraque ou on trouve un truc pour l'expulser.

Michel : Je sais, tu en as parlé vingt fois avec mon fils [...]

Antoine : À propos de Bernard, il m'en a raconté une bien bonne. Il y a eu une grève de travailleurs immigrés à Saint-Étienne. Alors, évidemment, on a fait venir les C.R.S. Seulement, fallait les loger. On a demandé à l'évêque de prêter un ancien couvent vide. Tu sais ce qu'il a répondu ?

Michel : Il a répondu : « Non, je ne logerai pas ces messieurs... » Alors, on les a logés chez les Maristes, qui ont prêté une école. Comme ça, ils se reposaient avant d'aller matraquer les papas des enfants élevés par les Maristes...

témoignent son bonheur après la correction des fascistes, et sa déclaration au tribunal : « Je suis entièrement, totalement solidaire de mon fils ».

On le sait, la suite de la carrière de Tavernier sera, de son propre aveu, une réflexion politique et critique sur l'Histoire, dans une forme réaliste et classique. « Mes trois premiers films ont trait chacun à la justice. Tous trois comportent un procès qui est truqué par la société ambiante », affirmera-t-il. Les deux films qui suivent *L'Horloger...* seront, en effet, *Que la fête commence* (1975), une annonce de la fête révolutionnaire, et *Le Juge et l'assassin* (1976), un film sur un criminel du XIX<sup>e</sup> siècle, Bouvier.

Au milieu d'une production abondante, je cite encore *Coup de torchon* (1981), dénonciation véhémement des mœurs des petits blancs en Afrique et *La Vie et rien d'autre* (1989), satire acide et déchirante de l'héroïsme en 14-18.

L'accent placé ici sur l'ignominie des polices patronales dans les usines, des vigiles « qui cassent de l'ouvrier » est patente. Dans le n<sup>o</sup> 77 de la revue *Jeune Cinéma*, en 1973, Tavernier répond à la question suivante du rédacteur de la revue :

Le choix d'un flic d'usine a une signification et renvoie à l'un des événements les plus scandaleux de notre histoire récente. Cette référence à l'affaire Overney est-elle de toi ou d'Aurenche et Bost ?

Bertrand Tavernier :

De moi. Au départ, j'avais voulu faire du fils de Noiret un gauchiste. Eux y étaient opposés et je crois qu'ils avaient raison, que le scénario y a gagné. Le flic d'usine, au départ, c'était un policier. Puis c'est devenu un parachutiste et enfin un flic d'usine. L'évolution est intéressante. Au départ, j'avais donc pensé à intervertir l'affaire Overney. Cela m'intéressait.

Afin d'éclairer ce propos, je rappelle « l'affaire » en quelques mots : Pierre Overney faisait partie des maoïstes distribuant *La Cause du Peuple* en février 1972 devant la grille Émile Zola de l'usine Renault à Billancourt. Les maoïstes brandissent des tracts : « Tous au métro Charonne ! » C'est le dixième anniversaire des huit crimes de Charonne, le 4 mars 1962. Des vigiles sont en uniforme. Les maoïstes foncent, un homme en civil pointe un revolver, Overney ouvre son blouson : l'homme tire, Overney s'écroule, touché à mort.

Certains dialogues du film — mais il faudrait pousser plus avant — rappellent clairement les récits passionnels qui ont été faits de ce meurtre par Simone Signoret, Sartre ou Lyotard.

Je pose donc que le début du film de Tavernier — et tout le parcours responsable du fils de l'horloger — prend sa source dans un fait divers et dans le commentaire qu'a sans doute analysé Tavernier, celui de Jean-François Lyotard dans son livre *Des Dispositifs pulsionnels*<sup>16</sup>. Un des chapitres intitulé « L'acinéma » y est consacré aux films de Klossowski : c'est un article que connaît Tavernier, puisqu'il le reprend dans un commentaire des *Cabiers* ; un autre chapitre concerne Overney. Il est titré : « Petite économie libidinale d'un dispositif narratif : la Régie Renault raconte le meurtre de Pierre Overney » (pp. 179 *sqq.*). Ces chapitres ont paru en revue, antérieurement.

Celui sur Overney commence comme suit : « Inutile d'aller chercher l'origine de l'Histoire dans un récit originaire. Ce récit est dans notre journal du soir. C'est là que l'Histoire se produit et se reproduit sans cesse. [...] Par exemple, le 26 février 1972, un groupe de maoïstes distribue des tracts... »<sup>17</sup>.

« L'affaire » datait d'un an lorsque sortit le film : nul doute qu'elle ait provoqué un dispositif imaginaire qui n'a plus grand lien avec le crime du petit voyou simenonien, de son crime « pour rien ».

#### 4.- Quand le film se prolonge au-delà du modèle qu'il adapte

**D**ANS *Simenon Travelling*, encore, Tavernier déclare combien les scénaristes, les acteurs et lui-même se trouvaient, lors du tournage, comme « imprégnés » de Simenon :

Les deux principaux acteurs étaient nourris de Simenon, le metteur en scène et les scénaristes aussi. [...] Nous connaissions tous cet univers. Certains musiciens de jazz connaîtront parfaitement la mélodie de Gerschwin, par exemple, y seront parfaitement à l'aise, et cela leur permettra de broder autour des variations, de la restituer [...] en la scindant en quatre ou cinq développements [...]. Je ne formulais pas ça à l'époque mais j'avais sans doute envie moi aussi de prendre le monde de Simenon à mon compte, d'en donner une vision, par lecture. Je pense que c'est ça aussi le respect. Ce n'est pas obligatoirement de tout reprendre à la lettre, de tout copier.<sup>18</sup>

<sup>16</sup> Paris, U.G.E., « 10/18 », 1973.

<sup>17</sup> Attaqué par Guy Lardreau et Christian Jambet (anciens maos) dans *L'Ange*, Grasset, 1976, où le dernier chapitre « Le menteur » porte sur Lyotard : « Toutes les morts pèsent le poids d'une plume : celle d'Overney, comme celle de Tramoni ».

<sup>18</sup> *Simenon Travelling*, p. 56.

Parlant de son acteur principal, le réalisateur avoue aussi : « Noiret, le film a été entièrement écrit pour lui... »<sup>19</sup>. Se produit, semble-t-il, une étrange alchimie entre l'acteur et les personnages interprétés par lui : si Tavernier choisit Noiret pour incarner l'horloger, c'est que celui-ci correspond au personnage du roman par l'âge (il a quarante-deux ans à l'époque), mais aussi parce que ses rôles précédents l'ont souvent amené à camper un mari trompé et complaisant dans *Thérèse Desqueyroux* de Georges Franju (1962) et dans *La Vie de château* de Jean-Paul Rappeneau (1965) ; un personnage truculent et tendre dans *Alexandre le bienheureux* d'Yves Robert (1965), dans *Les Copains* du même (1964) et dans *Zazie dans le métro* de Louis Malle (1960) ; un homme « paumé » dans *L'Attentat* d'Yves Boisset (1972) et dans *La Grande Bouffe* de Marco Ferreri (1973).

Après *L'Horloger de Saint-Paul*, Noiret devient non seulement l'acteur fétiche de Tavernier (il jouera dans *Que la fête commence*, dans *Coup de torchon*, dans *La Vie et rien d'autre*, etc.) mais aussi, à l'instar de Jean Gabin, de Michel Simon ou de Signoret, une sorte de personnage incontestablement simenonien, aux yeux du public, comme des producteurs ; il imposera ainsi son « physique simenonien » en jouant un remarquable mythomane dans *L'Étoile du Nord* de Granier-Deferre (1981), adapté du *Locataire*.

Mais cela serait une autre histoire... Qu'il me suffise ici de rappeler, mais Claude Gautéur l'avait remarqué, que Noiret apparaît en 1980 dans *Une Semaine de vacances* de Tavernier, film politique, qui décrit les inquiétudes d'un jeune professeur de gauche, Nathalie Baye, devant l'enseignement des années quatre-vingts. Déprimée, elle fréquente le bistrot tenu par le père d'un de ses élèves. Celui-ci reçoit un de ses amis, Michel Descombes, l'horloger, qui parle à la jeune femme de son fils en détention, devenu bibliothécaire à la prison, de sa petite-fille...

Étrange réapparition d'un personnage tout droit sorti d'un autre film, vivant sa vie propre hors la clôture filmique et la clôture romanesque, à l'instar du héros de *La Rose pourpre du Caire* de Woody Allen.

Exemple sans précédent de la fascination d'un réalisateur pour un de ses personnages qu'il n'a pu abandonner en chemin. Certes, des romanciers nous avaient habitués au retour de certaines figures marquantes ; bien sûr, François Truffaut, pour ne citer que lui, avait fait grandir le petit Antoine Doinel des *400 Coups* dans *Baisers volés* ou *L'Amour en fuite*... Ici, le problème est plus complexe. Le film de Tavernier est une adaptation :

<sup>19</sup> *Simenon Travelling*, p. 54.



c'est donc l'horloger inventé par Simenon, et qui ne réapparaîtra pas dans l'œuvre de celui-ci, qui «revient» dans un film qui a totalement quitté la sphère simenonienne.

Est-ce parce que Tavernier avait vu en lui «un arrière-plan, toujours, de douleur, de blessure, de déchirure, d'angoisse»<sup>20</sup>? Est-ce parce qu'il voyait dans *L'Horloger*... «l'histoire d'un être seul qui finissait par communier avec son fils en cavale et par lui faire savoir qu'il n'avait pas su l'entendre»<sup>20</sup>?

Est-ce encore parce qu'au-delà du politique, Tavernier a vu dans le livre de Simenon et dans sa lecture de celui-ci un nœud de complexes archaïques? L'auteur de *Daddy's Nostalgie* (1990) n'a pu supporter de laisser le père admirable s'abîmer dans son chagrin : *Une Semaine de vacances* le montre serein, blagueur, s'occupant d'une petite fille de six ans, semblable à l'enfant qui occupe les premières minutes de son film et qui fixe, indifférente, depuis la vitre du compartiment, une voiture qui flambe dans la nuit.

---

<sup>20</sup> *Simenon Travelling*, p. 53.



Bernard ALAVOINE

## Simenon voit rouge

**H**ISTORIQUEMENT, la couleur rouge est la première des couleurs, pour des raisons culturelles qui remontent à l'Antiquité. Ainsi la symbolique du rouge est souvent associée à celle du feu ou du sang, avec des connotations à la fois positives et négatives. Feu indispensable à la vie depuis la préhistoire ou feu destructeur? Sang qui sanctifie et purifie dans la civilisation chrétienne ou sang impur lié au crime ou à la mort? Première ambiguïté de cette couleur atypique utilisée depuis des temps très lointains, comme en témoignent les peintures rupestres des premiers hommes. Rien d'étonnant alors, à ce que la littérature soit le reflet de cet engouement pour le rouge, et d'une façon plus générale pour les tons chauds proches de cette couleur.

Le symbolisme du rouge apparaît en effet dans la littérature française dès le Moyen Âge : on se souvient de *Perceval ou le Conte du Graal*, où le pourpre et le vermeil sont inséparables du sens de ce récit initiatique<sup>1</sup>. Chez Chrétien de Troyes, les tentes rouges, les armes vermeilles des chevaliers, les étoffes de pourpre ou les mantelets de soie écarlates sont omniprésents, mais c'est incontestablement l'épisode des gouttes de sang sur la neige qui nous revient à l'esprit : « Cette fraîche couleur lui semble celle qui est sur le visage de son amie »<sup>2</sup>, sans compter les connotations liées au sang, à la lance et au Graal. La couleur rouge médiévale, malgré certaines ambiguïtés liées à la thématique du sang, est le plus souvent bénéfique, comme dans ce portrait de la demoiselle rencontrée par Perceval : « Son visage était blanc et la nature l'enlumina d'une couleur vermeille et pure »<sup>3</sup>. Aux côtés du blanc (et du noir dans une moindre mesure), le rouge du Moyen Âge est donc la

---

<sup>1</sup> Chrétien de Troyes, *Perceval ou le Conte du Graal*, Folio.

<sup>2</sup> *Id.*, p. 111.

<sup>3</sup> *Id.*, p. 189.

couleur par excellence, pôle essentiel d'un système ternaire, comme le note Michel Pastoureau dans son *Dictionnaire des couleurs de notre temps* :

Le rouge est la couleur par excellence, la couleur archétypale, la première de toutes les couleurs [...] Rouge est le plus fortement connoté de tous les termes de couleurs, plus encore que le noir et le blanc...<sup>4</sup>

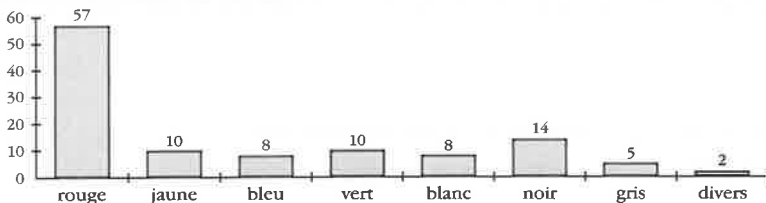
Couleur primitive, le rouge verra ensuite son influence diminuer avec l'arrivée du bleu, du jaune et du vert. Mais en dépit d'un affaiblissement symbolique de cette couleur, la littérature, de Nerval à Proust, continuera de laisser au rouge une place de choix dans la thématique des œuvres poétiques ou romanesques.

Nous en arrivons maintenant à Simenon, même si ce détour par le Moyen Âge surprend un peu... À travers le titre énigmatique «Simenon voit rouge», qui parodie le film de Gilles Grangier tiré de *Maigret, Lognon et les Gangsters*, nous avons souhaité montrer que le romancier liégeois aime cette couleur et l'utilise de façon très significative tout au long de son œuvre<sup>5</sup>. La prédominance du rouge peut en effet être établie par une lecture attentive, mais aussi d'une façon plus rigoureuse par des travaux statistiques. C'est donc un travail de stylistique orienté vers les sensations chez Simenon qui a permis de mettre en évidence environ 50 % de rouge et d'orangé dans un corpus restreint de dix romans<sup>6</sup>. De son côté, Hendrik

<sup>4</sup> Michel PASTOUREAU, *Dictionnaire des couleurs de notre temps*, Paris, Bonneton, 1992, p. 166.

<sup>5</sup> Il s'agit de *Maigret voit rouge*, film de Gilles Grangier, d'après le roman de Simenon *Maigret, Lognon et les gangsters*, avec Françoise Fabian, Marcel Bozzuffi et Michel Constantin (franco-italien), 1963 — noir et blanc — 85 mn.

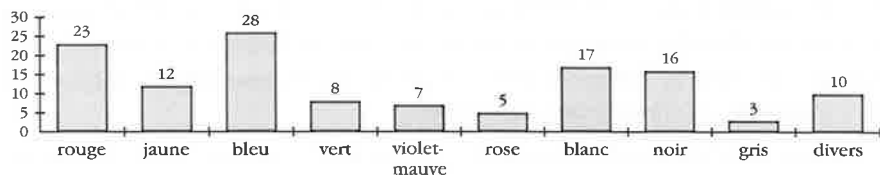
<sup>6</sup> Bernard Alavoine, *Les Sensations et l'atmosphère dans les romans de Georges Simenon*, thèse de doctorat, Université de Picardie, 1980 (notamment le chapitre *Atmosphère, couleurs et décors*, pp. 135 et *sqq.* et l'annexe 2, pp. 295–296). Les statistiques citées font référence à un corpus de dix romans étudiés dans la thèse : *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*. Les valeurs indiquées sur les histogrammes suivants correspondent aux occurrences relevées dans le texte (et non à des pourcentages).



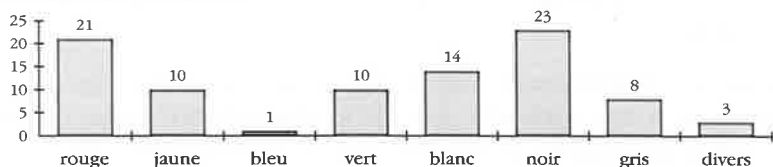
Veldman remarquait aussi la récurrence de cette couleur dans sa thèse sur les structures narratives chez Simenon<sup>7</sup>. Enfin, un entretien avec le romancier, sur lequel nous reviendrons plus loin, apportait la confirmation de ces observations.

Il nous a donc semblé opportun d'étendre ces recherches à une période de création plus vaste et, de ce fait, à un corpus moins restreint. Contrairement au travail entrepris dans notre thèse, nous avons abandonné la méthode statistique<sup>8</sup>. Bien qu'elle présente un intérêt certain pour révéler le fait stylistique, il nous a paru que d'autres chiffres ne pouvaient que confirmer les précédentes observations. Par conséquent, cette nouvelle recherche a pris une orientation plus thématique, plus proche aussi d'une

Le choix des romans et leur nombre réduit (dix) donnent à ces statistiques une valeur toute relative. Cependant, des études portant sur d'autres romans ont de nouveau montré que le rouge figurait en bonne place dans les adjectifs de couleurs. Ainsi, dans *Le Petit Saint*, roman où la couleur prend toute son importance du fait de l'activité du héros (peintre), nous trouvons quelque 127 occurrences d'adjectifs, réparties comme suit :



Même si c'est le bleu qui domine dans *Le Petit Saint*, on constatera que le rouge figure en bonne position dans la palette des couleurs de Louis Cuchas. De la même manière, ce sont les nuances blanc/noir/gris qui dominent dans *Le Nègre*, comme si Simenon avait voulu traduire la grisaille de l'univers de Théo. La couleur rouge arrive pourtant en bonne place, comme le montre ce nouvel histogramme :



Avec les précautions qui s'imposent pour leur interprétation, ces statistiques montrent bien la place importante du rouge, quel que soit le type de roman de Simenon.

<sup>7</sup> Hendrik VELDMAN, *La Tentation de l'inaccessible : structures narratives chez Simenon*, Amsterdam, Rodopi, 1981.

<sup>8</sup> Les statistiques permettent certes de révéler la prédominance du rouge et présentent une certaine rigueur. Cependant, la récurrence de certains adjectifs liés sémantiquement à des substantifs, comme « feux rouges » ou encore « vin rouge » peut fausser les statistiques. Même remarque pour les « yeux rouges », « visages rougis » que l'on trouve un peu partout dans l'œuvre : est-ce vraiment significatif ?

lecture attentive de l'œuvre que d'un travail scientifique. En nous appuyant sur ces multiples objets rouges, ces maisons et paysages empourprés, enfin ces vêtements rouges presque toujours féminins, nous avons pu établir trois domaines de prédilection de la couleur la plus employée par Simenon.

\*

\*   \*   \*

DEPUIS les expériences de Newton et la découverte du spectre qui apportèrent un changement culturel, et peut-être un affaiblissement symbolique du rouge, la population occidentale semble bouder un peu cette couleur. En effet, selon Michel Pastoureau, moins de 10 % des individus considèrent aujourd'hui le rouge comme leur couleur préférée (contre 50 % pour le bleu et 20 % pour le vert!)<sup>9</sup>. L'engouement de Simenon pour le rouge n'est donc pas banal; en tout cas, le romancier se démarque ici de la plupart de ses semblables qui préfèrent les couleurs dites froides. Michel Pastoureau note cependant que ces chiffres ne concernent que l'Europe occidentale et l'Amérique du Nord à l'exclusion de l'Espagne, où les couleurs chaudes remportent encore les faveurs du public. Simenon aime le rouge, et l'œuvre fourmille ainsi de petits objets, anodins en apparence, qui s'intègrent discrètement à un décor.

Dans *Le Petit Saint*, roman où la couleur joue un rôle important puisque Louis Cuchas est peintre, le rouge colore de nombreux objets qui entourent le héros. Le plus significatif est peut-être ce bol rouge qui contient les économies de Louis :

— C'est là-dedans que vous gardez votre argent ?

— Il est beau, n'est-ce pas. Je n'ai jamais obtenu le même rouge.<sup>10</sup>

Louis est véritablement fasciné par la couleur intense de cet objet, apparemment banal, mais qui sert de « coffre-fort » au héros. Le même Louis Cuchas se rappelle le modeste appartement familial, au « carrelage rougeâtre »<sup>11</sup>, et surtout l'enseigne du marchand de chaussures d'en face : « une énorme botte rouge »<sup>12</sup>. Dans l'appartement voisin, c'était surtout le

<sup>9</sup> Michel PASTOUREAU, *op. cit.*, p. 31.

<sup>10</sup> Georges SIMENON, *Le Petit Saint*, Lausanne, Rencontre, 1970, t. 39, p. 192.

<sup>11</sup> *Id.*, p. 21.

<sup>12</sup> *Id.*, p. 24.

plancher qui l'intriguait, parce qu'il était couvert «de tapis de toutes les couleurs, où dominait le *rouge sombre*...»<sup>13</sup>. Enfin, Louis se souvient des pommes rouges du marché et demande à sa mère d'en acheter :

— Des pommes maman.

— Pourquoi des pommes?

— Parce que ce sont des *rouges*, celles que les enfants aiment le mieux [...] Il n'ajoutait pas qu'il admirait la couleur *pourpre* des reinettes étoilées...<sup>14</sup>

Le jeune Louis est fasciné par cette couleur, comme le jeune Simenon sans doute, et il admire autant les pommes que les coquelicots qui «piquetaient de *rouge* les champs de blé»<sup>15</sup>. Description impressionniste ou pointilliste en parfaite harmonie avec les goûts du héros, et de Simenon qui fréquenta longtemps les peintres.

La couleur rouge n'a pourtant pas de valeur symbolique systématique. Le drapeau rouge du chef de station du roman *Le Nègre* n'est peut-être qu'un simple accessoire nécessaire à sa fonction<sup>16</sup>. Néanmoins, dans la grisaille qui envahit littéralement ce roman, le lecteur sera sensible à cet objet qui représente l'essentiel du travail de Théo. D'autre part, notre héros sera intrigué par le tapis rouge installé sur une table de jeu du café du Commerce, couleur inhabituelle pour cette activité. Enfin et surtout, dans cet univers hostile et froid, Théo aime se réfugier près du poêle en fonte de la gare. Comme dans d'autres romans, les braises rouges, associées à la chaleur, sont des éléments nettement favorables, sortes d'adjuvants au récit<sup>17</sup>. Les sensations visuelles et tactiles développent les vertus de cet objet très signifiant chez Simenon qu'est le poêle. Par un effet métonymique, la couleur représente la braise, et cette dernière incarne le poêle : valeur bienfaisante du rouge qui retrouve ici son sens antique d'élément nécessaire à la vie.

Ne quittons pas les employés de chemins de fer avec Maloin, qui commande les aiguillages de Dieppe, du haut de sa cabine vitrée, dans *L'Homme de Londres*. Seul aussi dans sa tanière, Maloin apprécie le confort de la cage de verre :

<sup>13</sup> *Id.*, p. 34.

<sup>14</sup> *Id.*, p. 103.

<sup>15</sup> *Id.*, p. 113.

<sup>16</sup> Georges SIMENON, *Le Nègre*, Lausanne, Rencontre, 1970, t. 34.

<sup>17</sup> *Id.*, p. 18.

C'était vraiment un endroit agréable [...] Le poêle en fonte était *rouge*. Maloin y posa le bidon de café et ouvrit le placard pour y prendre sa bouteille d'eau-de-vie...<sup>18</sup>

Depuis trente ans, le modeste employé, dans « la lumière rougeâtre » de sa cage vitrée<sup>19</sup>, goûte cette quiétude feutrée de couleur et de chaleur symbolisée par le rouge. Le plaisir de Maloin, c'est de faire rougir la fonte du poêle, même si le temps n'impose pas ce travail :

Alors qu'il n'avait rien à faire, Maloin avait tellement chargé son petit poêle que la fonte était *rouge* et qu'il fut nécessaire d'ouvrir une vitre...<sup>20</sup>

Même bien-être dans les premières pages de *Pedigree* :

Le ronron familial du poêle est le premier à renaître, et le petit disque *rougeâtre* de l'ouverture par laquelle on voit parfois brûler de fins charbons de feu...<sup>21</sup>

La chaleur bienfaisante du poêle associée à la couleur rouge est un *leitmotiv*, tant dans les œuvres romanesques qu'autobiographiques : dans *Je me souviens*..., c'est une variante avec le fourneau d'Henriette qui fascine le narrateur, « trou rouge feu » avec « une pluie de cendres incandescentes » lorsque la mère tisonne le foyer<sup>22</sup>. Le symbolisme du rouge, allié naturel du feu, est bien sûr courant dans notre littérature occidentale. Ainsi, les lecteurs de Gérard de Nerval se souviendront du thème du feu qui apparaît dans presque toute l'œuvre poétique et romanesque, et plus encore du rouge qui lui est associé : Jean-Paul Weber avait relevé de très nombreuses occurrences de cette couleur et mis en évidence un véritable thème<sup>23</sup>. Proust, dans son *Contre Sainte-Beuve*, remarquait déjà que « la couleur de *Sylvie*, c'est une couleur pourpre ou violacée »<sup>24</sup>. Le personnage principal de ce roman — Sylvie — est entouré d'objets rouges (foulards, ...), et lorsqu'elle cueille des fleurs ou mange des fruits (digitales, fraises, ...), c'est bien la couleur pourpre qui domine. Attentif à la couleur de feu chez Nerval, Proust réutilise à son tour le même symbolisme tout au long de son œuvre :

<sup>18</sup> Georges SIMENON, *L'Homme de Londres*, Lausanne, Rencontre, 1970, t. 4, p. 209.

<sup>19</sup> *Id.*, p. 212.

<sup>20</sup> *Id.*, p. 232.

<sup>21</sup> Georges SIMENON, *Pedigree I*, Lausanne, Rencontre, 1970, t. 18, p. 19.

<sup>22</sup> Georges SIMENON, *Je me souviens*..., Lausanne, Rencontre, 1970, t. 17, p. 211.

<sup>23</sup> Jean-Paul WEBER, *Domaines thématiques*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1963, pp. 141, 142, 146, 149, 150.

<sup>24</sup> Marcel PROUST, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », p. 168.



les rouges, activés notamment par la lumière, révèlent le rire, l'émotivité, voire une sexualité avouée et irrépressible, comme le souligne Jean-Pierre Richard dans son ouvrage sur *Proust et le monde sensible*<sup>25</sup>. Ainsi le visage d'Albertine dont les joues au « rose violacé » provoquent le désir, ou encore les bouffées de rougeur de Saint-Loup<sup>26</sup>. Les végétaux n'échappent pas à cette charge émotive que leur confère la couleur rouge : chez Simenon, on se souviendra que « des géraniums, sur l'appui des fenêtres, étaient d'un rouge saignant » dans *Pedigree*<sup>27</sup>, mais il faut aussi mentionner un œillet rouge dans *Liberty-Bar*<sup>28</sup> et les coquelicots du *Petit Saint*, précédemment cités<sup>29</sup>.

\*

\*       \*

**L**ES PETITS OBJETS ou végétaux rouges disséminés dans le récit attirent ainsi notre attention : ils appartiennent le plus souvent à un décor intérieur, et sont presque des adjuvants, dans la mesure où ils ont un pouvoir bénéfique. Cependant, Simenon ne se limite pas à ces taches occasionnelles de couleurs dans un intérieur ou un décor aux dimensions réduites. Le romancier utilise en effet des objets de grandes tailles (bancs, automobiles, ...), des éléments d'architecture (toits, maisons, ...), et des composantes entières du paysage (ciel, mer, terre, ...). Parmi les objets qui sont mis en valeur par cette couleur, le lecteur aura probablement remarqué le banc rouge du roman *La Main*<sup>30</sup>. Ce meuble banal, et peu signifiant en soi, va être un véritable *leitmotiv* dans le récit :

Le banc était un banc de jardin peint en rouge. Nous en avions trois, que nous rentrions pour l'hiver [...] La grange, en bois peint en rouge aussi, avait été une vraie grange, une centaine d'années plus tôt, mais ce n'était plus qu'une remise...<sup>31</sup>

Le banc est un élément essentiel du décor de *La Main* : Claudine Gothot-Mersch nous rappelle que le titre original était *L'Homme assis dans*

<sup>25</sup> Jean-Pierre RICHARD, *Proust et le monde sensible*, Paris, Le Seuil, 1974, pp. 74-79.

<sup>26</sup> *Id.*, p. 78.

<sup>27</sup> Georges SIMENON, *Pedigree III*, Lausanne, Rencontre, 1970, t. 19, p. 129.

<sup>28</sup> Georges SIMENON, *Liberty-Bar*, Lausanne, Rencontre, 1970, t. V, p. 13.

<sup>29</sup> *Op. cit.*, p. 113.

<sup>30</sup> Georges SIMENON, *La Main*, Lausanne, Rencontre, 1970, t. 41.

<sup>31</sup> *Id.*, p. 171.

*la grange*<sup>32</sup>. Et dans le premier chapitre, le lecteur apprend comment Donald, un soir de tempête de neige, resta assis sur un banc rouge dans une grange, alors qu'il était censé rechercher son ami Ray, qui s'était perdu. Le titre initial sous-entend le banc rouge (avec le participe « assis »), et mentionne clairement la grange (rouge également) : l'objet et le lieu sont donc particulièrement importants dans le récit. La couleur rouge est-elle pour autant signifiante ? Il semblerait que dans ce paysage de neige elle ait simplement valeur d'insistance. À la fin du roman, le narrateur avoue ainsi :

Ce n'était pas tant le visage de Mona qui me hantait [...]  
C'était le banc. Le banc peint en rouge...<sup>33</sup>

Permanence de l'objet certes, mais surtout rémanence de la couleur, d'autant que le rouge contamine d'autres objets au fil de l'œuvre (la grange, les bougies, et même le ciel...)<sup>34</sup>. La couleur permet ici l'insistance, la focalisation sur des objets importants, eux-mêmes chargés de rappeler au narrateur son attitude criminelle, mais il n'est pas impossible qu'elle connote la sensualité et l'érotisme, très présents dans ce roman, ou même une certaine violence. En tout cas, cette interprétation du rouge devient presque évidente dans *Le Déménagement*, roman daté de 1967. Ce récit où les stéréotypes sont nombreux attire notre attention avec, cette fois, une voiture rouge. Cela pourrait être banal, mais quand on sait qu'elle appartient à un tenancier de cabaret appartenant au milieu, qui se livre de surcroît à de multiples ébats sexuels avec les danseuses de son établissement, il convient de ne pas négliger cet objet qui intrigue d'ailleurs toute la famille de Jovis, et en particulier le fils :

— La bagnole rouge n'est rentrée, remarqua Alain en examinant la file de voitures. Cela ne m'étonne pas.

— Pourquoi ?

— Parce que quelqu'un qui a une voiture pareille ne rentre pas chez lui de bonne heure...<sup>35</sup>

Carrosserie rouge, auto rouge, décapotable rouge et même bagnole rouge reviennent ainsi régulièrement jusqu'au meurtre du héros, véritablement hanté par ce véhicule qui lui rappelle à la fois le patron de la boîte et les prostituées qu'il fréquente depuis peu. Le rouge est sans ambiguïté la

<sup>32</sup> Claudine GOTHOT-MERSCH, in *Simenon : réalité, fiction, écriture*, Bruxelles, Nathan-Labor, 1980, pp. 79-116.

<sup>33</sup> Georges SIMENON, *La Main*, Lausanne, Rencontre, 1970, t. 41, p. 320.

<sup>34</sup> *Id.*, p. 181.

<sup>35</sup> Georges SIMENON, *Le Déménagement*, Lausanne, Rencontre, 1970, t. 40, p. 367.

couleur de la sensualité dans ce roman, couleur qui s'oppose à la robe bleue de l'épouse délaissée, prénommée « Blanche », comme par hasard ! Avec *Le Déménagement*, l'objet nous amène à l'espace, en l'occurrence la boîte de nuit et « l'hôtel de passe ». Dans ces lieux bien connus de Simenon, les décors sont en effet invariablement rouges ou orangés. Depuis *L'Âne-Rouge*, roman de 1932, dont le titre évoque un cabaret de Nantes, on ne compte plus ces atmosphères rougeâtres qui attirent le héros. Jean Cholet, jeune journaliste nantais, est fasciné par cet établissement où domine le rouge : velours, banquettes, lampes, enseigne et lanternes sont imprégnés de cette couleur qui évoque pour Jean sa maîtresse Lulu, danseuse dans le cabaret.

Comment ne pas songer également à « La Boule rouge », la boîte de nuit de Saint-Raphaël dans *Le Testament Donadieu* :

Leur coin, c'était tout au fond, dans une sorte de loge mal éclairée par une ampoule rouge [...] La boîte de nuit était rouge et chaude [...] Elle avait peur, quelquefois. Surtout dans cette lumière rouge où il paraissait plus blême...<sup>36</sup>

Ou encore dans *L'Homme de Londres*, au « Moulin rouge », cabaret où travaille Camélia, « bonne fille, toujours de bonne humeur », que Maloin suit de temps en temps dans un hôtel voisin... Impossible donc de ne pas associer érotisme et sensualité à la couleur rouge dans ce type de décor.

Il convient cependant de ne pas généraliser cette interprétation : on trouve en effet assez souvent chez Simenon une tonalité rouge dans les paysages, sans pour autant que ces décors soient chargés de sensualité. Il semble que ce soit ici le « substrat liégeois ou flamand » qui explique la récurrence de ces paysages à dominante rougeâtre. Cette belle description de *Pedigree* en témoigne :

Dehors, il fait encore jour. La lumière du soleil, sans que celui-ci soit visible, jette encore dans les rues cette clarté uniforme qui vient de nulle part. Tel pignon rouge devient aussi ardent qu'un incendie et une lucarne, au milieu d'un toit d'ardoises, flambe de mille feux qui blessent les prunelles...<sup>37</sup>

Les briques rouges, tantôt liégeoises, tantôt flamandes, reviennent souvent dans l'œuvre, dès que l'action est située dans une contrée septentrionale. On songe bien sûr à « la brique rouge, qui donnait une luminosité chaude, voire somptueuse à l'atmosphère » dans *Un Crime en Hollande*<sup>38</sup>.

<sup>36</sup> Georges SIMENON, *Le Testament Donadieu*, Lausanne, Rencontre, 1970, t. 8, pp. 233-235.

<sup>37</sup> Georges SIMENON, *Pedigree III*, Lausanne, Rencontre, 1970, t. 19, p. 289.

<sup>38</sup> Georges SIMENON, *Un Crime en Hollande*, Lausanne, Rencontre, 1970, t. II, p. 414.

Maigret découvre ainsi, dans cette invraisemblable enquête hors du territoire français, des paysages complètement imprégnés de cette couleur :

Le soir tombait et les feux *rouges* du couchant rendaient plus *rouges* cette ville de brique, *incendiaient* le minium d'un cargo en réparation dont les reflets s'étiraient sur l'eau du bassin...<sup>39</sup>

Par un procédé à la fois métonymique et métaphorique, la ville devient couleur, se fondant en même temps à d'autres composantes du paysage (le cargo et le ciel) par l'intermédiaire de l'image du feu ou de l'incendie. D'une façon générale, le rouge a une vertu communicative grâce au soleil qui, au coucher, colore tout ce qu'il éclaire, comme un visage dans *La Guinguette à deux sous* ou encore la mer dans *Liberty-Bar*<sup>40</sup>. À l'exception de ce dernier exemple, les paysages empourprés appartiennent à des décors du Nord, et on peut faire le rapprochement avec la Flandre évoquée ici par Gérard de Nerval :

On se voit pris de tous côtés par la couleur... Ici c'est le soleil couchant dans des draps de *pourpre*; là ce sont des jardins parés de charmilles aux feuilles *rougies* par l'automne; les maisons sont de *briques rouges*...<sup>41</sup>

Le charme de la Flandre, c'est pour Nerval cette dominante rouge associée aux peintures de Rubens, l'enfant du pays. La description de Simenon utilise quasiment les mêmes éléments (soleil couchant, briques, ...) et connote certainement la même vitalité heureuse. Le rouge, c'est ici la joie et l'enfance réunies, la vie qui triomphe des rigueurs climatiques et de l'uniformité du paysage. Le soleil couchant de Simenon mérite donc notre attention à la fois parce qu'il utilise les ressources de la métonymie (glissement/lieu/objet matière/couleur) et de la métaphore (les feux du couchant qui incendient), et qu'il s'attaque au cliché tenace des atmosphères tristes et brumeuses. Le paysage permet à la thématique du rouge de s'exprimer pleinement : le romancier ne cherche pas l'effet de style, mais seulement à transcrire une impression de beauté, ou du moins d'équilibre. C'est ainsi que dans *Le Passager clandestin*, le décor de rêve (Tahiti) est imprégné de la couleur rouge, synonyme de beauté. À sa descente de bateau, le major Owen découvre Papeete : « C'était très beau, très coloré... »,

<sup>39</sup> *Id.*, p. 438.

<sup>40</sup> Georges SIMENON, *Liberty-Bar*, Lausanne, Rencontre, 1970, t. V, p. 19.

<sup>41</sup> Gérard DE NERVAL, *Lorely*, Paris, Gallimard, p. 275, cité par Jean-Pierre RICHARD, *Poésie et Profondeur*, Paris, Seuil, « Points », 1976, p. 45.

et il est frappé par « les taches rouges des robes des femmes », la terre rougeâtre, mais aussi les toits et les maisons peintes en rouge<sup>42</sup>. Même si elle connote aussi la sensualité (à cause des femmes tahitiennes notamment), la couleur rouge est donc bien dans *Le Passager clandestin* l'expression de la beauté, admise à la fois par les touristes et les autochtones : « Tu ne trouves pas, Monsieur, que c'est le plus beau pays du monde ? »<sup>43</sup>. Simenon revient, semble-t-il, à une conception du rouge — couleur archétypale de la beauté —, conception qui prévalait autrefois, alors que les interdits et donc les connotations négatives n'avaient pas lieu d'être.

\*

\*      \*

**L**E DERNIER DOMAINE de prédilection du rouge et probablement le plus significatif chez Simenon, c'est celui du vêtement. La couleur en effet entretient des rapports privilégiés avec l'univers du tissu et de l'habillement. D'abord parce que le support souple qu'est le textile se prête volontiers aux différentes teintures, et ce, depuis l'Antiquité. Ensuite, parce que le vêtement a une valeur emblématique et symbolique, due plus à sa couleur qu'à sa forme : même si la matière ou la texture ont également leur importance, ce sont les couleurs qui sont les plus significantes, car globalement et immédiatement perceptibles, comme l'ont remarqué les sémiologues et notamment Umberto Eco<sup>44</sup>. Dans les sociétés antiques comme à notre époque, la couleur classe les individus en fonction de critères précis (les uniformes) ou de traditions culturelles plus ou moins bien définies. Dans ce système complexe, le rouge occupe évidemment une place de choix, mais obéit à des influences très diverses. Les étoffes vermeilles, soies écarlates et autres robes pourprines du Moyen Âge correspondent à une certaine noblesse du vêtement : le rouge étant en effet depuis l'Antiquité une couleur réservée à l'aristocratie. En outre, c'est dans la gamme des rouges que les teinturiers obtenaient, à partir de colorants naturels mais rares, les plus beaux résultats. Symbole de noblesse et de beauté, le rouge est associé à une longue tradition valorisante. En même temps, on l'a vu avec les cabarets de Simenon, le rouge est la couleur de l'amour et de l'érotisme.

<sup>42</sup> Georges SIMENON, *Le Passager clandestin*, Lausanne, Rencontre, 1970, t. 23, pp. 433, 434, 441, 453, 468, 469, 470.

<sup>43</sup> *Id.*, p. 469.

<sup>44</sup> Umberto ECO, *Communications N° 15*, 1970, « Sémiologie des messages visuels ».

Le vêtement féminin rouge retiendra donc toute notre attention, surtout quand il est employé d'une façon récurrente par Simenon : *Le Cercle des Mahé* est un des romans les plus révélateurs à cet égard. Le docteur Mahé, en vacances avec sa famille à Porquerolles, est hanté véritablement par la petite robe rouge que porte Élisabeth, fille aînée d'une famille misérable. L'attirance inexplicable pour cette adolescente est traduite par l'image obsessionnelle du vêtement rouge, dès le début du roman :

Le regard du docteur accrocha une tache *rouge* : c'était une fillette à la robe d'un *rouge éclatant* comme un drapeau ...<sup>45</sup>

Dès lors, la tache rouge revient sans cesse au fil du roman, sans compter les occurrences de robes rouges, de coton rouge ou de gamine en rouge<sup>46</sup>. La couleur de la robe d'Élisabeth traduit sans ambiguïté une sensualité discrète au début, puis de plus en plus exacerbée à chaque séjour dans l'île : le docteur Mahé finira par posséder la jeune fille par personne interposée en s'arrangeant pour que son neveu obtienne les faveurs d'Élisabeth. Sensualité, sexualité refoulée, sont indubitablement liées au rouge de la robe de la jeune fille, mais la symbolique des couleurs ne s'arrête pas là dans *Le Cercle des Mahé* : le rouge traduit aussi la vraie vie qu'il n'a jamais connue, la transgression des tabous, la libération véritable enfin. Le rouge résume en fait toutes les aspirations de François Mahé, jusqu'ici imprégné de la grisaille du clan familial, « cercle sacré, infranchissable ». L'autre couleur du roman, c'est en effet le gris qui s'applique aux lieux et à l'entourage rejeté à présent par Mahé :

Carte postale *grisâtre* [...] Les maisons étaient *grises*, tous les murs du pays couverts d'un crépi *gris* [...] toute cette *grisaille* ...<sup>47</sup>

La bipolarité géographique du roman (Vendée *vs* Porquerolles) correspond donc à une opposition de couleur (gris *vs* rouge), elle-même générant d'autres oppositions :

GRIS	<i>vs</i>	ROUGE
passé	<i>vs</i>	présent
monotonie	<i>vs</i>	excitation
épouse	<i>vs</i>	adolescente
indifférence	<i>vs</i>	amour
réalité	<i>vs</i>	rêve

<sup>45</sup> Georges SIMENON, *Le Cercle des Mahé*, Lausanne, Rencontre, t. 21, p. 159.

<sup>46</sup> *Id.*, pp. 160, 162, 167, 169, 182, 183...

<sup>47</sup> *Id.*, pp. 187-188.

François Mahé veut ainsi oublier la maison grise du père, la femme que sa mère lui a choisie, les enfants indifférents, c'est-à-dire la grisaille de l'existence. Sans expliquer l'attraction qu'il a pour « ces deux jambes maigres sortant d'un chiffon rouge »<sup>48</sup>, il ne pourra résister et finira par se libérer complètement du cercle des Mahé en se laissant couler au cours d'une partie de pêche. Les dernières lignes du roman sont particulièrement révélatrices :

Il redescendait encore et ses bras repoussaient le cercle des Mahé; il avait besoin, il le sentait enfin, de descendre davantage pour atteindre la robe rouge... »<sup>49</sup>

François Mahé rejoint ainsi symboliquement Élisabeth, avec cette image obsessionnelle qui le poursuit jusqu'au fond de l'eau. Dans *Le Cercle des Mahé*, la robe rouge peut donc être considérée comme un objet symbolique de première importance. D'autant que nous retrouverons cette même image dans de nombreux romans de Simenon : ainsi, dans *Le Petit Homme d'Arkhangelsk*, Jonas Milk pense toujours à la robe rouge de sa femme. Celle-ci, une belle fille aguichante qu'il a épousée deux ans auparavant, vient de le quitter pour un ingénieur parisien, sans même le prévenir. Le vêtement rouge évoque sans ambiguïté la sensualité un peu vulgaire de Gina :

Elle portait une robe en coton rouge qui la moulait. Il n'avait jamais rien osé lui dire sur ce sujet-là. Elle avait de gros seins, des hanches plantureuses, et elle exigeait de sa couturière des robes collantes sous lesquelles elle ne portait qu'un slip et un soutien-gorge... »<sup>50</sup>

La robe de Gina apparaît plusieurs fois dans *Le Petit Homme d'Arkhangelsk*, image obsessionnelle qui renvoie aux formes plantureuses de la jeune femme, soulignées par ce vêtement moulant : « Une image lui revenait : [...] elle était descendue en robe rouge [...] il ne se souvenait pas l'avoir vue aussi belle... »<sup>51</sup> ou encore : « Elle n'avait sur elle que sa robe rouge »<sup>52</sup>. La sensualité de la couleur rouge ne peut ainsi être contestée lorsqu'elle s'applique au vêtement féminin, et plus particulièrement à la robe. Michel Pastoureau explique d'ailleurs que le rouge évoque l'amour et l'érotisme pour diverses raisons : c'est la couleur de l'attrait et de la séduction, la

<sup>48</sup> *Id.*, p. 217.

<sup>49</sup> *Id.*, p. 282.

<sup>50</sup> Georges SIMENON, *Le Petit Homme d'Arkhangelsk*, Lausanne, Rencontre, t. 33, p. 178.

<sup>51</sup> *Id.*, p. 221.

<sup>52</sup> *Id.*, p. 265.

couleur des prostituées, la couleur de la passion et de la débauche<sup>53</sup>. La robe rouge appartient à la thématique de Simenon et on la retrouve dans de nombreux romans, y compris dans la série des « Maigret ». Le commissaire en effet, n'est pas insensible à ce vêtement qui est ici l'élément essentiel du portrait :

C'était une belle créature, qui ne paraissait pas ses quarante ans et qui promenait dans l'étroit salon conventionnel des formes provocantes. Elle portait une robe couleur feu, si légère qu'on voyait à travers...<sup>54</sup>

Dans cet extrait de *Maigret à Vichy*, la robe de Francine Lange est provocante à cause de sa transparence cette fois, mais aussi à cause de cette couleur « de feu » qui trouble le commissaire. Érotisme à peine masqué donc, dans ce « Maigret » pourtant atypique puisque l'épouse du policier y tient une place considérable, dès le début du roman. Mais justement, n'y a-t-il pas, de façon implicite, opposition entre l'épouse presque asexuée et la femme, belle et aguichante, suspectée par Maigret ? Il est certain en tout cas qu'on imagine difficilement Madame Maigret dans une robe rouge transparente... À ce propos, on se souvient de la robe bleue de Blanche Jovis, épouse sage du héros dans *Le Déménagement*, mais aussi du petit tailleur bleu de Sylvie « qui lui donnait un air de jeune fille comme il faut » dans *Liberty-Bar*<sup>55</sup>. Si le rouge rend une femme désirable, et parfois un peu vulgaire, le bleu en revanche permet à cette jeune prostituée de retrouver un genre « convenable » : c'est, semble-t-il, la symbolique de Simenon.

Les accessoires du vêtement complètent parfois la robe rouge ou se substituent à celle-ci. C'est le cas par exemple du chapeau rouge de la dactylo dans *Le Nègre*, une jeune fille « boulotte et assez jolie » que Théo a remarquée<sup>56</sup>. Ou encore, du ruban rouge qui entoure le canotier dans *Le Petit Saint*, sans parler des bâtons de rouge à lèvres et des fards qui sont plus communs<sup>57</sup>. Mais, c'est incontestablement le vêtement qui donne à la couleur rouge sa plus forte valeur de symbole, parce que de tous temps il est, plus que n'importe quel objet, intimement lié à l'être humain.

<sup>53</sup> Michel PASTOUREAU, *op. cit.*

<sup>54</sup> Georges SIMENON, *Maigret à Vichy*, Paris, Presses de la Cité, p. 54.

<sup>55</sup> Georges SIMENON, *Liberty-Bar*, Lausanne, Rencontre, t. V, p. 63.

<sup>56</sup> Georges SIMENON, *Le Nègre*, Lausanne, Rencontre, t. 34, p. 117.

<sup>57</sup> Georges SIMENON, *Le Petit Saint*, Lausanne, Rencontre, t. 39, p. 98.



\*

\* \*

**I**L EXISTE DONC chez Simenon toute une symbolique de la couleur rouge, et en particulier lorsqu'elle s'applique au vêtement féminin. S'il faut se méfier de certaines interprétations des couleurs qui mélangent psychologie, symbolisme et parfois ésotérisme, on peut admettre les connotations liées à la chaleur bienfaisante du feu, à l'éclat et à la violence, à la sensualité plus ou moins avouée, pour reprendre les plus importantes. Simenon est sans nul doute influencé par son éducation : il faut rappeler ici l'épisode du costume rouge dans *Je me souviens...* Alors que Georges est encore petit, l'oncle Guillaume décide d'offrir un nouveau costume à son neveu, ce qui fait très plaisir à Henriette dans un premier temps. Malheureusement, Georges revient avec un costume rouge et la mère fond en larmes après le départ de l'oncle :

Elle pleure parce que ce machiavélique Guillaume, à qui elle n'a rien osé dire, m'a acheté un costume *rouge* et que je suis voué à la Vierge. Cela signifie que je n'ai le droit de porter, jusqu'à ma septième année, que du bleu ou du blanc.

Toute l'Innovation m'a vu en *rouge*. La rue Léopold aussi! J'ai traversé la ville vêtu du *rouge* le plus éclatant...<sup>58</sup>

La colère de la mère laisse ensuite la place à la déception de l'enfant qui doit renoncer définitivement au beau costume rouge et remettre une robe! Simenon avoue quelques lignes plus loin à son fils Marc qu'il en a « beaucoup souffert », et il reviendra par la suite sur cet épisode qui l'a apparemment fort marqué<sup>59</sup>. Tout jeune, Simenon se voit donc interdire une couleur diabolisée par une mère qui préfère le bleu et le blanc pour son fils, et porte elle-même du bleu pastel et du bleu marine<sup>60</sup>. Est-ce par réaction, ou par goût personnel que le romancier aime par la suite cette couleur chargée d'interdits? En tout cas, l'entretien que le romancier nous avait accordé en 1979 apporte la confirmation de ce goût pour le rouge. Lorsque nous lui avons demandé s'il était conscient de cette prédominance du rouge dans son œuvre, et s'il y voyait une explication d'ordre psychanalytique, il répondit :

<sup>58</sup> Georges SIMENON, *Je me souviens...*, Lausanne, Rencontre, t. 17, pp. 95-96.

<sup>59</sup> *Id.*, pp. 97 et 102.

<sup>60</sup> *Id.*, p. 178.

Non, d'ordre psychanalytique, pas du tout, quoique je lise beaucoup les psychanalystes, mais je suis attiré par les couleurs chaudes. D'ailleurs, vous êtes assis dans un fauteuil rouge. C'est un hasard si je suis dans un fauteuil noir [...] Les murs sont orange, ce n'est pas tout à fait orange. Abricot? Quand j'ai donné les instructions aux peintres, j'ai vu un des foulards de Teresa, il y avait cette teinte-là qui dominait... Alors, je leur ai dit : « Vous allez faire les murs de cette façon-là, je trouve ça très chaud... ». Vous voyez les fleurs qui sont là : elles sont rouges!...<sup>61</sup>

Rejetant les explications psychanalytiques, Simenon se montre pourtant « tout à fait d'accord » avec une interprétation de la couleur rouge qui privilégierait l'émotivité et la sensualité, dans la suite de l'entretien<sup>62</sup>. Ainsi la caution de Simenon donne plus de poids à ces observations et ces hypothèses de significations, même s'il faut toujours se méfier des affirmations du romancier... Il convient certes de rester prudent dans l'interprétation de ces objets, paysages et vêtements rouges qui peuplent l'univers de Simenon, mais il semble bien que nous sommes en présence d'un thème, ou plutôt d'un motif récurrent. Volontairement, nous n'avons pas cherché à confronter Simenon avec une multitude de théories et d'interprétations sur les couleurs. Mais, parce qu'il s'intéressait à la peinture (sans doute grâce à ses amis de jeunesse et à sa femme Tigy qui était peintre), nous rapprocherons ce goût immodéré pour le rouge des observations et expériences accumulées par Vassily Kandinsky. Écrit en 1910, son essai *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier* redonne à la couleur rouge sa vraie place dans le système pictural<sup>63</sup>. Kandinsky observe ainsi qu'on l'employait volontiers dans l'art ornemental primitif et dans les costumes populaires :

Très souvent, dans de telles œuvres de peinture et de sculpture, on voit la Vierge en robe rouge sous un manteau bleu...<sup>64</sup>

Les interdits liés à la couleur rouge, qui ont tellement frappé le jeune Simenon, n'ont donc pas toujours existé dans la tradition chrétienne. Pour Kandinsky, le rouge, même affaibli par des traditions à la fois païennes et

<sup>61</sup> Bernard ALAVOINE, « Entretiens avec G. Simenon », in *Cahiers Simenon N° 3*, Bruxelles, Les Amis de Georges Simenon, 1989, pp. 21-34.

<sup>62</sup> *Id.*, pp. 27-28.

<sup>63</sup> Vassily KANDINSKY, *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, Paris, « Folio essais », 1994; (on peut également trouver une édition antérieure de ce texte théorique important chez Denoël en 1989).

<sup>64</sup> *Id.*, p. 170.

religieuses, et chargé de connotations plus ou moins ambiguës, reste la couleur de référence :

Le rouge, tel qu'on se l'imagine, comme couleur sans frontière, typiquement chaude, agit intérieurement comme une couleur très vivante, vive, agitée [...] Quand il est clair [il] donne une impression de force, d'énergie, de fougue, de décision, de joie, de triomphe. Musicalement, il rappelle également le son des fanfares avec tuba, un son fort, obstiné, insolent [...] Lorsqu'il est moyen, le rouge gagne en permanence et en sensibilité aiguë : il est comme une passion qui brûle avec régularité, une force sûre d'elle-même...<sup>65</sup>

Cependant, Kandinsky ajoute que la couleur rouge « toujours excitante lorsqu'elle est considérée isolément »<sup>66</sup>, est capable de suggérer beaucoup plus quand elle est associée à une forme ou un objet. Le peintre montre ainsi qu'un ciel, un vêtement ou un arbre rouges provoqueront, par association, de nouvelles interprétations : ainsi l'arbre rouge ajoutera « la valeur spirituelle de l'automne » au ton fondamental qui subsiste<sup>67</sup>. Les observations de Kandinsky qui s'appliquent certes à la peinture, peuvent donc donner quelques clés pour comprendre l'emploi du rouge chez Simenon. Attiré par cette couleur, tant par goût que par désir de braver un interdit, le romancier semble bien la réhabiliter, de même que Kandinsky au début de ce siècle. D'une manière générale, Simenon ne cache pas son intérêt pour la couleur, souvent chargée d'un contenu affectif, comme chez Proust que nous citons à nouveau :

La couleur juste de chaque chose vous émeut comme une harmonie, on a envie de pleurer, de voir que les roses sont roses, ou, si c'est l'hiver, de voir sur les troncs des arbres de belles couleurs toutes presque réfléchissantes, et si un peu de lumière vient toucher ces couleurs, comme par exemple au *coucher du soleil* où le lilas blanc fait chanter sa blancheur, on se sent inondé de beauté...<sup>68</sup>

De la même façon, Simenon est sensible à ces couleurs qui ont impressionné sa mémoire depuis la petite enfance, comme en témoignent les souvenirs colorés de Liège qui abondent dans les œuvres autobiographiques (*Pedigree*, *Je me souviens...*, et aussi *Les Dictées...*). Ainsi que

<sup>65</sup> *Id.*, pp. 157-158.

<sup>66</sup> *Id.*, p. 179.

<sup>67</sup> *Id.*, p. 181.

<sup>68</sup> Marcel PROUST, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », p. 194.

Proust encore, Simenon aime ces couchers de soleil qui empourprent le paysage : grâce à cette lumière si particulière, les autres couleurs sont à la fois métamorphosées et dynamisées par le caractère éphémère du décor. Avant d'être « contaminées » par le rouge, elles éclatent véritablement sur ce fond rougeâtre, comme dans un tableau ou une photographie.

Le rouge a d'abord une fonction révélatrice grâce à ses qualités esthétiques qui émeuvent le romancier, puis une fonction symbolique dominée par un contenu affectif. Dans un dernier extrait de *La Danseuse du Gai-Moulin*, on voit comment la sensualité de la couleur rouge transparait :

Dans la *brume rougeâtre* qui envahissait son cerveau, Jean imagina la chambre d'Adèle, le lit qu'il avait vu défait, la danseuse qui se dévêtait, allumait le réchaud à alcool...<sup>69</sup>

Avec le motif du brumeux qui évoque la confusion du souvenir, la couleur devient mentale, intérieure, quasiment irréelle : le rouge, en associant le cabaret et la chambre, traduit sans aucune ambiguïté la sensualité qui trouble Jean, le jeune employé liégeois. Simenon recrée ainsi un univers à partir des sensations, et prête souvent la même qualité à ses personnages (comme Jean Chabot dans *La Danseuse du Gai-Moulin*), d'où ces couleurs plus mentales que réelles, et d'autant plus symboliques. Le rouge et ses dérivés prennent une place de choix dans les sensations visuelles privilégiées par le romancier, mais ne doivent pas occulter d'autres teintes, elles aussi riches en connotations<sup>70</sup>. Enfin, il convient de ne pas isoler ce thème ou ce motif du rouge et céder à une interprétation hâtive. C'est par le croisement des analyses qui révèlent à la fois l'aspect combinatoire des sensations et la synesthésie, que la couleur préférée de Simenon sera vraiment signifiante.

<sup>69</sup> Georges SIMENON, *La Danseuse du Gai-Moulin*, Livre de Poche, p. 70.

<sup>70</sup> La récurrence d'autres couleurs a été relevée dans notre thèse citée plus haut (cf. note 6) : elle fera l'objet d'une étude ultérieure. En effet, si le jaune, l'orange, le doré, et le rose sont très utilisés, on ne doit pas négliger le bleu, le vert, et surtout le gris et le noir qui dominent dans certaines œuvres (par exemple dans le roman *Le Nègre* : se reporter à notre étude « *Le Nègre* ou l'espace reconstruit : de la réalité à la figure géométrique », Actes du Colloque international de Liège, octobre 1994, Université de Liège, dans *Traces*, n° 7, 1995, pp. 265-287).

Michel CARLY

## Simenon, une littérature de gares

### L'homme qui attend les trains

**J**E ME SOUVIENS de ce plaisir d'adolescent quand j'achetais mes romans de Simenon dans une *aubette*<sup>1</sup> de gare et que les exemplaires fixés au présentoir par des élastiques captaient l'odeur de fumée et la suie des locomotives.

C'était dans une petite gare de province. Certains Simenon, pour moi, ont encore ce parfum.

Avec les brasseries et les hôtels, qui y sont parfois associés

— Tu m'attendras dans un hôtel près de la gare<sup>2</sup>,

les gares représentent l'un des espaces romanesques les plus fréquentés de l'œuvre de Simenon. Lieu hanté par de multiples personnages : escrocs, assassins, policiers, voyageurs en attente, en fin de parcours comme en fin d'espérance. *Pietr-le-Letton*, *Peine de mort*, *Liberty-Bar*, *Les Fiançailles de Monsieur Hire*, *Faubourg*, *Le Pendu de Saint-Pholien* illustrent cette liste.

Qui se déplace dans les romans de Simenon ?

Les hommes ; rarement les femmes. Tante Jeanne, Odile (*La Disparition d'Odile*) et Edmée (*La Maison du canal*) sont des exceptions qui confirment la règle.

---

<sup>1</sup> En Belgique, le terme désigne d'abord un kiosque à journaux.

<sup>2</sup> *L'Ainé des Ferchaux*, t. 20, p. 26. Sauf indication contraire, les références renvoient à l'édition Rencontre.

A-t-on aussi remarqué que de nombreux personnages simenoniens voyagent en chemin de fer, particulièrement dans la production romanesque des années trente, quand les souvenirs ferroviaires du jeune Sim sont encore bien vivaces ?

À l'instar de Kees Poppinga, Simenon est un homme qui se complait dans l'atmosphère des trains et des gares :

Cette fois, c'était un vrai train de nuit, comme ceux qui hantaient les rêves de Poppinga, un train avec des wagons-lits, des rideaux tirés devant les vitres des compartiments, les lampes en veilleuse et des voyageurs parlant diverses langues, un train international au surplus, franchissant en quelques heures deux frontières.<sup>3</sup>

Ce serait une lapalissade de rappeler qu'une gare permet d'attendre les trains. C'est pourtant pour cette première raison que le lieu est cher au romancier :

Si j'ai un grave défaut, c'est celui d'être incapable d'attendre [...]. Il y a une exception. Chaque fois que j'ai eu un train à prendre, même en ayant mes places réservées, je suis arrivé une heure d'avance à la gare parce que j'aime l'atmosphère des gares, des gens qui partent on ne sait où, qui arrivent aussi on ne sait d'où, souvent avec des baluchons invraisemblables et des bébés auxquels une femme se met soudain à donner le sein.

L'atmosphère des gares, que j'aimais tellement, surtout quand les gares sentaient le charbon, a été remplacée ensuite par celle des aéroports. [...]

Une fois dans l'avion, dans le train, chacun se retrouve on pourrait dire à sa place.

Dans le hall de gare, dans les immenses salles d'attente des terrains d'aviation, il n'en est pas de même. On y est tous mélangés, les yeux fixés sur le tableau annonçant les départs. Quand l'heure a sonné, chacun est comme serti dans son fauteuil. Ces voisins qui tout à l'heure s'entraidaient dans le hall, redeviennent des étrangers l'un pour l'autre.<sup>4</sup>

Avant le roman, la vie a droit au chapitre.

Et elles sont encore là, les gares, aux instants d'importance pour l'homme Simenon. Comme si le romancier précédait certains de ses personnages sur le quai des scénarios.

Trois gares cristallisent trois nœuds d'existence, trois rendez-vous que Simenon a avec le choix et l'inévitable.

<sup>3</sup> *L'Homme qui regardait passer les trains*, t. 9, p. 376.

<sup>4</sup> *Tant que je suis vivant*, Tout Simenon, 1993, t. 26, p. 1227.

### Liège-Guillemins, la mort du père :

Mon père est mort alors qu'à Anvers, où « la Gazette » m'avait envoyé, je faisais l'amour avec une arrière-cousine dans un hôtel de passe, et je trouvai, en descendant du train à Liège, Tigy et son père qui m'attendaient pour m'annoncer délicatement la nouvelle.

Mon père était étendu, tout habillé, les mains croisées sur la poitrine, et j'ai dû faire un effort pour poser mes lèvres sur sa tempe froide.<sup>5</sup>

Liège. — La Gare des Guillemins.



La gare des Guillemins à Liège : Maigret s'y arrête au cours de deux enquêtes, mais l'endroit est surtout chargé de souvenirs personnels de Simenon.

### Paris-Nord, le passage de la ligne :

Un quai de gare mal éclairé, la nuit, à Liège, avec du brouillard pour dramatiser encore la scène. Sur le quai, Tigy et son père dont je voyais, brouillés, les visages et les gestes d'adieu à travers les vitres sales et humides. C'était le 14 décembre 1922, une date qui doit vous paraître très lointaine, et qui me semble pourtant toute proche.

Au petit jour, la banlieue de Paris, des maisons comme des faïsses des deux côtés des voies, maisons pauvres et grises dont la plupart des fenêtres étaient éclairées et où de petites gens s'habillaient en hâte pour se précipiter vers leur lieu de travail. La gare du Nord,

<sup>5</sup> *Mémoires intimes*, Tout Simenon, t. 27, p. 704.

horrible, dans laquelle je ne sais combien de trains déversaient leur contenu humain qui, mal éveillé, maussade, se dirigeait en troupeau vers les sorties.

Il pleuvait et l'eau glacée ne tardait pas à transpercer mon imperméable en coton et mes semelles usées. Ma valise, en faux cuir, qui contenait tout ce que je possédais, était lourde et me faisait pencher d'un côté. « Pardon, madame, auriez-vous une chambre libre, pas trop chère? — Complet. »

C'était partout complet, dans les hôtels parisiens, à cette époque d'après-guerre.<sup>6</sup>

### Paris-Gare de Lyon, la jeune fille et la mort :

*Vendredi 15 septembre 1978.*

La nuit dernière, pour la première fois depuis le drame, j'ai rêvé de Marie-Jo. Je ne me souviens jamais avec netteté de mes rêves et celui-ci, comme les autres, reste assez confus dans ma mémoire.

En tout cas, ce n'était pas un cauchemar comme j'aurais pu m'y attendre et les images n'avaient rien de dramatique ou de spectaculaire. Ce n'était pas non plus des réminiscences des époques heureuses comme par exemple nos promenades le long des chemins de Bürgenstock ou comme nos achats de robes dans les magasins de la rue de Bourg.

En fait, j'étais à Paris pour y enquêter sur les derniers jours de ma fille. Je me souviens mal de son studio du Lido et c'est naturel puisque je le lui ai acheté sans le voir.

Les premiers personnages aperçus étaient de solides gaillards musclés et moustachus, portant le bleu de chauffe des cheminots. J'étais dans une gare avec eux et ils me parlaient de Marie-Jo avec sympathie, comme d'une personne qu'ils connaissaient fort bien.

Ils me disaient entre autres :

— Elle venait nous voir presque chaque jour. Elle nous confiait qu'elle devait absolument aller à Lausanne pour rencontrer son père.

Un empêchement survenait chaque fois à la dernière minute. Pourquoi s'adressait-elle aux conducteurs de train plutôt qu'au guichet? C'était comme si c'était d'eux que dépendait son voyage.

Ils étaient prêts à l'aider, mais eux aussi rencontraient des difficultés qui les en empêchaient.

Marie-Jo n'était pas triste. Elle ne cachait pas que dans les jours suivants elle allait se suicider et en parlait d'une façon dégagée, comme si c'était la chose la plus naturelle du monde. Ses amis

<sup>6</sup> *Id.*, p. 705.



cheminots, car ils étaient devenus ses amis, n'étaient pas surpris non plus et admiraient plutôt sa détermination.

— Il faut absolument que je parte pour embrasser mon père.

Dans mon rêve, ces visites à la gare ont duré jusqu'à la veille de son suicide.

J'étais encore endormi lorsque je crus m'entendre m'exclamer :

— À présent, je comprends tout. [...]

Un détail plus confus que le reste et plus précis en même temps. Je venais de quitter les cheminots. Il devait être à peu près onze heures du matin. J'ignore si la scène s'est placée à la gare de Lyon ou au Claridge. Le directeur (?) s'approchait de moi et me demandait :

— Vous avez trouvé ce que vous cherchiez? Vous êtes satisfait?

Et il ajoutait en m'entraînant vers un bar :

— Cela a dû vous fatiguer. Il vaut mieux que vous preniez un verre.<sup>7</sup>

Parce que, chez Simenon, elles sont connexes, la vie réelle et la création romanesque nouent de troublantes cohérences : ces trois gares sont en effet de hauts lieux de *destinée* pour certains de ses personnages.

### Les gares en *incipit*

QUAND VIENT L'ÉCRITURE, la passion pour les gares déborde jusqu'à l'impatience. Commencer un roman, pour Simenon, c'est parfois inclure dès la première phrase la sensation du train, la mise en place de la gare. Comme si cette image, venue du souvenir conscient ou incontrôlé, s'imposait à lui *automatiquement*. Ne pourrait-on d'ailleurs pas parler de *souvenir automatique* comme Breton envisageait *l'écriture automatique*?

À la gare de Poitiers, où elle avait changé de train, elle n'avait pu résister. Dix fois, traînant à bout de bras sa valise, que les gens accrochaient au passage, elle était passée devant la buvette. Le malaise, dans sa poitrine, était vraiment angoissant et, plus elle approchait du but, plus souvent cela la reprenait. C'était comme une grosse boule d'air — certainement aussi grosse qu'un de ses seins — qui montait vers sa gorge en comprimant les organes et cherchait une issue, cependant qu'elle attendait, anxieuse, immobile, le regard fixe, avec, à certain moment, la certitude qu'elle allait mourir.<sup>8</sup>

<sup>7</sup> *Quand vient le froid*, Tout Simenon, t. 27, pp. 341-342.

<sup>8</sup> *Tante Jeanne*, t. 28, p. 9.

Ils furent seuls à descendre du train et, dédaigneux du souterrain, ils attendirent le départ du convoi pour traverser les voies. Les wagons défilèrent, sans lumières, rideaux tirés. Tout le monde dormait.

Dans la gare, on ne voyait personne. Le fracas du train une fois éteint, on avait envie de parler bas, de marcher sur la pointe des pieds.<sup>9</sup>

Personne ne s'aperçut de ce qui se passait. Personne ne se douta que c'était un drame qui se jouait dans la salle d'attente de la petite gare où six voyageurs seulement attendaient, l'air morne, dans une odeur de café, de bière et de limonade.

Il était cinq heures de l'après-midi et la nuit tombait. Les lampes avaient été allumées mais, à travers les vitres, on distinguait encore dans la grisaille du quai des fonctionnaires allemands et hollandais, de la douane et du chemin de fer, qui battaient la semelle.

Car la gare de Neuschanz est plantée à l'extrême nord de la Hollande, sur la frontière allemande.

Une gare sans importance. Neuschanz est à peine un village. Aucune grande ligne ne passe par-là. Il n'y a guère de trains que le matin et le soir, pour les ouvriers allemands qui, attirés par les gros salaires, travaillent dans les usines des Pays-Bas.

Et la même cérémonie se reproduit chaque fois. Le train allemand s'arrête à un bout du quai. Le train hollandais attend à l'autre bout.<sup>10</sup>

Cela commença par une sensation de vacances. Quand Maigret descendit du train, la moitié de la gare d'Antibes était baignée d'un soleil si lumineux qu'on n'y voyait les gens s'agiter que comme des ombres. Des ombres portant chapeau de paille, pantalon blanc, raquette de tennis. L'air bourdonnait. Il y avait des palmiers, des cactus en bordure du quai, un plan de mer bleue au-delà de la lampisterie.<sup>11</sup>

Il n'avait pas plus de prémonition que les voyageurs qui, dans un train, mangent au wagon-restaurant, lisent, bavardent, sommeillent ou regardent défiler la campagne quelques instants avant la catastrophe. Il marchait, sans s'étonner de l'aspect de vacances que Paris venait de prendre presque du jour au lendemain. N'en est-il

<sup>9</sup> *Faubourg*, t. 5, p. 305.

<sup>10</sup> *Le Pendu de Saint-Pholien*, t. I, p. 317.

<sup>11</sup> *Liberty-Bar*, t. V, p. 11.

pas ainsi tous les ans, à la même époque, avec les mêmes journées de chaleur pénible et le désagrément des vêtements qui collent à la peau ?<sup>12</sup>

Les premières phrases, le premier chapitre de *L'Aîné des Ferchaux* sont à ce propos plus qu'exemplaires.

Le train où ont pris place Michel Maudet et sa femme quitte la gare Saint-Lazare. Instinctivement, Simenon, en écrivant la scène, libère toutes les sensations ferroviaires qu'il a mises en mémoire quand lui aussi était un passager de la nuit ou de la pluie. Ici, chaque toucher, chaque vertige, chaque signal olfactif gouttent de sa mémoire :

Le train s'ébranlait d'une secousse brutale et Maudet, interrompu dans sa course, était collé, l'espace d'une seconde, contre la cloison du couloir, près de l'accordéon noir d'un soufflet. Alors, la viscosité de cette cloison, qui semblait suer gras et froid par une nuit pluvieuse d'octobre, lui entra dans les doigts, dans la peau, dans la mémoire; elle devait à tout jamais s'associer pour lui à la notion de train de nuit.

Des baluchons, des valises sur lesquelles une ficelle suppléait aux fermetures démantibulées encombraient le passage, l'air glacé vous frappait soudain devant une vitre restée ouverte, des lumières crues, dehors, se mettaient à glisser, une cabine d'aiguillage, une lampe aveuglante au-dessus d'un tronçon de voie en réparation, les éclairs bleutés d'un chalumeau; plus haut, au-dessus de la tranchée où le train s'étirait, des fenêtres étaient faiblement éclairées au flanc des maisons à pic, un autobus vert et blanc grimpeait une rampe, le train fonçait dans un tunnel et Maudet respirait avec gourmandise l'odeur d'escarbilles et de sous-sol. Un wagon, deux wagons encore à traverser, en zigzaguant comme un ivrogne, des visages entrevus derrière les vitres, tous pâles, tous maladifs dans la poussière de lumière, une humanité que la nuit, le train, cette fuite vers quelque part rendaient pathétique, yeux mornes ou fixes, ou résignés.<sup>13</sup>

La richesse de cette évocation se révèle pleinement si l'on s'applique à la lire comme un film. En y recherchant surtout les mouvements de la caméra et du protagoniste.

La séquence est filmée/écrite en travelling/contre-travelling, mouvement/contre-mouvement.

---

<sup>12</sup> *Le Veuf*, t. 36, p. 13.

<sup>13</sup> *L'Aîné des Ferchaux*, t. 20, pp. 23-24.

D'abord, la trajectoire du convoi qui quitte la gare : « Le train s'ébranlait [...] le train s'étirait [...] ».

Simenon projette ensuite les images en fuite que Maudet voit défiler à contre-sens :

[...] des lumière crues, dehors, se mettaient à glisser, une cabine d'aiguillage, une lampe aveuglante au-dessus d'un tronçon de voie en réparation [...]. On traversait la banlieue : un café éclairé, à un coin de rue, un rang de maisons basses, puis soudain un immeuble tout en hauteur qui paraissait ne tenir debout que par miracle, et, dans une rue déserte, un taxi égaré.<sup>14</sup>

Enfin le mouvement même du personnage inverse ce regard car Maudet marche lui-même dans ce train en marche. Travelling nocturne, mais en plus, description ambulatoire :

Un wagon, deux wagons encore à traverser, en zigzaguant comme un ivrogne [...]<sup>15</sup>

Le montage, la diversité des plans, l'emploi de la bande sonore illustrent parfaitement l'écriture *cinématographique* de Simenon.

On s'y attarderait volontiers si le contenu ne s'enrichissait d'une lecture sociale et d'un éclairage érotique.

Les classes du train désignent bien les classes sociales; la troisième est celle du peuple, des miteux, ceux que par ambition Maudet a décidé de mépriser et d'ignorer. Quel désir du jeune Sim, du Simenon des années vingt, le romancier arrivé a-t-il caché dans ces lignes/confidence ?

Il en était conscient et c'est ce qui rendait la minute exaltante. Il allait jusqu'à prévoir qu'un jour, devenu un personnage important, il lui arriverait, obligé de traverser des wagons de troisième classe pour aller de son sleeping au restaurant, de passer furtivement les paumes de ses mains soignées sur les cloisons dans l'espoir de retrouver la même sensation.

Il y avait de l'ironie, de la pitié, une ombre de mépris dans le regard qu'il accordait encore à ceux qui auraient dû être leurs compagnons de voyage : trois marins de Cherbourg, exténués par quarante-huit heures de permission à Paris, l'un d'eux si blanc qu'il semblait sur le point de vomir; une paysanne en noir, aux cinquante ans durs et calmes, immobile pour toute la nuit, les deux mains posées sur un cabas d'osier noir serré dans son giron; une fille mère

<sup>14</sup> *Id.*, pp. 24-25.

<sup>15</sup> *Id.*, p. 24.

enfin, en cheveux, les yeux délavés, entrouvrant déjà son corsage sur un sein dont elle rapprochait la tête d'un bébé minuscule.<sup>16</sup>

Et quel souvenir (personnel?) éclaire cette étreinte furtive dans le compartiment plus luxueux qu'ont gagné Michel et Lina ?

Mais non! Le train roulait. Ils étaient serrés l'un contre l'autre dans un coin, comme de jeunes chats devant le feu. La main de Maudet caressait un peu de chair dans l'échancrure du corsage de sa femme.

— Attention, Michel... Si quelqu'un venait...

— Tout le monde dort.

— J'ai peur.

Allait-elle lui gâcher son plaisir en l'empêchant de faire l'amour, cette nuit-là, dans la moelleuse intimité de leur compartiment de première classe?<sup>17</sup>

## Les gares de l'échappée

**D**ANS LE WESTERN, la gare possède une valeur de médiation, entre confort et aventure par exemple. Force est de constater que, chez Simenon aussi, la gare fait office de sas. Un sas, précise le *Robert*, permet le passage entre deux milieux différents.

Et c'est bien de cela qu'il s'agit quand on suit ces personnages qui ont décidé de *passer la ligne*. Au-delà de la gare s'ouvrent les cercles de l'aventure. Une fois la porte franchie, le voyageur passe d'une vision étriquée et fermée à un plan surdimensionné, à une espace qui le fait gourmand d'une vie plus large. Au-delà de cette limite, semble dire Simenon, votre ticket peut être encore valable. À moins qu'il ne le soit seulement. Au-delà de la gare commence *une vie comme neuve* : le soleil, un ailleurs, le danger agréable du plaisir défendu. C'est ce que semble expliquer Michel Maudet à sa femme :

Ne comprenait-elle donc pas que le train de nuit était nécessaire à l'aventure, et l'arrivée dans un gare inconnue, la salle d'attente sordide, les corps allongés sur les bancs, les traînées de mouillé par terre?<sup>18</sup>

<sup>16</sup> *Id.*, pp. 23-24.

<sup>17</sup> *Id.*, p. 35.

<sup>18</sup> *Id.*, p. 34.

Au sortir de la gare du Nord, Popinga s'immerge avec délice dans le monde de la nuit, dans le plaisir qu'il s'est toujours refusé :

Il avait envie de voir du monde et il reprit ses pérégrinations dans les couloirs, franchissant les soufflets, collant son visage aux vitres des coupés derrière lesquelles des gens dormaient.

Au Moulin-Rouge ou ailleurs... S'il avait dit le Moulin-Rouge, c'est parce qu'il avait tant lu de choses à ce sujet...

Il se voyait déjà dans une salle abondamment garnie de glaces, avec des banquettes de velours pourpre, un seau à champagne sur la table, de belles filles décolletées à ses côtés... Il resterait calme!... Le champagne n'aurait pas plus d'effet sur lui que le genièvre ou le cognac. Et il se donnerait le malin plaisir de prononcer des phrases que ses compagnes ne pourraient comprendre...

Soudain, sans transition, ce fut la Gare du Nord, le hall éventé, la sortie, un taxi qui attendait.

— Au Moulin-Rouge! lança-t-il.

— Vous n'avez pas de bagages?

Le Moulin-Rouge était fermé, mais la voiture s'arrêta devant un autre cabaret où un portier s'empressa au-devant de Popinga. Personne n'aurait pu dire qu'il entrait pour la première fois de sa vie dans un endroit de ce genre. Il ne se pressait pas. Il regardait tranquillement autour de lui, choisissait sa table sans se soucier du maître d'hôtel.

— Vous m'apporterez du champagne et un cigare!

Voilà! Il y était! Les choses s'étaient passées comme il l'avait décidé et il trouva tout naturel qu'une femme en robe verte vint s'asseoir à côté de lui en murmurant :

— Vous permettez?<sup>19</sup>

Dès sa descente du train en gare d'Antibes, Maigret entre dans le soleil des vacances (*incipit de Liberty-Bar*).

Dans l'esprit de Bergelon, la monumentale gare d'Anvers ouvre sur le port et la partance :

Il aurait pu s'arrêter à Bruxelles. Il ne connaissait pas Bruxelles non plus. Mais c'était devenu une idée fixe : il allait à Anvers!

Et là, cela commencerait... Qu'est-ce qui commencerait, il n'en savait rien, il ne s'en inquiétait pas.

D'abord arriver à Anvers!

Et il y arriva, vers dix heures du soir. Tout de suite, en sortant de la gare centrale, il éprouva une sensation de bien-être en découvrant

<sup>19</sup> *L'Homme qui regardait passer les trains*, t. 9, pp. 378-379.



Une gare de l'échappée : pour Bergelon, la gare d'Anvers ouvre directement sur le large.

la perspective d'un boulevard brillamment éclairé, animé, chaud d'haleines humaines.

Il pouvait enfin s'arrêter, renifler, regarder autour de lui. Il s'amusait d'entendre des passants parler flamand, comme si c'eût été un plaisir de ne pas les comprendre. Il marchait. Pour un peu, il eût parlé tout seul.

— Non, soliloquait-il en regardant un restaurant... Pas celui-ci... Il y a sûrement mieux.

Dans son esprit, l'avenue conduisait au port, et il était admis aussi que le port était l'endroit où il allait.<sup>20</sup>

Pour Monsieur Monde, c'est le luxe méditerranéen qui se déroule comme un tapis :

Ainsi, une fois hors de la gare, ils n'avaient plus l'air de voyageurs. Ils descendaient tout de suite vers le centre de la ville, par une belle nuit claire, il y avait encore des cafés ouverts. De loin, ils aperçurent les lumières du Casino de la Jetée et leurs multiples reflets sur l'eau de la baie.

Julie était sans admiration, comme sans étonnement. Parce qu'il lui arrivait de tourner un de ses hauts talons, elle tenait le

<sup>20</sup> Bergelon, t. 14, p. 125.

bras de l'homme, mais c'était elle qui conduisait. Elle allait de l'avant, sans rien dire, avec la tranquillité d'une fourmi que mène son instinct.

— C'est la fameuse Promenade des Anglais, hein ?

Des candélabres, à l'infini. La vaste étendue de la promenade, le long de la mer, avec ses petits pavés jaunes et ses bancs déserts, des files de voitures devant les casinos et les palaces.<sup>21</sup>

Quand son train s'arrête en gare de Tracy-Sancerre, si chère à Simenon, Maigret entre dans une succession de plans à belles couleurs ligériennes. Du train étriqué, le regard du lecteur glisse vers un vaste paysage : la grand-route, le pont suspendu sur la Loire, le « spectacle d'une infinité de ruisseaux d'eau vive courant entre les bancs de sable couleur de blé trop mûr »<sup>22</sup>.

\*

\* \* \*

Toutes les gares simenoniennes n'offrent pas la même issue.

Au début de *La Maison du canal*<sup>23</sup>, le lecteur pénètre, à Hasselt, dans la gare la plus mouillée, la plus désespérante de l'œuvre de Simenon.

Ici, le compartiment du train est mouillé, le plancher est mouillé, de même que les vitres, les pieds et les vêtements des voyageurs.

Une carte postale ancienne nous montre l'endroit précis où Edmée, sortant de la gare à droite, a devant elle le tramway vide qui stationne sur les rails bien visibles sur la photographie, comme sont présents les ouvriers du vicinal.

Ici, la gare ne conduit qu'à l'existence sordide, à la violence, à l'espoir avorté qu'Edmée l'orpheline va connaître chez ses cousins à Neeroeteren, village que le roman s'obstine à orthographier « Neroeteren ».

Alors, quand la gare n'ouvre plus, elle se fait piège, quadrilatère de l'attente. Elle devient le prototype du lieu fermé. Le lieu où se joue la loterie des gens sans importance.

<sup>21</sup> *La Fuite de Monsieur Monde*, t. 21, pp. 78-79.

<sup>22</sup> *M. Gallet, décédé*, t. I, p. 179.

<sup>23</sup> *La Maison du canal*, t. 3, p. 147.





Hasselt : ici commence *La Maison du canal*. Edmée sort de la gare (à droite) et monte dans le tramway qui stationne sur les rails bien visibles au milieu de la rue.

## Les gares de l'attente

**C**ERTAINES GARES, en effet, n'ouvrent sur rien. Soit qu'elles n'offrent aucune échappée, soit qu'elles n'autorisent aucun départ vers un ailleurs convoité.

Dans l'hébetude de son crime, Élie Nagéar, le *Locataire*, quitte le train venant de Paris à Namur et attend dans la gare sa correspondance pour Bruxelles :

Il prit quand même le ticket rouge qu'on lui offrit, mais il descendit à Namur. Il ne savait pas l'heure. L'énorme horloge de faïence glauque marquait onze heures de ses aiguilles qui semblaient peintes à l'encre de Chine.

— À quelle heure y a-t-il un train pour Bruxelles ?

— À midi douze.

Il n'eut pas le courage de sortir de la gare. Il s'installa dans la salle d'attente, celle des troisièmes, où il y avait plus de monde. Les gens traînaient avec eux des parapluies mouillés et il y avait des rigoles d'eau par terre, les bancs vernis suaient l'humidité.

Au-delà d'une porte vitrée, des garçons en tablier blanc circulaient avec des plateaux parmi des tables dressées.



Quand il arrive à la gare de Paris-Nord, Élie Nagéar est déjà un assassin.  
(Philippe Noiret, dans le film *L'Étoile du Nord* de Pierre Granier-Deferre, 1982, d'après *Le Locataire*.)

Mais Élie n'osa pas s'asseoir. Il s'arrêta devant le buffet, désigna des sandwiches.

— Un pistolet? demanda une jeune fille grassouillette.

— Pourquoi dites-vous un pistolet? répliqua-t-il, hargneux.

— Parce que c'est un pistolet.

— C'est un sandwich! Donnez-moi trois sandwiches.

Il n'en mangea même pas la moitié d'un en errant dans la salle d'attente des troisièmes.<sup>24</sup>

Absent, pareil à un somnambule, Élie ne PEUT quitter cette gare. Il ne contemple le restaurant qu'*au-delà d'une porte vitrée*. Désormais, c'est ainsi qu'il va regarder le monde. Désormais, il ne vivra que dans des lieux fermés. Avec le train, la gare inaugure cette succession d'enfermements : la chambre du Palace, le taxi, la pension de famille à Charleroi, la cuisine de Madame Baron, la cellule du baigneur.

L'échappée impossible domine également la scène de la parisienne gare de Lyon (chapitre X) où Monsieur Hire guette l'arrivée d'Alice (*Les Fiançailles de Monsieur Hire*). Naïvement, il a proposé à celle qu'il nomme déjà sa fiancée de partir avec lui en Suisse.

Mais la gare elle-même n'est qu'enfermement, avec ses barres de fer, son hall pareil à *une cloche*, ce jour qui ne s'annonce jamais.

Le choix du lieu est à la fois paradoxal et judicieux. La gare de Lyon a toujours suggéré à Simenon une idée de vacances luxueuses. Pour lui, c'est l'ouverture vers le Midi, vers sa chère île de Porquerolles aux sensuels souvenirs :

À la gare de Lyon, le Train bleu. Le luxe des wagons-lits. Des valises Vuitton. Des voyageurs pas comme les autres.<sup>25</sup>

Mais Monsieur Hire est un voyageur comme un autre. Un homme gris, un perdant. La gare, pour lui, est un lieu où rien ne commence.

Il est d'ailleurs troublant de constater que, dans *Le Locataire* comme dans *Monsieur Hire*, une même horloge encloue le décor de la gare, désignant le temps gâché, évacuant l'occasion perdue :

L'aiguille de la grande horloge avançait par saccades, minute par minute, avec chaque fois un bruit de mécanisme qui se dé-clenche. Le quai se peuplait. Les employés du train circulaient, et

<sup>24</sup> *Le Locataire*, t. 1, p. 359.

<sup>25</sup> *Un Homme comme un autre*, Tout Simenon, t. 26, p. 463.

aussi le marchand de journaux, la petite voiture avec le chocolat et la limonade.

À cinq heures quarante, quand le convoi eut un sursaut comme pour essayer ses forces avant le départ, M. Hire sentit ses genoux trembler et se souleva sur la pointe des pieds pour voir par-dessus les têtes. Soudain il se précipita, haletant, parlant tout seul, de joie, car il avait aperçu un chapeau vert. Mais, quand il fut à dix mètres, il s'aperçut que c'était une petite dame boulotte, avec un enfant sur les bras, qu'on aidait à se hisser en troisième classe.

Les deux inspecteurs se tenaient prêts à l'empêcher de partir. Comme M. Hire, ils se démanchaient le cou pour voir le bout du quai, curieux de savoir qui allait apparaître.

Il n'apparut personne. Le train siffla. Un employé courut en fermant les portières. M. Hire espérait encore. Il était tendu à en avoir mal partout. N'est-ce pas ainsi qu'il avait imaginé le départ? Toujours il avait pensé qu'Alice accourrait à la dernière seconde et qu'il faudrait l'aider à sauter sur le marchepied tandis que le train s'ébranlerait. Il trépidait. Il grimaçait et souriait tout ensemble, avec une larme d'impatience dans ses yeux.

Et voilà qu'il avait l'impression que le quai bougeait. Ce n'était pas le quai. C'était le train qui démarrait, prenait peu à peu de la vitesse. Des portières défilaient, avec des visages, des mouchoirs agités.

Les mains dans les poches, il marcha en dandinant les épaules comme pour faire passer son désespoir.<sup>26</sup>

## La mise en scène de la gare

**O**BLITÉRÉE par le souvenir de sa propre arrivée sans gloire en décembre 1922, la gare de Paris-Nord ne suscite guère la sympathie de Simonon<sup>27</sup>. C'est pourtant dans ce cadre qu'il réalise l'une de ses plus vivantes mises en scène d'attente : celle où, au premier chapitre de *Pietr-le-Letton*, Maigret guette l'arrivée de l'escroc international.

Et quand nous parlons de *mise en scène*, c'est bien de nouveau au découpage cinématographique que nous faisons appel pour mettre en lumière l'influence du langage du septième art sur l'écriture de Simonon.

<sup>26</sup> *Les Fiançailles de M. Hire*, t. 3, p. 400.

<sup>27</sup> Attirance ou répulsion? Pierre DELIGNY (*Traces*, n° 7, pp. 90-96) nous montre bien que c'est la gare la plus présente dans l'œuvre. Elle est d'ailleurs citée 157 fois d'après l'Index des lieux inédit de Michel Lemoine.



Paris-Nord : combien de personnages ont suivi Simenon sur ses quais venteux ?

Écoutez. Regardez.

Malgré la verrière monumentale, 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 enfoncés dans leurs vêtements.

Devant un guichet, des voyageurs lisaient un avis peu rassurant :

« Tempête sur la Manche. »

Et une femme, dont le fils s'embarquait pour Folkestone, montrait un visage bouleversé, des yeux rouges. Jusqu'au dernier moment, elle lui fit des recommandations. Gêné, il dut promettre de ne pas rester un instant sur le pont du bateau.

Maigret était debout près du quai 11, où la foule attendait l'Étoile-du-Nord. Tous les grands hôtels, sans compter l'Agence Cook, étaient représentés.

*Plan général* : le lieu est globalisé.

*Plan moyen* : les personnages sont vus dans le décor.

*Gros plan* sur l'avis.

*Gros plan* sur le visage.

À nouveau, un *plan moyen* : le personnage ancré dans le décor.

Il ne bougeait pas. D'autres s'énervaient. Une jeune femme, emmitouflée de vison, les jambes, par contre, gainées de soie invisible, allait et venait en martelant le sol de ses talons.

Lui restait là, énorme, avec ses épaules impressionnantes qui dessinaient une grande ombre. On le bousculait et il n'oscillait pas plus qu'un mur.

La lumière jaune du train pointa au loin. Puis ce fut le vacarme, les cris des porteurs, le piétinement laborieux des voyageurs vers la sortie.

Il en défila deux cents avant que le regard de Maigret cueillît dans le flot un petit homme vêtu d'un manteau de voyage vert à grands carreaux, dont la coupe comme la couleur étaient de style nettement nordique.

L'homme ne se pressait pas. Il était suivi de trois porteurs. Le représentant d'un palace des Champs-Élysées lui frayait obséquieusement un passage.

« Âge apparent 32, taille 169... sinus du nez... »

Maigret ne s'agita pas. Il visa l'oreille. Cela lui suffit.

L'homme en vert passa près de lui. Un des porteurs heurta le commissaire d'une de ses valises.

Au même instant, un employé du train se mettait à courir, lançait quelques mots en hâte à son collègue qui se tenait au bout du quai, près de la chaîne permettant de barrer le passage.<sup>28</sup>

Ainsi, tout le langage audio-visuel est ici convoqué.

L'échelle des plans ne cesse de varier, partant classiquement du plan général pour terminer par le gros plan. Significatifs sont ces trois gros plans : l'attente (les hauts talons), le train (le phare jaune), le suspect (l'oreille).

C'est un *plan fixe* opposé au mouvement de la foule. *Plan rapproché* de la femme. *Gros plan* sur ses talons-aiguilles (premier élément de la bande sonore, symbolisant l'attente).

*Gros plan* sur le phare jaune du train puis *zoom arrière* : le plan s'élargit sur la gare et la foule (bande son : cris).

À partir de ce plan, la caméra se fait subjective : elle devient l'œil de Maigret : *plan américain* sur Pietr.

*Très gros plan* : l'oreille de Pietr.

Le mouvement s'installe enfin ; *panoramique* : le regard de Maigret suit le suspect.

La caméra commence un *travelling*, accompagnant la course de l'employé de la S.N.C.F.

<sup>28</sup> *Pietr-le-Letton*, t. I, pp. 22-23.

Le niveau de la bande son, minimaliste durant l'attente, croît avec l'impatience de Maigret et de la foule; l'issue de cette attente initie enfin le mouvement de la caméra : zoom optique, panoramique latéral et travelling.

Simenon s'autorise même un changement de focalisation, passant de la vision illimitée du narrateur au regard particulier du commissaire.

## Le Train ou la Gare ?

*Le Train*, on s'en doute, est le roman qui fait le plus référence à la thématique de la gare.

Les composants du livre sont connus : la déclaration de guerre en mai 1940, un train de réfugiés, un parcours ponctué de gares entre Fumay et La Rochelle, une des plus belles histoires d'amour écrites par Simenon.

Mais dans la genèse de l'écriture, il y a d'abord une gare :

Simenon est obsédé par le désir d'écrire ce roman dès juillet quarante. Il l'intitule provisoirement *La Gare* et non *Le Train*, car son projet est vraiment de raconter la guerre, toute la guerre vue d'un quai [...]

Il réussira à écrire *Le Train* vingt et un an après.<sup>29</sup>

Faut-il également rappeler que *Le Nègre* a failli s'intituler *La Petite Gare* ?

Avec l'itinéraire ferroviaire imaginé dans *Le Train*, Marcel Féron, le modeste électricien de Fumay, trace sur la carte de France une ligne de l'Ardenne à l'océan, de la terre à la mer, du petit jardin à l'éclat du large, de sa vie ordinaire à la fusion amoureuse avec Anna. À leur arrivée à La Rochelle, au sortir de la gare, les deux amants se précipitent vers la lumière océane :

Là, enfin, la mer était tout près, le port touchait la gare avec, d'un côté, les bateaux à vapeur, de l'autre les barques de pêche dont les voiles et les filets séchaient au soleil.

J'ai pris tout de suite possession du paysage qui m'est entré dans la peau.<sup>30</sup>

L'itinéraire de retour, l'itinéraire/fermeture, de la mer à la terre, signifiera, pour le héros, la mort de la liaison amoureuse, le retour aux marques de départ, la conscience de sa lâcheté.

<sup>29</sup> P. ASSOULINE, *Simenon*, Julliard, 1992, p. 289.

<sup>30</sup> *Le Train*, t. 37, pp. 99-100.

Dans le roman, certaines gares s'inscrivent dans la thématique que nous avons déjà posée.

Ainsi, la gare de Fumay représente l'échappée, la fuite face au danger et à la menace :

J'ai eu peur, tout à coup. J'ai imaginé la foule convergeant par toutes les rues vers la petite gare comme les autos s'écoulaient à présent en direction du sud. Il me sembla qu'il fallait partir, que ce n'était plus une question d'heures, mais de minutes, et je me reprochai d'avoir laissé ma femme se rendre chez son père.<sup>31</sup>

Semblable est la gare de Namur quand Anna évoque sa libération de la prison de cette ville :

[...] Namur. Ils ont décidé au beau milieu de la nuit de nous libérer. Il aurait fallu attendre le matin pour avoir nos affaires ... J'ai préféré courir vers la gare et sauter dans le premier train.<sup>32</sup>

Mais les événements dramatiques — évacuations, bombardements, avance des Allemands — permettent à Simenon de donner un sens nouveau aux espaces/gares qu'il choisit.

Certaines stations sont déjà marquées du signe du danger et de la fatalité. L'univers civil y cède la place à l'exigence militaire.

Le bruit se répandait [...] que des gares avaient été bombardées de l'autre côté de la frontière, certains disaient la gare de Namur.<sup>33</sup>

À notre arrivée à Mézières, le crépuscule était tombé et notre train, sans pénétrer dans la gare, alla se ranger dans un désert de voies. Un militaire dont je n'ai pas vu le grade passa le long du convoi en criant :

— Attention ! Que personne ne descende ! Interdiction absolue de descendre du train.

Il n'y avait d'ailleurs pas de quai et un peu plus tard des canons montés sur des plates-formes passèrent à toute vitesse à ras de nous. Ils avaient à peine disparu que la sirène donnait l'alerte tandis que la même voix commandait :

— Que chacun reste à sa place. Il y a du danger à descendre du train. Que chacun ...

On entendait maintenant le vrombissement d'un certain nombre d'appareils. La ville était sombre et, à la gare, toutes

<sup>31</sup> *Id.*, p. 22.

<sup>32</sup> *Id.*, p. 59.

<sup>33</sup> *Id.*, pp. 32-33.



lumières éteintes, les voyageurs se précipitaient sans doute vers les souterrains.<sup>34</sup>

.....

Dans presque toutes les gares, à côté des employés ordinaires, nous commençons à voir un officier qui donnait des ordres.<sup>35</sup>

D'autres stations par contre s'habillent encore de vie heureuse, comme si le drame de mai quarante ne les avait pas encore entachées. Ce sont souvent des « petites gares désertes où il y avait des corbeilles de fleurs sous les lampadaires et des affiches [...] sur les murs »<sup>36</sup>.

J'ai assisté à une conversation téléphonique, dans une jolie gare rouge de géraniums où un chien était couché en travers de la porte du chef. Ce dernier, qui avait chaud, avait repoussé sa casquette en arrière et jouait avec son drapeau posé sur le bureau.<sup>37</sup>

Parfois, comme à Auxerre :

Maintenant, sous sa grande verrière, nous découvrons une gare dont l'atmosphère était différente de celle où nous nous étions arrêtés.

Ici, c'était un vrai dimanche matin, un dimanche d'avant-guerre, sans service d'accueil, sans infirmières, sans jeunes filles à brassard.

Une vingtaine de personnes, en tout, attendaient sur les bancs verts des quais et le soleil, filtré par les vitres sales, réduit en poussière de lumière, donnait au silence et à la solitude quelque chose d'irréel.<sup>38</sup>

Plus le train avance vers la mer, plus l'amour des deux héros s'enracine, plus la lumière se met au service de l'écriture.

On ne peut voir de plus belle échappée vers le bonheur que ce regard/souvenir que Simenon veut à tout prix nous faire partager. Cette gare anonyme que Simenon l'impressionniste nous montre comme l'image possible du bonheur :

Ainsi avons-nous passé trois heures dans une gare minuscule à côté d'une auberge peinte en rose. Les tables ont été prises d'assaut. On a bu. On a mangé. Anna et moi sommes restés dehors, sous un pin, et par moments, nous étions gênés de n'avoir rien à nous dire.

---

<sup>34</sup> *Id.*, p. 46.

<sup>35</sup> *Id.*, p. 90.

<sup>36</sup> *Id.*, p. 35.

<sup>37</sup> *Id.*, p. 90.

<sup>38</sup> *Id.*, p. 75.

Si je devais décrire l'endroit, je ne pourrais parler que des taches d'ombre et de soleil, du rose du jour, du vert de la vigne et des groseilliers, de mon engourdissement, d'un bien-être animal et je me demande si, ce jour-là, je ne suis pas allé aussi près que possible du bonheur parfait.

Les odeurs existaient comme dans mon enfance, le frémissent de l'air, les bruits imperceptibles de la vie.<sup>39</sup>

## Entrées en gares

CERTAINS PURISTES nous reprocheront peut-être d'user de l'analyse cinématographique pour éclairer l'écriture de Simenon. Nous restons pourtant persuadé que cette observation illustre d'une manière neuve la richesse des séquences écrites. Elle souligne à la fois la diversité et la rapidité du regard.

Car si nous admirons tant l'économie de moyens dont usait Simenon pour décrire, c'est justement parce que le regard de l'homme saisissait tout de suite les images essentielles. C'était un chasseur d'images. Les instantanés devenaient alors ces quelques détails qui sonnent juste dans toutes ses descriptions.

Ce témoignage le prouve : Fernand Desonay, le professeur de l'Université de Liège, marche aux côtés de Simenon. Nous sommes à Bruxelles, le vendredi 9 mai 1952.

Je l'accompagnai le long des grilles du Palais royal, d'un pas de chasseur à pied. Comme nous traversions une rue quiète, en diagonale, je posai la pointe de la semelle droite sur une de ces plaques de fonte qui signalent les bouches d'égout. Et Simenon de me dire : « Dans cinq ans, dans dix ans, Desonay, votre souvenir sera lié là (il se frappait le front) au dessin de cette plaque de fonte sur le pavé bruxellois. Je viens d'enregistrer une sensation qui ne me quittera plus ». <sup>40</sup>

Fascination donc pour les gares et les trains. Lieux de mobilité, carrefours de mouvance, regard en mouvement.

<sup>39</sup> *Id.*, p. 91.

<sup>40</sup> *Revue de Suisse*, 31 mai 1952, p. 6. Repris dans *L'Âme wallonne*, Institut Jules Destrée, Charleroi, 1976, pp. 118-119.

La gare est ce lieu suffisamment dynamique pour attirer un homme comme Simenon qui était toujours en mouvement.

Fernand Desonay, lui encore, parle de Simenon comme d'un *perpetuo mobile* :

[...] un besoin de mouvement. Je le répète, Simenon ne s'assied jamais de son plein gré ; même assis, il a l'air de bouger, vous le sentez prêt à repartir. Et c'est moins signe de nervosité que manifestation de l'amour passionné de vie. [...] Ses meilleures inspirations de romancier, Simenon les trouve d'ailleurs en marchant. Il faudrait parler, à son propos, de l'observation cinématique ; mais le mouvement est ici le fait du chasseur d'images, non des images elles-mêmes.<sup>41</sup>

Un reporter présenté à Simenon déclarait : « Je le connais maintenant que je l'ai vu bouger ».

Pourquoi tant de gares ?

Certes, leur mise en scène introduit dans la fiction l'illusion réaliste. Leur description participe à l'*ambiance* Simenon.

Mais localiser l'action dans une gare dépasse de beaucoup le simple souci de *toponymie*.

La gare commence d'abord par le souvenir personnel de la gare.

La gare est surtout là pour prendre part à la destinée des personnages. Elle en est souvent l'écho.

Sans vouloir tomber dans le symbolisme facile, on peut se souvenir qu'une gare introduit, dans un récit, une valeur affective, qu'elle valorise ou dramatise une péripétie : départ, fuite, séparation, rencontre, arrivée, arrestation, retrouvailles... Voir au cinéma *Le Troisième Homme*, *Un Homme et une Femme*, *Un Soir, un train*, *Brève Rencontre*, *Docteur Jivago*...

Notre approche n'a nullement la prétention d'être un recensement exhaustif. Bien d'autres gares jalonnent les récits populaires et criminels de Simenon.

Toutefois, notre itinéraire invitera peut-être le lecteur passionné à se faire à nouveau voyageur.

Voyageur de l'écriture, bien entendu, pour lire ou relire d'autres entrées en gare. Pour relever d'autres distinctions : les gares du crime et celles du suicide, les gares-frontière, les gares de la pluie, celles du soleil...

---

<sup>41</sup> *Id.*, pp. 5 et 118.

Des trains, des gares, comme chez Magritte et Paul Delvaux.

Des gares en obsession comme une part incontestable de la belgitude de l'écrivain liégeois.

Philippe PROOST

## Simenon, l'enfant de chœur au ban de l'Église ?

**P**OUR CEUX QUI, comme moi, fréquentent les librairies de livres anciens ou les bouquinistes, à la recherche du « Simenon » en édition originale qui nous manque, il n'est pas rare d'entendre le libraire nous dire : « Je ne fais pas le roman policier », comme si l'œuvre de Georges Simenon n'était pas digne de figurer parmi les livres de leurs rayonnages. On peut comprendre que les libraires, souvent spécialisés, proposent un choix de livres du XIX<sup>e</sup>, sur l'art ou sur l'ésotérisme et, dès lors, il est évident que Simenon ne doit pas se trouver chez eux. Ce qui me dérange, par contre, c'est qu'il soit catalogué d'office comme un auteur de romans policiers.

J'ai abandonné, depuis longtemps, le vain combat qui consiste à essayer de convaincre ces libraires que Simenon est un auteur ayant sa place parmi les plus grands ; si André Gide n'y est pas parvenu ... !

Tout de même, il serait intéressant de savoir pourquoi l'œuvre de Georges Simenon est classée par beaucoup de professionnels du livre uniquement parmi les auteurs de romans policiers alors que ceux dont le métier est de vendre du livre devraient savoir, mieux que quiconque, que l'œuvre « non policière » de Simenon, ses « romans-romans » comme il les appelle lui-même, est la plus importante des deux.

Peut-être faut-il chercher la raison de ce refus dans le fait du grand succès de l'auteur. Le style de Simenon est facile, comme son écriture, tout le monde peut le lire et d'ailleurs tout le monde le lit ; c'est cela qui dérange les critiques férus de lecture style Prix Nobel, c'est-à-dire de livres à écriture complexe et torturée, d'auteurs qui, bien souvent, sont déjà oubliés l'année suivante. Quoi qu'il en soit, il est vrai que les romans de Simenon se lisent facilement et que certains le lui reprochent.

### La publication *Indications*

Un texte paru dans *Indications*<sup>1</sup>, une publication de la « Commission de lecture de la Jeunesse Catholique Française (J.I.C.F.) », témoigne du fait que certains lui reprochent la facilité du texte : « aucun effort à faire ». Voilà sans doute un des dangers de l'œuvre de Simenon. Si le procédé « cinématographique » est légitime en soi, on peut se demander s'il n'aggrave pas dangereusement un des défauts majeurs de nos esprits contemporains, à savoir, selon les mots d'un savant jésuite, « la mentalité filmique de nos contemporains » qui « se répand de plus en plus... ». Et plus loin : « ... les atmosphères cinématographiques des romans de Simenon sont dangereuses, car elles prédisposent le lecteur à accepter passivement la conception de l'univers et les personnages que l'auteur fait revivre devant lui » et l'auteur de ces lignes, par ailleurs convaincu du talent de Simenon, de conclure : « un talent étonnant mais pas de génie ». Qu'on lise du Simenon : certains de ses ouvrages dépassent de loin, comme lecture de délasserment, les Peter Cheyney et Cie qui sont la pâture des modernes « intellectuels ». Mais qu'on ne lise pas que lui.

Les membres de la commission de lecture de la J.I.C.F. ont donc estimé qu'on peut lire Simenon, mais il n'en est pas de même pour d'autres censeurs.

### SAGEHOMME, *Répertoire alphabétique des auteurs*

Parmi ces censeurs, nous trouvons le Révérend Père Sagehomme qui publie, depuis 1926, un *Répertoire de 22 000 romans appréciés du point de vue moral*. Après un deuxième tirage en 1929<sup>2</sup>, le répertoire dans lequel les romans étaient classés par ordre alphabétique passa chez Casterman et le nouvel éditeur décida de classer dorénavant les ouvrages par auteurs. Ainsi parut en 1931 la première édition du *Répertoire alphabétique de 7 000 auteurs avec indication de la valeur morale de leurs 32 000 ouvrages*.

L'auteur en était toujours le R.P. Sagehomme. Né en 1862 à Tournai, le Père Sagehomme fut professeur au Collège Saint-Michel à Bruxelles et y décéda le 14 octobre 1937. Malgré sa mort, le répertoire continua à être réédité en 1937, 1948 et 1955, à chaque fois complété par le successeur

<sup>1</sup> *Indications*, commission de lecture de la J.I.C.F. 8<sup>e</sup> série, Éditions de la J.I.C.F., 19, rue du Marteau, Bruxelles, s.d.

<sup>2</sup> Bruxelles, Éditions Verbe et Lumière.

du Père Sagehomme, le Père Dupuis, directeur de la *Revue des Auteurs et des Titres*. On y trouve 16 500 auteurs et 57 000 ouvrages. Le répertoire fut oublié pendant une dizaine d'années, puis on confia au Chanoine Donot la tâche de combler le retard et une nouvelle édition parut en 1966 avec des avis sur 16 700 auteurs et 70 000 romans et pièces de théâtre, cotés au point de vue moral<sup>3</sup>.

On comprend l'importance de cet ouvrage à la lecture de l'avant-propos<sup>4</sup> : « But de l'ouvrage : ce recueil est destiné aux âmes honnêtes qui veulent le rester ... qui savent quel mal une mauvaise lecture peut faire à un cœur ». On y trouve un signet donnant une explication des sigles :

E	→	Pour enfants
TB	→	Pour tous
B	→	Pour jeunes gens formés
B?	→	Appelle des réserves plus ou moins graves
D	→	Dangereux, à déconseiller
M	→	Mauvais

En fonction de ce classement, on ne trouve, pour Simenon, aucun E, aucun TB ni aucun B ; par contre, il y a 11 B?, 6 D et 5 M.

Les six « Dangereux » sont :

- *Blanc à lunettes (Le)*
- *Ceux de la soif*
- *Chemin sans issue (Le) [sic]*
- *Liberty Bar [sic]*
- *Long cours*
- *Trois crimes de mes amis (Les)*

Les cinq « Mauvais » sont :

- *Clients d'Avrence (Les) [sic]*
- *Faubourg*
- *Fiançailles de M. Hire (Les)*
- *Pitard (Les)*
- *Testament Donadieu (Le)*

La cote de Simenon remonte sérieusement dans l'édition de 1966 puisque en fonction de sa production littéraire, 159 titres sont repris et jugés et bien que les cotes données en 1939 ne changent pas, sauf pour *Les Pitard*

<sup>3</sup> SAGEHOMME, *Répertoire alphabétique de 16 700 auteurs*, 10<sup>e</sup> édition, Paris-Tournai, Casterman, 1966, *Nil obstat* de V. DESCAMPS et *Imprimatur* de J. THOMAS, Vicaire Général.

<sup>4</sup> SAGEHOMME, *Répertoire alphabétique de 10 000 auteurs*, Paris-Tournai, Casterman, 1939, *Nil obstat* de R. MICHEL et *Imprimatur* de J. LECOUVET, Vicaire Général.

jugés mauvais en 1939 et devenus B' («Appelle des réserves»), certains ouvrages, 25 en nombre, reçoivent la cotation B, c'est-à-dire «Pour jeunes gens formés»; à noter que parmi ces 25 livres, 18 sont des «Maigret». Les sept autres sont *Le Haut Mal*, *L'Homme qui regardait passer les trains*, *Les Inconnus dans la maison*, *Le Nègre*, *Le Roman de l'Homme*, *Les 13 Énigmes* et *Un Nouveau dans la ville*. Un seul titre est même jugé TB («Pour tous»), il s'agit des *Frères Rico*.

Le reste des 159 volumes, soit encore 134 titres, est jugé soit B', soit D ou même M, c'est-à-dire «Mauvais».

Pour être plus précis, 76 sont classés B' («Appelle des réserves plus ou moins graves»), 41 sont cotés D («Dangereux, à déconseiller») et 17 sont jugés M («Mauvais»). Ce sont :

- *Le Bourgmestre d'Ypres* [sic : Furnes, bien sûr!]
- *Les Clients d'Arenos*
- *Les Complices*
- *Le Coup de la Lune* [sic]
- *La Fenêtre des Rouet*
- *Lettre à mon juge*
- *La Neige était sale*
- *Le Passage de la ligne*
- *Pedigree*
- *Les Quatre jours du pauvre homme*
- *Les Sœurs Lacroix*
- *Le Temps d'Anaïs*
- *Touriste de banane* [sic]
- *Trois chambres à Manhattan*
- *Le Veuf*
- *Les Volets verts*

Le 17<sup>e</sup> livre jugé M m'est inconnu; il s'agit de *La Famille du chapelier*. Or, il ne peut y avoir confusion puisque juste en dessous, *Les Fantômes du chapelier* sont classés en D. Il doit s'agir d'une erreur de transcription sur les fiches induisant un double comptage.

Il faut noter que parmi les livres classés en B', deux titres, *Les Anneaux de Bicêtre* et *Les Mémoires de Maigret*, sont indiqués comme étant B'\*. L'ajout de l'astérisque désigne «soit un ouvrage d'une plus grande valeur littéraire, soit le plus caractéristique de la manière d'écrire de son auteur».

Il nous faut aussi noter qu'au fil des ans les responsables du *Répertoire alphabétique* ont ajouté un nouveau sigle à leur classification, il s'agit du «I», qui signifie que l'ouvrage est à l'index. Ce sigle n'a, en théorie, pas



lieu d'être puisque l'index a été supprimé le 7 décembre 1965 quand parut le *Motu Proprio Integrae Servandae*, mais une notification dans la *Documentation catholique* du 3 juillet 1966 précise :

La congrégation, après s'en être entretenue avec le Saint-Père, fait savoir que son index garde sa valeur morale, en ce sens qu'il demande à la conscience des fidèles de se garder contre les écrits qui peuvent mettre en danger la foi et les bonnes mœurs. Mais l'index n'a plus force de loi ecclésiastique avec les censures qui y sont attachées<sup>5</sup>.

Intéressante information sûrement, mais aucun ouvrage de Simenon ne reçoit le sigle I de toute façon. Enfin... aucun ouvrage... sous son véritable patronyme, mais qu'en est-il des pseudonymes ?

L'édition de 1939 du répertoire nous l'apprend : « Simenon, écrit aussi sous les pseudonymes de Sim et Simminger [*sic*] » et l'on trouve 23 titres écrits par Georges Sim ; 10 de ceux-ci portent la mention TB et 9 la cote B. Seuls 4 romans sont classés M : *Chair de beauté*, *En robe de mariée*, *Maison sans soleil (La)* et *Miss Baby*. On ne trouve pas de traces de livres de Simminger, mais cela n'étonnera personne.

D'autres pseudonymes sont repris, mais le R.P. Sagehomme ne savait manifestement pas, à cette époque, qu'ils appartenaient à Simenon. Ainsi trouvons-nous 9 titres à Brulls Christian, 1 TB (*Jacques d'Antifer*), 3 B, 3 B' et 2 M (*Les Adolescents Passionnés* et *Dolorosa*). Il y a un titre sous D'Orsan Luc [*sic*], et encore, il s'agit de *Nini violée*, mais le titre est repris comme *Nini ...*, ô pruderie ! et reçoit bien sûr la cote M. Il y a enfin un titre sous Gom Gut, il s'agit d'*Au Grand 13* qui, lui aussi, est classé M. Aucune trace des autres pseudonymes dans cette édition.

Le *Répertoire alphabétique* de 1966 reprend, lui, une liste de pseudonymes plus complète ; on y trouve :

Simenon Georges, écrit sous les pseudonymes de Sim, Brulls Christian et Gom Gut, voir ces ouvrages — écrit également sous les pseudonymes de G. d'Antibes, Jacques Dasonne [?], Jean Dorsage, Georges-Martin Georges, Georges d'Isly, Germaine Krull [Tiens, tiens!!], Jean Perry [du ? oublié?], Maurice Pertuis [erreur, comme tout le monde!], Plick et Plock, G.S. et Gaston Violis.

Comme dans les éditions précédentes, il n'y a aucune trace des titres sous pseudonymes autres que Sim, Brulls et Gom Gut ; certainement pas

<sup>5</sup> Après la suppression de l'Index, notice jointe à l'ouvrage cité note 3, p. 213.

sous Germaine Krull, grande photographe et collaboratrice occasionnelle de Simenon.

En tout cas, Simenon ne s'en tire pas trop mal, beaucoup de M et de D, mais rien à l'index, enfin ... pas dans cet ouvrage-ci!

La question que tout Simenonien se pose à la lecture de cet ouvrage est : Sim, bien sûr, mais où l'auteur a-t-il bien pu trouver le pseudonyme « Simminger » ?

### **L'abbé Louis Bethléem : *Romans à lire et romans à proscrire***

Le sous-titre du travail de l'abbé Louis Bethléem est : « Essai de Classification au point de vue moral des principaux romans et romanciers (1500–1932) avec notes et indications pratiques »<sup>6</sup>.

Signalons que l'auteur a également publié *La Lutte contre l'Immoralité publique* et *La Littérature ennemie de la famille*.

C'est dans cet « Essai de Classification... » que nous retrouvons le pseudonyme « Simminger » attribué à Simenon; toutefois, il est impossible de préciser qui des deux, Sagehomme ou Bethléem, s'est inspiré de l'autre; à moins de pouvoir retrouver toutes les éditions successives des deux ouvrages, ce dont je ne désespère pas. Mais soyons pragmatiques. À en croire l'avant-propos de l'ouvrage de l'abbé Louis Bethléem, le livre fut publié pour la première fois en 1904 et fut réédité dix fois entre 1904 et 1932; le répertoire de l'abbé Sagehomme, lui, fut publié pour la première fois en 1926 et il serait dès lors logique de croire que le second s'est inspiré du premier.

Voyons ce que dit le digne abbé Louis Bethléem de Georges Simenon. La première chose que fait notre abbé est de classer les auteurs en trois catégories :

Nous avons essayé de les définir et de les distinguer par ce qui domine en eux... en trois classes : les mauvais, les intermédiaires et les bons.

En premier lieu, nous appelons mauvais tous ceux dont les ouvrages ont été même partiellement portés à l'Index; ... c'est notre première liste de proscription.

---

<sup>6</sup> Abbé Louis BETHLÉEM, *Romans à lire et romans à proscrire*, Paris, Éditions de la Revue des Lectures, 11<sup>e</sup> édition, 1932.

Dans la seconde, nous avons rangé les romanciers qui, dans la généralité de leurs œuvres, combattent les doctrines religieuses ou les bonnes œuvres et font ainsi de leur littérature, intentionnellement ou non, un moyen de perversion... S'ils n'ont pas été personnellement censurés par l'Église, il n'en sont pas moins condamnés...

Pas mal... Simenon n'est pas à l'index mais sa littérature est quand même «condamnable».

De façon plus précise, le lecteur trouve à la p. 382 de l'«Essai», la définition citée ci-après :

Georges **Simenon**, **Simenon-Sim**, **Simminger**, une seule tête sous trois noms dont le second, abrégé en Sim, est le nom littéraire du «romancier vagabond» feuilletoniste de *L'Œuvre*, fournisseur des publications Fayard, Tallandier, Ferenczi, Rouff et autres firmes malodorantes. C'est un Belge et un «moins de trente ans». Ses romans, sans être pornographiques, sont souvent fort répugnants. Ils se déroulent en des milieux totalement affranchis de la loi morale et dans le style des bas-fonds.

Pour d'autres auteurs, tel Somerset Maugham, l'abbé Bethléem cite des titres d'ouvrages, mais aucune référence bibliographique en ce qui concerne Simenon; ceci conforte l'idée que Sagehomme a relevé les pseudos dans cet ouvrage-ci, puis a cherché les titres correspondant à ces noms. Si cela s'était passé autrement, Bethléem aurait, je suppose, repris quelques titres mentionnés par Sagehomme.

Quoi qu'il en soit, toujours pas d'Index pour l'œuvre de Simenon, mais critique acerbe!

### ***Revue des Lectures***

Cette revue est éditée par les Éditions de la Revue des Lectures<sup>7</sup>, celle-là même qui a édité l'ouvrage précédent. Nous savons, par ailleurs, grâce à un article de Patrice Caillot, que «le digne ecclésiastique (BETHLÉEM LOUIS Abbé) n'est pas seulement le compilateur du fameux et hilarant (et très utile) "romans à lire et à proscrire". Il dirigea plusieurs publications...»<sup>8</sup> et il ne faut donc pas être étonné de retrouver encore une critique tout à fait négative sur Simenon dans cette revue. Citons :

---

<sup>7</sup> *Revue des Lectures*, 15 mai 1931, 77, rue de Vaugirard, Paris 6<sup>e</sup>.

<sup>8</sup> Patrice CAILLOT, *Bretzels et cacahuètes*.

Certains journaux ont, à la fin de cet hiver, beaucoup parlé de Georges Simenon. Ce romancier a voulu devenir aussi célèbre que Citroën, Nectar, la Vache qui rit, et s'imposer au public par les moyens de Dekobra. Simenon devait lancer avec le concours de la maison Fayard, une série de romans, appelés à une vogue extraordinaire. On devait couvrir la France d'affiches et de tracts. Simenon lui-même, dont la vie littéraire participe du cirque et de la cage centrale, devait se livrer à des manifestations sensationnelles de publicité. Il commença par organiser, dans une « boîte de nuit » de Montparnasse, un bal d'apaches, « le bal anthropométrique ». *Figaro* en donna, le 23 février 1931, un compte-rendu détaillé. Et la publication Hachette *Tous les livres* (du 15 mars 1931) cita les personnalités de l'édition et de la littérature qui assistaient à la fête : M. André Thérive, par exemple, le solide critique du *Temps*, M. Gérard Bauer, rédacteur à l'*Écho de Paris* ; M. Van Melle, de la maison Hachette ; M. Georges Lang, propriétaire et administrateur de *Benjamin* ; Jehan Sennepe, dessinateur de l'*Écho de Paris* ; parmi d'autres personnages dont la place, en cet endroit et en cette circonstance, était tout indiquée.

Or, Simenon, c'est Sim, le « romancier vagabond », le feuilletoniste de *L'Œuvre*, le fournisseur des publications Fayard, Ferenczi, Tallandier, Rouff, et autres firmes fort malodorantes ; et à l'état civil, Simenon-Sim, c'est Simminger, né en Belgique il y a moins de trente ans. Il a, de fait, commencé la série des romans mensuels annoncés. Il en a donné en quelques semaines trois ou quatre.

Les deux premiers, *M. Gallet décédé* et *Le Pendu de Saint-Pholien*, sans être pornographiques, sont fort répugnants. Ils se déroulent en des milieux totalement affranchis de la loi morale et dans le style des bas-fonds. On voit assez le cas qu'il faut faire de l'entreprise de mercantilisme littéraire de Georges Simenon.

Bien que « Simminger » ne se retrouve plus à sa place dans le texte, le reste est mot à mot ce qui se trouve dans l'ouvrage *Romans à lire et Romans à proscrire*, par exemple : « le romancier vagabond », « le feuilletoniste de *L'Œuvre* », « les firmes malodorantes », etc.

C'est donc bien du « Bethléem » grand cru et la parution de *M. Gallet, décédé* et du *Pendu de Saint-Pholien* n'y ont rien changé.

Quatre ans plus tard, la *Revue des Lectures* persiste et signe puisque, à la page 1180, dans un article signé Ch. Bourdon, on peut lire ce qui suit :

Une simple nomenclature d'abord, dans laquelle nous groupons — comme nous le faisons régulièrement — les romans de mauvaises mœurs, tous ceux du mois qu'il est inutile d'étudier en détail.

Ces romans déroulent des idylles ou des drames plus ou moins immoraux, dans lesquels l'amour-passion tient la place principale, sans que rien ou presque rien vienne en régler la fougue, en diriger les mobiles, en relever les faiblesses, en réparer les hontes, en justifier la peinture.

De pareils ouvrages, quelle que soit l'intention de leurs auteurs, méritent notre réprobation, de nos jours plus que jamais, même s'ils ne sont pas vraiment obscènes. Nous les signalons ici, seulement pour que le public honnête s'impose la consigne de les ignorer ou de les boycotter.

— René D'Ailly, *Voluptés viennoises*, Éditions Faillard [sic].  
— Richard Aldington, *La Fille du colonel*, traduit de l'anglais par Marie Canavaggia, Gallimard. — F. Baldwin, *L'Amour de Mary Lou*, Éditions Parima [sic]. — Henry Champlý, *Les Nouveaux mariés*, Éditions du Contrôle français. — Sacha Guitry, *Mémoires d'un tricheur*, avec de nombreux dessins dans le texte par l'auteur, Gallimard. — D. H. Lawrence, *La Verge d'Aaron*, traduit de l'anglais par Roger Cornaz, Gallimard. — Léon Lemonnier, *Cœur imbécile*, Nouvelle revue critique. — Eugène Le Roy, *La Damnation de Saint Guynafort*, Éditions A. Sedrowski, 33, rue Claude Terrasse, Paris (16<sup>e</sup>). — Maurice Rue, *Vieux Chéri*, Gallimard. — Georges Simenon, *Les Clients d'Arenos*, Gallimard. — Sophie et Marc Stambbat, *Atmosphère sensuelle*, Baudinière.<sup>9</sup>

On comprend les réticences devant *L'Amour de Mary Lou* ou *Atmosphère sensuelle*, mais de là à déconseiller *Les Clients d'Arenos* ..., encore que Sagehomme l'avait fait aussi et puis... se retrouver en compagnie de Sacha Guitry... on a vu pire!

### **France Monde Catholique**

La Fédération Nationale Catholique (F.N.C.) publie une revue *France Monde Catholique*<sup>10</sup> dans laquelle on trouve la rubrique *Pour la Propreté*. On y écrit : « Voici venu le moment d'agir pour nettoyer les étalages publics, pour faire disparaître partout les publications ordurières qui empoisonnent les âmes, corrompent la jeunesse, ternissent notre honneur national ».

<sup>9</sup> Ch. Bourdon, « Les Romans », dans *Revue des Lectures*, 15 octobre 1935, 77, rue Vaugirard, Paris 6<sup>e</sup>.

<sup>10</sup> *France Monde Catholique*, mensuel publié par la Fédération Nationale Catholique, n<sup>o</sup> 10, mars 1935.

Pourquoi est-ce le moment d'agir? Parce que le 28 janvier 1935, le Garde des Sceaux, M. Georges Pernot, a adressé une circulaire aux Procureurs Généraux les mettant en devoir de «poursuivre avec énergie les infractions aux lois sur les outrages aux bonnes mœurs», «le ministre constate que le commerce des écrits, imprimeries [...] ne cesse de se développer et de même certaine publicité spéciale incitant à la débauche qui est faite dans des revues et prospectus».

Il est fait remarquer au ministre que d'autres circulaires sont parues auparavant, mais sans effet sur la publication de revues; ce à quoi le ministre répond que «les magistrats n'agiront que lorsqu'ils reçoivent des plaintes».

— Qui doit rédiger ces plaintes?

«Un président d'union paroissiale...»

— Comment s'y prendre?

«Acheter une des publications licencieuses... la remettre au procureur de la République accompagnée d'une simple lettre datée et signée.»

On trouvera sur la page de droite un «Modèle de Plainte» tel qu'il est proposé par *La France catholique*.

Enfin, la dernière question qui se pose est d'avoir «à titre d'indication» une liste des «publications jugées licencieuses». Nous reproduisons ci-après une liste adressée aux gérants des kiosques de la ville de Lyon : la circulaire que nous utilisons ici précise que cette liste *n'est pas limitative*.

Or, notre brave Georges Sim, Christian Brulls et autres Gom Gut a écrit dans au moins une dizaine de ces publications; citons :

- *Collection Gauloise*
- *Froufrou*
- *Mon Flirt*
- *La Garçonne*
- *Gens qui rient*
- *L'Humour*
- *Paris-Plaisirs*
- *Le Sourire*
- *Paris-Flirt*
- *Sans-Gêne*

Sans oublier les nombreux almanachs édités par celles-ci.

Il semble donc acquis que l'intelligentsia catholique rejette et condamne les «contes gais» et les «contes galants» de l'avant-Simenon et refuse également bon nombre de ses romans, même de la série «roman-roman».

Qu'en est-il alors des films tirés de l'œuvre de Simenon? Parmi les quelque 60 versions cinématographiques réalisées d'après ses livres, y en a-t-il qui trouvent grâce auprès des censeurs?

### I. Modèle de plainte

Monsieur le Procureur de la République,  
à ...

Monsieur le Procureur,

J'ai l'honneur de vous adresser (désignation de la publication) qui était exposée (indication du jour) à l'étalage (indication de la librairie).

Passant le ....., à ..... heures devant cette librairie, je constatai (décrire ce qu'il y avait à l'étalage) et j'achetai la publication ci-jointe.

Cette publication paraît nettement contraire aux bonnes mœurs. (Préciser en quoi : texte, illustrations, annonces).

En conséquence, j'ai l'honneur de déposer entre vos mains une plainte pour infraction à la loi du 2 août 1882 :

- 1° contre le sieur ....., libraire,
- 2° contre tous auteurs responsables de ladite publication
- 3° contre les messageries qui l'auraient fait parvenir au libraire.

Veillez agréer, Monsieur le Procureur, l'expression de mes respectueuses salutations.

(Signature et adresse)

II. À titre d'indication, nous reproduisons ci-dessous la liste des publications licencieuses figurant dans la circulaire, en date du 19 janvier 1935, adressée par M. Herriot aux gérants des kiosques de la Ville de Lyon.

Collection gauloise, Cupidon, Eros, Express des Courriers, Froufrou, Mon Flirt, La Garçonne, Gens qui Rient, L'Humour, L'Ingénue, Le Journal amusant, Le Moulin rouge, Paris-Plaisirs, Parisiana, Le Sourire, Tout va Bien, Paris-Flirt, Paris-Galant, Le Régiment, Le Sans-Gêne, Le Supplément, La Vie Parisienne, Vicieux de Paris, Almanachs de Cupidon, de Froufrou, de La Garçonne, de l'Humour et de Paris-Flirt, Paris-Magazine, Paris Sex-Appeal, Allo-Paris, Beauté-Magazine, Paravent, Séduction, Histoires d'Amour, Pour Lire à Deux, Paris Music-Hall, La Vie de Garnison, Pages Folles.

### *Répertoire général illustré des films*<sup>11</sup>

L'exemplaire qui est devant moi est celui de *L'année cinématographique 1948-1949*. Ce répertoire est patronné par la « Centrale Catholique du Cinéma et de la Radio » et édité par les Éditions Penser Vrai, qui éditent également les *Fiches du Cinéma* dans lesquelles on trouve « une étude complète de vingt films nouveaux... et quelques lignes sur la valeur morale du film ». Ces fiches sont : « [...] indispensables à tous les directeurs de salle ».

Mais revenons-en au *Répertoire Général*... En reprenant les films parus avant 1949, on y retrouve alphabétiquement :

— <i>Annette et la dame blonde</i>	à déconseiller
— <i>Caves du Majestic (Les)</i>	à déconseiller
— <i>Cécile est morte</i>	à déconseiller
— <i>Chien jaune (Le)</i>	pas repris
— <i>Dernier Refuge</i>	pour adultes
— <i>Homme de Londres (L')</i>	à déconseiller
— <i>Inconnus dans la maison (Les)</i>	à déconseiller
— <i>Maison des sept jeunes filles (La)</i>	pour familles
— <i>Monsieur la Souris [sic]</i>	pour adultes
— <i>Nuit du carrefour (La)</i>	pas repris
— <i>Panique</i>	à déconseiller
— <i>Picpus</i>	pour familles
— <i>Port de la tentation (Le)</i>	à déconseiller
— <i>Tête d'un homme (La)</i>	à déconseiller
— <i>Voyageur de la Toussaint (Le)</i>	à déconseiller

soit sur 13 films repris au répertoire, 10 qui sont « à déconseiller ».

On comprend d'autant moins cette classification que, pour *Les Inconnus dans la maison* classé « à déconseiller », le texte critique dit : « Thèse intéressante qui fait le procès des parents responsables en face de la jeunesse livrée à elle-même. Interprétation admirable de Raimu. Mise en scène excellente. Film de classe » ..., mais « à déconseiller »...!

<sup>11</sup> *Répertoire général illustré des films (1948-1949)*, Avant-propos de l'abbé Jean DEWAVRIN, Paris, éd. Penser Vrai, 21, boulevard Montmartre; sous le patronage de la « Centrale Catholique du Cinéma et de la Radio ».



## *Film et Famille*

Autre revue mensuelle « bien pensante » destinée à « avertir » le spectateur potentiel. On peut y lire : « Vos amis vont au cinéma, beaucoup d'entre eux reconnaissent, avec juste raison, l'influence qu'exerce le CINÉMA sur les spectateurs. Faites-les adhérer à *Film et Famille*; ils seront mieux informés, vous serez des militants, nous serons plus nombreux ».

On peut aussi y lire : « Les directeurs de salles cinématographiques, tous ceux qui vivent du 7<sup>e</sup> Art, comprennent peu à peu que notre action n'est pas négative et que nous travaillons à l'extension du beau cinéma ».

Ainsi dans le n° 37 de décembre 1946<sup>12</sup> pouvons-nous lire en p. 4 : « Si vous allez au cinéma, sans vos enfants : *Panique* : réfléchissez à la portée morale du film », et en p. 5 : « *Panique*, film dramatique de Julien Duvivier avec Viviane Romance, Paul Bernard, Michel Simon ... Film sombre, pessimiste mais bien réalisé ... Voici une œuvre déprimante au possible et véritablement malsaine ... Bien des scènes, où la plus élémentaire correction n'est même pas observée, ajoutées à cette ambiance malsaine et pessimiste font de ce film une œuvre à proscrire ... Nous nous étonnons que certains auteurs aient aussi peu le sentiment de leur responsabilité auprès de la jeunesse de notre pays ».

Dans le n° 93 de mai 1950<sup>13</sup>, on peut lire en p. 6 : « Charles Laughton en commissaire Maigret dans *L'Homme de la tour Eiffel* [...] un film policier dont l'intérêt repose essentiellement sur le fait qu'il est tourné à Paris ... ». Tiens, tiens ! Et plus loin : « le personnage de Radek, à demi-fou, cynique, violent, crée une ambiance parfois possible. Suicide et tentative de suicide. À réserver aux adultes ».

Il y a donc un mieux certain dans l'œuvre de Simenon; elle n'est plus à proscrire, simplement à réserver aux adultes. Peut-être va-t-elle encore évoluer ... qui sait ... en positif ?

Eh bien non ! En p. 8, nous lisons : « Blanchette Brunoy a peine à s'imposer dans *La Marie du Port* à côté de Jean Gabin et Nicole Courcel » et puis : « Drame de Marcel Carné d'après G. Simenon ... », c'est la première fois qu'une critique cite son nom, et puis : « Le nouveau film de Carné marque ... une tendance à abandonner le genre pessimiste ... et l'on note dans *La Marie du Port* un certain humour ... Si les sentiments ne sont pas

<sup>12</sup> *Film et Famille*, 5<sup>e</sup> année, n° 37, décembre 1946, 3, rue St-Genois, Lille.

<sup>13</sup> *Film et Famille*, 9<sup>e</sup> année, n° 93, mai 1950, 7, rue Washington, Paris 8<sup>e</sup> et 3, rue St-Genois, Lille.

autres, l'ambiance pitoyable où l'on vous introduit, le scepticisme de ces êtres humains à la conduite écœurante nous obligent aux plus vives réserves. Ne convient qu'à des adultes très avertis».

Et tant pis pour l'œuvre de Georges Simenon.

### *La Revue catholique des idées et des faits*

Terminons ce petit parcours, ô combien incomplet, par *La Revue catholique des idées et des faits*<sup>14</sup>, revue éditée par les « Catholiques Belges ».

Nous y trouvons dans le n° 25 du vendredi 11 septembre 1931, un article intitulé « Contribution à l'analyse du roman policier » dû à la plume de ... Stanislas-André Steeman que tout amateur de Simenon connaît sûrement.

Steeman écrit :

Citons pour clôturer cette liste, M. Georges Simenon, un liégeois qui a entrepris de publier un roman par mois et s'en tire tout à son honneur, encore que ses mérites soient uniquement d'ordre littéraire. Son commissaire Maigret est trop « français moyen » pour faire travailler les imaginations et M. Simenon [*sic*] sacrifie trop facilement son intrigue à l'atmosphère.

Critique gentille dans laquelle Steeman parvient à rassembler respect pour la revue qui accepte son article et sympathie pour un collègue écrivain policier belge comme lui. On peut cependant difficilement parler d'enthousiasme débordant.

On pourrait croire que l'église catholique en veut à notre bon Simenon. Que l'on répudie les textes légers sous pseudonymes, soit, mais de là à déconseiller ses meilleurs livres et les films réalisés d'après ces bons livres ...!

Mais après tout, serait-il possible qu'il s'agisse d'une revanche et rien d'autre ?

Ce petit Sim qui, tout jeune, était enfant de chœur et allait servir la messe dès six heures du matin, ce jeune Simenon qui avait déclaré vouloir entrer au séminaire afin de devenir curé, n'a plus jamais retrouvé les bancs de l'église par après; de là à ce que plus tard on le trouve au « *ban* » de l'Église ... Peut-être ! Mais il est plus vraisemblable que ce n'est rien d'autre qu'un (mauvais) jeu de mots !

<sup>14</sup> *La Revue catholique des idées et des faits*, XI<sup>e</sup> année, n° 25 du vendredi 11 septembre 1931.

Michel LEMOINE et Christine SWINGS

## Inventaire des contes et nouvelles de Simenon signés de pseudonymes

### Introduction

LES contes et nouvelles de Simenon signés de pseudonymes n'ont jamais fait l'objet d'un relevé complet<sup>1</sup>. Nous n'avons pas non plus cette prétention, mais nous entendons simplement faire l'inventaire des textes de cette nature conservés au Fonds Simenon. En effet, si nous comparons notre nomenclature au dernier état de la liste établie par Claude Menguy et généreusement transmise au Fonds en 1991<sup>2</sup>, nous ne pouvons que constater certaines lacunes.

Par commodité, nous avons suivi l'exemple de cet ultime répertoire de Claude Menguy en faisant la distinction entre contes galants et textes sérieux, ces derniers n'étant le plus souvent qualifiés de « sérieux », selon nous, que pour les opposer aux autres, dont la coloration s'avère toujours grivoise.

En ce qui concerne l'ordre suivi à l'intérieur de ces deux rubriques, nous avons adopté, pour chacun des journaux ou chacune des revues où les textes ont été publiés, un ordre chronologique de parution. Nous envisagerons ainsi successivement les écrits ayant vu le jour dans la *Gazette de Liège*, *Noss' Pèron*, *La Revue sincère*, *Le Matin*, les *Lectures de quinzaine*, *L'Aventure*, *Ric et Rac*, *Détective*, *Le Rire*, *Sans-Gêne*, *Paris-Plaisirs*, *Gens qui rient*, *L'Humour*, *Le Sourire*, *Mon Flirt*, *Paris-Flirt*, *Froufrou* et *La Garçonne*<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> On se plaira pourtant à saluer les courageuses tentatives de Bernard DE FALLOIS (*Simenon*, Paris, Gallimard, 1961, pp. 267-278) et Claude MENGUY (in *Adam International Review*, n<sup>os</sup> 328-330, 1969, pp. 62-71).

<sup>2</sup> Liste inédite et sans aucun doute encore enrichie depuis lors. Nous tenons d'ailleurs à remercier vivement Claude Menguy qui a toujours répondu à nos demandes d'éclaircissements avec sa compétence et son amabilité habituelles.

<sup>3</sup> Les quelques contes parus dans *Paris-Soir* sont en effet absents des collections du Fonds.

Dans ce cadre, on trouvera ainsi chaque titre précédé du pseudonyme utilisé et suivi du numéro de la revue ainsi que de la date de publication, étant entendu que les textes conservés au Fonds sont les textes originaux. Toutefois, il peut arriver que le Fonds n'en possède qu'une photocopie (c), une publication ultérieure, voire un tapuscrit ou un manuscrit seulement. Ces cas seront mentionnés entre parenthèses après la date.

## Textes « sérieux »

### *Gazette de Liège*

#### 1919

Georges Sim : « *L'Affaire X* », *Grand drame en 5 actes et 42 tableaux par Alexandre Damas, préface*, 8-07-19 (c).

Geo Sim : *Jojo*, 14-10-19 (c).

Georges Sim : *Une Idée de génie*, 14-11-19 (c).

Georges Sim : *À l'Œillet Blanc*, 18-11-19 (c).

Georges Sim : *Les Conséquences d'un coup de ciseaux*, 25-11-19 (c).

Georges Sim : *La Première Gifle*, 2-12-19 (c).

Georges Sim : *Le Langage des cravates*, 9-12-19 (c).

#### 1920

Georges Sim : *Bourlingue marie ses filles*, 13-05-20 (c).

G. Sim : *Larmes de gosse*, 23-05-20 (c).

Georges Sim : *Oh! Mademoiselle...*, 27-05-20 (c).

Georges Sim : *Eugénie prends ton parapluie!*, 10-06-20 (c).

Georges Sim : *Un Mari qui a tué sa femme*, 24-06-20 (c).

Georges Sim : *Pas de chance!*, 1-07-20 (c).

Georges Sim : *Comment elles tuent le temps!*, 11-07-20 (c).

Georges Sim : *Plus fort que le Maître*, 21-07-20 (c).

Georges Sim : *Histoire d'un Napoléon couronné!*, 7-08-20 (c).

Georges Sim : *Nous sommes quittes...*, 23-09-20 (c).

#### 1921

Georges Sim : *La Légende liégeoise, conte de Noël*, numéro spécial « Noël-Étrennes » 1922 (c).

**Noss' Pèron**

**1921**

Georges Sim : *L'Histoire véridique de Célestin Noël, organiste* (1919), n° 3, 9-01-21 (c).

Georges Sim : *Par les rues*, n° 8, 19-02-21 (c).

**La Revue sincère**

**1922**

Georges Sim : *Le Compotier tiède*, n° 3, 15-12-22 (c).

**1923**

Georges Sim : *Engourdissement*, n° 9, 15-06-23 (c).

**Le Matin**

**1923**

Georges Sim : *La Petite Idole*, 27-09-23 (c).

Georges Sim : *Le Coup de feu*, 23-10-23 (c).

**1924**

Georges Sim : *Un Couple passa*, 1-02-24 (uniquement tapuscrit photocopié).

Georges Sim : *Le Chant du soir*, 29-03-24 (c).

Georges Sim : *L'Accident*, 6-05-24 (c).

Georges Sim : *Un Homme sur la voie*, 30-05-24 (c).

Georges Sim : *L'Étape*, 18-07-24 (c).

Georges Sim : *Le Grisou*, 25-07-24 (c).

Georges Sim : *Le Saxophone*, 29-07-24 (c).

Georges Sim : *Mélie*, 15-08-24 (c).

Georges Sim : *Dédé*, 29-08-24 (c).

Georges Sim : *L'Ivrogne*, 6-09-24 (c).

Georges Sim : *Convalescence*, 13-09-24 (c).

Georges Sim : *Tuer*, 23-09-24 (c).

Georges Sim : *Méprise*, 6-10-24 (manuscrit photocopié incomplet).

Georges Sim : *Les Lacroix*, 25-10-24 (c).

Georges Sim : *Le Timbre*, 3-11-24 (c).

Georges Sim : *Les Roues*, 22-11-24 (c).

Georges Sim : *Jeannot*, 28-11-24 (c).

Georges Sim : *L'Avaleur d'aiguilles*, 12-12-24 (c).

**1925**

- Georges Sim : *Les Larmes*, 12-01-25 (c).  
Georges Sim : *La Lettre*, 17-02-25 (c).  
Georges Sim : *Retour*, 17-02-25 (c).  
Georges Sim : *La Porte n° 9*, 7-03-25 (c).  
Georges Sim : *M'ame Casaquin*, 13-04-25 (c).  
Georges Sim : *La Preuve*, 21-04-25 (c).  
Georges Sim : *M. Frogeot, caissier*, 4-05-25 (c).  
Georges Sim : *Joë*, 18-05-25 (c).  
Georges Sim : *Le Père Manillon*, 30-05-25 (c).  
Georges Sim : *Le Silence*, 6-06-25 (c).  
Georges Sim : *La Peur du sang*, 16-06-25 (c).  
Georges Sim : *Faits divers*, 19-06-25 (c).  
Georges Sim : *La Valise*, 14-07-25 (c).  
Georges Sim : *L'Ombre sur le rideau*, 25-07-25 (c).  
Georges Sim : *La Barque*, 14 ou 24-08-25 (c).  
Georges Sim : *L'Agresseur*, 31-08-25 (c).  
Georges Sim : *L'Annonce*, 12-09-25 (c).  
Georges Sim : *La Cavée*, 23-09-25 (c).  
Georges Sim : *Le Rôdeur*, 3-10-25 (c).  
Georges Sim : *La Nuit atroce*, 31-10-25 (c).  
Georges Sim : *Le Pêcheur obstiné*, 6-11-25 (c).  
Georges Sim : *Le Récital*, 21-11-25 (c).

**1926**

- Georges Sim : *Le Fakir*, 3-01-26 (c).  
Georges Sim : *Le Beau Roman*, 8-01-26 (c).  
Georges Sim : *S.O.S.*, 30-01-26 (c).  
Georges Sim : *Le Mousse*, 10-02-26 (c).  
Georges Sim : *Le Train de nuit*, 16-02-26 (c).  
Georges Sim : *Le Flacon*, 24-02-26 (c).  
Georges Sim : *Les Cyclamens*, 15-03-26 (c).  
Georges Sim : *L'Exemple*, 16-03-26 (c).  
Georges Sim : *Le Couple*, 19-03-26 (c).  
Georges Sim : *Soupçons*, 7-04-26 (c).  
Georges Sim : *Un Beau Joueur*, 21-04-26 (c).  
Georges Sim : *Dénouement*, 7-05-26 (c).  
Georges Sim : *Un Brave Homme*, 19-05-26 (c).  
Georges Sim : *Le Portrait*, 9-06-26 (c).  
Georges Sim : *Le Porte-Bonheur*, 22-06-26 (c).

- Georges Sim : *Lettres d'amour*, 29-06-26 (c).  
 Georges Sim : *Le Beau Train bleu*, 9-07-26 (c).  
 Georges Sim : *Trichet*, 30-07-26 (c).  
 Georges Sim : *Le Ridicule*, 4-08-26 (c).  
 Georges Sim : *Le Chien-Loup*, 13-08-26 (c).  
 Georges Sim : *Le Babut*, 18-08-26 (c).  
 Georges Sim : *L'Amiral*, 27-08-26 (c).  
 Georges Sim : *Irma*, 8-09-26 (c).  
 Georges Sim : *L'Ours*, 15-09-26 (c).  
 Georges Sim : *Le Vaccin*, 3-11-26 (c).  
 Georges Sim : *Le Solliciteur*, 23-11-26 (c).  
 Georges Sim : *Le Colonel*, 3-12-26 (c).  
 Georges Sim : *Les Vibrants*, 29-12-26 (c).

### *Lectures de quinzaine*

#### 1926

- Georges Sim : *Un Malade*, tome I, n° 7, 10-04-26 (c).  
 Georges Sim : *Coïncidence*, tome II, n° 9, 10-05-26 (c).  
 Georges Sim : *La Vieille*, tome II, n° 10, 25-05-26 (c).

### *L'Aventure*

#### 1927

- Christian Bull's : *L'Amok vertigineux*, n° 13, 15-09-27.  
 Georges Sim : *La Fin des cinq*, n° 15, 29-09-27.

#### 1928

- Christian Brulls : *Les Violons de Terre-Neuve*, n° 31, 19-01-28.  
 Christian Brulls : *Jérémie*, n° 45, 26-04-28.  
 Christian Brulls : *Le Torpilleur décapité*, n° 65, 13-09-28 (c).

#### 1929

- Christian Brulls : *À l'instar des pirates*, n° 85, 31-01-29 (c).

### *Ric et Rac*

#### 1929

- Christian Brulls : *Train 133*, n° 4, 6-04-29.  
 Christian Brulls : *Le Bonhomme de Lagny*, n° 10, 18-05-29.  
 Christian Brulls : *Le Grappin de M. Sancette*, n° 12, 1-06-29.

- Georges Sim : *Jack London vagabond*, n° 17, 6-07-29 (c).  
 Christian Brulls : *Frédo-la-Terreur*, n° 18, 13-07-29.  
 Christian Brulls : *L'Homme aux allumettes*, n° 24, 24-08-29.  
 Georges Sim : *L'Homme au burnous*, n° 24, 24-08-29 (c).  
 Georges Sim : *L'Homme-Mystère*, n° 25, 31-08-29 (c).  
 Christian Brulls : *L'Assassinat de la marquise*, n° 25, 31-08-29.  
 Christian Brulls : *L'Histoire des montres*, n° 26, 7-09-29.  
 Christian Brulls : *Les Trois Clients*, n° 28, 21-09-29.  
 Christian Brulls : *Le Coffre-Fort d'acajou*, n° 31, 12-10-29.  
 Christian Brulls : *La Dame aux yeux noirs*, n° 33, 26-10-29.  
 Christian Brulls : *Le Jeune Homme pâle*, n° 30, 30-11-29.  
 Christian Brulls : *Le Nègre et la panthère*, n° 40, 14-12-29.

### 1930

- Christian Brulls : *L'archiviste*, n° 45, 18-01-30.  
 Christian Brulls : *Le Vase de Delft*, n° 47, 1-02-30.  
 Christian Brulls : *Les Trois Rats de quai*, n° 49, 15-02-30.  
 Georges Sim : *Le Yacht et la panthère*, n° 53, 15-03-30.  
 Georges Sim : *Le Rat de quai*, n° 66, 14-06-30.

## *Déetective*

### 1929

- Georges Sim : *Le Vautour*, n° 17, 21-02-29 (c).

### 1930

- Georges Sim : *Le Coup de poing*, n° 92, 31-07-30 (c).

### **N.B. Textes publiés tardivement :**

- Christian Brulls, *L'Histoire du tonneau*, dans Jean-Christophe Camus, *Simenon avant Simenon, les années parisiennes (1923-1931)*, Bruxelles, Didier-Hatier, 1990, pp. 230-232 (uniquement tapuscrit).  
 Georges Sim : *L'Affaire du Canal*, Paris, Presses de la Cité, « Tout Simenon », t. 18, pp. 1025-1030 (uniquement tapuscrit).



## Contes galants

### *Le Rire*

1924

Gom-Gut : *L'Homme qui voulait être cocu*, n° 289, 16-08-24 (c).

### *Sans-Gêne*

1923

Poum et Zette : *Madame Bouille et son nègre* (uniquement tapuscrit).

Poum et Zette : *Tbéodore et la danseuse*, n° 206, 1-09-23.

Poum et Zette : *Trouillet et la nourrice*, n° 209, 22-09-23.

Poum et Zette : *La Femme au divan*, n° 212, 13-10-23.

Poum et Zette : *Les Expériences du docteur Pinoche*, n° 215, 3-11-23.

Poum et Zette : *La Méprise du jeune Bidoche*, n° 218, 24-11-23.

1924

Poum et Zette : *Tom Gut aux Folies Amoureuses*, n° 225, 12-01-24.

Poum et Zette : *Un Tempérament qui se révèle*, n° 228, 2-02-24.

Poum et Zette : *La Rencontre de Monsieur Mouche*, n° 231, 23-02-24.

Poum et Zette : *La Tirelire*, n° 235, 23-03-24.

Poum et Zette : *Le Gibier rare*, n° 238, 12-04-24.

Poum et Zette : *L'Impossible Réplique*, n° 240, 26-04-24.

Poum et Zette : *La Tournée en Amérique*, n° 243, 17-05-24.

Poum et Zette : *Les Honoraires de Delphin*, n° 246, 7-06-24.

Poum et Zette : *Le Satyre des Galeries Mistouflettes*, n° 249, 28-06-24.

Poum et Zette : *Un Estomac trop délicat*, n° 252, 19-07-24.

Poum et Zette : *La Vengeance de Madame Pourret*, n° 255, 9-08-24.

Poum et Zette : *Entresol à louer*, n° 257, 23-08-24.

Poum et Zette : *On demande une dactylo*, n° 259, 6-09-24.

Poum et Zette : *Le Dentiste*, n° 261, 20-09-24.

Poum et Zette : *Le Feu de cheminée*, n° 264, 11-10-24.

Poum et Zette : *Un Fichu Pari*, n° 266, 25-10-24.

Poum et Zette : *Une Maître-Chanteuse*, n° 269, 15-11-24.

Poum et Zette : *Le Cerf*, n° 271, 6-12-24.

Poum et Zette : *Le Pantalon de la concierge*, n° 274, 20-12-24.

1925

Poum et Zette : *Le Beau Jeune Homme Blond*, n° 276, 3-01-25.

Poum et Zette : *Un Homme fichu*, n° 279, 24-01-25.

- Poum et Zette : *Un Frère*, n° 282, 14-02-25.  
 Poum et Zette : *Saturnin, satyre...*, n° 285, 7-03-25.  
 Poum et Zette : *L'Enfant du tamponnement*, n° 288, 28-03-25.  
 Poum et Zette : *Un Fameux Lapin*, n° 291, 18-04-25.  
 Poum et Zette : *L'Hélicon*, n° 293, 2-05-25.  
 Poum et Zette : *L'Outil*, n° 295, 16-05-25.  
 Poum et Zette : *Tronçon a perdu une femme nue*, n° 298, 6-06-25.  
 Poum et Zette : *L'Avancement d'Eugène Lamouille*, n° 301, 27-06-25.  
 Poum et Zette : *Le Serpent noir*, n° 304, 18-07-25.  
 Poum et Zette : *Hilarion s'émancipe*, n° 307, 8-08-25.  
 Poum et Zette : *La Fidélité d'Annette*, n° 308, 15-08-25.  
 Poum et Zette : *Le Cocu scientifique*, n° 310, 29-08-25.  
 Poum et Zette : *L'Article 10*, n° 312, 12-09-25.  
 Sim : *La 40 H-P conduite intérieure* (uniquement publication ultérieure dans *La Vie Joyeuse*).  
 [Anonyme] : *Le Bonnet de bain gris perle* (uniquement tapuscrit).  
 Poum et Zette : *Un Monsieur influençable*, n° 316, 10-10-25.  
 Poum et Zette : *Histoire en quatre lettres*, n° 318, 24-10-25.  
 Poum et Zette : *Les Débuts d'Irma*, n° 320, 7-11-25.  
 Poum et Zette : *Monsieur Gustave*, n° 322, 21-11-25 (uniquement publication ultérieure signée Luc Dorsan dans *Froufrou*, n° 287, 30-05-28).  
 Poum et Zette : *Au Château de Chaudésir*, n° 324, 5-12-25 (uniquement publication ultérieure signée Luc Dorsan dans *Froufrou*, n° 247, 24-08-27).  
 Poum et Zette : *Un Sacré Bureau d'affaires*, n° 326, 19-12-25.

## 1926

- Poum et Zette : *L'Amour en chemin de fer*, n° 328, 2-01-26.  
 Poum et Zette : *Le Nu Réclame*, n° 330, 16-01-26.  
 Poum et Zette : *L'Amour en Égypte*, n° 332, 30-01-26.  
 Poum et Zette : *Un Homme sur les toits*, n° 334, 13-02-26.  
 Poum et Zette : *Du Danger des courants d'air*, n° 336, 27-02-26.  
 Poum et Zette : *L'Adultère sentimental*, n° 338, 13-03-26.  
 Poum et Zette : *Une Pièce rare*, n° 340, 27-03-26.  
 Poum et Zette : *Un Ménage d'avant-garde*, n° 343, 17-04-26.  
 Poum et Zette : *Le Jeune Homme de trois heures*, n° 345, 1-05-26.  
 Poum et Zette : *L'Amour en famille*, n° 347, 15-05-26.  
 Poum et Zette : *Secrétariat particulier*, n° 350, 5-06-26.  
 Poum et Zette : *L'Amant à scrupules*, n° 353, 26-06-26.  
 Poum et Zette : *L'Amour et la volupté*, n° 355, 10-07-26.  
 Poum et Zette : *Frais Bocages*, n° 358, 31-07-26.  
 Poum et Zette : *L'Enflure*, n° 360, 14-08-26.

- Poum et Zette : *Les Tarifs de la ferme*, n° 361, 21-08-26.  
 Poum et Zette : *Julien*, n° 363, 4-09-26.  
 Poum et Zette : *Complications*, n° 365, 18-09-26.  
 Poum et Zette : *Lettres d'affaires*, n° 367, 2-10-26.  
 Poum et Zette : *Un Vilain Monsieur*, n° 369, 16-10-26.  
 Poum et Zette : *Chemise d'occasion*, n° 371, 30-10-26.  
 Poum et Zette : *La Bonne*, n° 373, 13-11-26.  
 Poum et Zette : *Le Danseur de maman*, n° 375, 27-11-26.  
 Poum et Zette : *Essayages matrimoniaux*, n° 377, 11-12-26.  
 Poum et Zette : *Un Cas de conscience*, n° 379, 25-12-26.

### 1927

- Poum et Zette : *La Veuve inconsolable*, n° 381, 8-01-27.  
 Poum et Zette : *Karamazow et les quatorze râles*, n° 383, 22-01-27.  
 Poum et Zette : *Le Ménage Lafleur*, n° 385, 5-02-27.  
 Poum et Zette : *Les Maîtresses de ces messieurs*, n° 387, 19-02-27.  
 Poum et Zette : *Les Amants d'Irma*, n° 389, 5-03-27.  
 Poum et Zette : *Être sur le journal ou : «Le Portrait de Babette»*, n° 392, 26-03-27.  
 Poum et Zette : *Le Monsieur de la chambre 3*, n° 395, 16-04-27.  
 Poum et Zette : *L'Homme aux douze étreintes*, n° 397, 30-04-27.  
 Georges Sim : *«Au Ventre qui remue»*, n° 400, 21-05-27.  
 Poum et Zette : *Un Sacré Bastringue*, n° 403, 11-06-27.  
 Georges Sim : *La Leçon d'amour dans un train*, n° 406, 2-07-27.  
 Poum et Zette : *Un Jeune Homme qui n'a rien dans le ventre*, n° 408, 16-07-27.  
 Poum et Zette : *La Dame en papier de soie*, n° 411, 6-08-27.  
 Georges Sim : *Une Démarche flatteuse*, n° 414, 27-08-27.  
 Poum et Zette : *L'Amant multicolore*, n° 417, 17-09-27.  
 Poum et Zette : *Attention à Héloïse*, n° 421, 15-10-27.

### 1928

- Poum et Zette : *L'Île déserte*, n° 435, 21-01-28.  
 Georges Sim : *Un Cocu obstiné*, n° 438, 11-02-28.  
 Georges Sim : *La Fiancée ineffable*, n° 440, 25-02-28.

### Contes probablement destinés à *Sans-Gêne* dont la publication n'est pas établie :

- Georges Sim : *Un Garçon moderne* (tapuscrit) ;  
 Poum et Zette : *Les Jurés folichons* (tapuscrit) ;  
 Poum et Zette : *Les Finalet veulent du vice* (tapuscrit) ;  
 Georges Sim. : *Les Jambes de Mme Bignolet* (tapuscrit) ;

- Georges Sim : *Les Soupirs d'Emma* (tapuscrit) ;  
 Poum et Zette : *Le Parisien* (tapuscrit) ;  
 Georges Sim : *L'Homme à la main baladeuse* (tapuscrit).

### *Paris-Plaisirs*

#### 1925

- Georges Sim : *Madeleine-Bastille en douze arrêts galants*, série de 12 contes, n<sup>os</sup> 35–38, mai–août 1925.  
 Georges Sim : *Le Petit Chasseur (en rouge) et le vieux monsieur (en noir) ou le rouge et le noir*, n<sup>o</sup> 39, sept. 1925.  
 Georges Sim : *L'Art d'être nue ou l'école du déshabillage*, série de 3 contes, n<sup>o</sup> 41, nov. 1925.  
 Luc Dorsan : *Les Tabourets du « Cliquet's Bars »*, série de 4 contes, n<sup>o</sup> 42, déc. 1925.

#### 1926

- Gom Gut : *Une Bonne Petite*, n<sup>o</sup> 43, janv. 1926.  
 Georges Sim : *Concorde-Dauphine en six hôtels plus ou moins particuliers*, série de 6 contes, n<sup>os</sup> 43–44, janv.-févr. 1926.  
 Luc Dorsan : *Æillades*, n<sup>o</sup> 45, mars 1926.  
 Georges Sim : *Montparnasse en six séances de pose*, série de 6 contes, n<sup>os</sup> 46–47, avril-mai 1926 (publication ultérieure dans *Paris leste*).  
 Luc Dorsan : *La Raison péremptoire*, n<sup>o</sup> 47, mai 1926.  
 Georges Sim : *Montmartre en six noces!*, série de 6 contes, n<sup>o</sup> 48, juin 1926.  
 Luc Dorsan : *La Main passe*, n<sup>o</sup> 49, juill. 1926.  
 Georges Sim : *Cuisses nues... Jambes en l'air...*, série de 6 contes, n<sup>o</sup> 49 (et 54), juill. (et déc.) 1926 (publication ultérieure dans *Paris leste*).  
 Georges Sim : *L'Héritage*, n<sup>o</sup> 50, août 1926.  
 Georges Sim : *Fleurs et fruits de bourgeoisie*, série de 8 contes, n<sup>o</sup> 51, sept. 1926 (publication ultérieure dans *Paris leste*).  
 Georges Sim : *Bals musette ou ces dames telles qu'elles sont et ces messieurs tels qu'ils sont!*, n<sup>o</sup> 52, oct. 1926 (publication ultérieure dans *Paris leste*).  
 Luc Dorsan : *Griseries et voluptés*, n<sup>o</sup> 53, nov. 1926.  
 Gom Gut : *Sans charr...?*, n<sup>o</sup> 53, nov. 1926.  
 Georges Sim : *Leurs Bas*, série de 8 contes, n<sup>o</sup> 54, déc. 1926.  
 Luc Dorsan : *Lettres argentines*, n<sup>o</sup> 54, déc. 1926.  
 Luc Dorsan : *Vérités*, n<sup>o</sup> 54, déc. 1926.

#### 1927

- Gom Gut : *Bob*, n<sup>o</sup> 55, janv. 1927.  
 Luc Dorsan : *Le Dieu à manivelle*, n<sup>o</sup> 55, janv. 1927.

- Georges Sim : *Discrétion*, n° 55, janv. 1927.  
 Gom Gut : *Le Maharadjah*, n° 56, févr. 1927.  
 Gom Gut : *Réparation*, n° 56, févr. 1927.  
 Georges Sim : *Pâmoisons ou l'art de choir sans déchoir*, n° 58, avril 1927.  
 Georges Sim : *Mon Gigolo*, n° 59, mai 1927.  
 Georges Sim : *Deux Cocus et des cocktails*, n° 63, sept. 1927.  
 Georges Sim : *Un Mari nu*, n° 66, déc. 1927.

### 1928

- Georges Sim : *Une Véridique Histoire d'adultère*, n° 68, févr. 1928.  
 Georges Sim : *Débuts*, n° 69, mars 1928.  
 Georges Sim : *Le Piège*, n° 71, mai 1928.  
 Georges Sim : *Un Jeune Homme délicat*, n° 72, juin 1928.  
 Georges Sim : *Amour*, n° 77, nov. 1928.

### 1929

- Georges Sim : *Moune, ou une petite femme en or*, n° 79, janv. 1929 (c).  
 Georges Sim : *Le Jeune Homme en bleu*, n° 80, févr. 1929.  
 Georges Sim : *L'Amour des bêtes* (conte par Georges Sim selon l'en-tête, mais signé Luc Dorsan), n° 81, mars 1929.  
 Georges Sim : *L'Inconnu au coup de chapeau*, n° 82, avril 1929.  
 Georges Sim : *Ab! les femmes...*, n° 84, juin 1929.  
 Gom-Gut *Le Bijoutier entreprenant*, n° 84, juin 1929.  
 Georges Sim : *Raccommodage*, n° 84, juin 1929.  
 Georges Sim : *Philanthropie*, n° 85, juill. 1929.  
 Georges Sim : *Tendresse*, n° 86, août 1929.  
 Georges Sim : *Un Monsieur qui n'en revient pas*, n° 87, sept. 1929.

### 1930

- Gom-Gut : *Les Incartades de Madame Follette*, n° 92, févr. 1930.  
 Georges Sim : *Un Drame dans une avant-scène*, n° 92, févr. 1930.  
 Gom-Gut : *Le Petit Bar*, n° 93, mars 1930.  
 Georges Sim : *Gaston*, n° 93, mars 1930.  
 Georges Sim : *La Veine et l'amour*, n° 94, avril 1930.  
 Georges Sim : *Un Homme délicieux*, n° 96, juin 1930.  
 Georges Sim : *Mots d'amour*, n° 98, août 1930.  
 Georges Sim : *Une Petite Erreur*, n° 99, sept. 1930.

### 1931

- Georges Sim : *Tendrement...*, n° 111, sept. 1931.  
 Georges Sim : *La Caméra*, n° 112, oct. 1931.

### *Gens qui rient*

#### 1924

Pan : *L'Illusion perdue*, n° 75, 25-06-24.

Pan : *Le Petit Chapeau*, n° 76, 2-07-24.

Pan : *Le Bibelot érotique*, n° 77, 9-07-24.

Pan : *Les Bibelots d'amour*, série de 6 contes, n°s 92, 93 et 94, 22-10, 29-10 et 5-11-24.

#### 1925

Pan : *Comment elles aiment...*, série de 12 contes, n°s 121-126, du 13-05 au 17-06-25.

Georges Sim : *Fleurs et fruits d'arrière-saison*, série de 8 contes, dans *Almanach Gens qui rient*, automne 1925.

Georges Sim : *Bals musette ou ces dames telles qu'elles sont et ces messieurs tels qu'ils sont*, série de 6 contes, n° 144, 21-10-25.

#### 1926

Luc Dorsan : *Six Chutes d'une honnête femme*, série de 6 contes, n°s 158, 160 et 162, 27-01, 10-02 et 24-02-26.

Georges Sim : *Avant, pendant, après*, série de 5 contes, n° 163, 3-03-26.

Georges Sim : *Mon Kodak de vacances*, série de 8 contes, n° 185, 4-08-26.

Georges Sim : *Rideaux entr'ouverts ou l'amour à tous les étages*, série de 6 contes, n°s 186-188, du 11 au 25-08-26 (uniquement tapuscrit).

Gom Gut : *Bruits d'amour*, n° 194, 6-10-26.

Gom Gut : *La Fille du pharmacien*, n° 195, 13-10-26.

Georges Sim : *Couples en tous genres*, série de 6 contes, dans *Gens qui rient au grand air* 1926 (uniquement tapuscrit).

#### 1927

Georges Sim : *Aventures ou petites excursions sur les hauts sommets de l'amour*, série de 5 contes, dans *Almanach Gens qui rient* 1927.

Georges Sim : *Miettes d'amour ou les plaisirs superficiels*, 2 séries de 6 et 2 contes, n° 213, 16-02-27.

Gom Gut : *Coins de rues ou petites histoires du bitume parisien*, série de 6 contes (uniquement tapuscrit).

### *L'Humour*

#### 1924

Pan : *Empreintes ... digitales*, n° 385, 16-05-24 (uniquement manuscrit).

Pan : *Massage électrique*, n° 386, 23-05-24 (uniquement manuscrit).

- Pan : *Lobengrin*, n° 387, 30-05-24 (uniquement manuscrit).  
 Pan : *Un Sportif*, n° 387, 6-06-24.  
 Gom Gut : *Le Pliant*, n° 389, 13-06-24 (uniquement manuscrit).  
 Gom Gut : *Un Ménage olympique*, n° 390, 20-06-24.  
 Gom Gut : *Impudence*, n° 391, 27-06-24.  
 Pan : *Une Grue*, n° 391, 27-06-24.  
 Gom Gut : *La Nuit blanche de Bidouillard*, n° 392, 4-07-24.  
 Gom Gut : *Le Silène*, n° 393, 11-07-24.  
 Dorsan : *Déductions*, n° 394, 18-07-24.  
 Gom Gut : *Une Sentimentale*, n° 397, 8-08-24.  
 Gom Gut : *Un Ami qui a du tact*, n° 398, 15-08-24.  
 Gom Gut : *Histoire américaine*, n° 400, 29-08-24.  
 Gom Gut : *La Cornemuse*, n° 401, 5-09-24.  
 Gom Gut : *Troublantes Réminiscences*, n° 403, 19-09-24.  
 Georges Sim : *Le Livre de médecine*, n° 403, 19-09-24 (uniquement manuscrit).  
 Pan : *Boîte à sardines*, n° 405, 3-10-24.  
 Gom Gut : *Le Bon Bougre*, n° 405, 3-10-24.  
 Dorsan : *Approximation*, n° 406, 10-10-24.  
 Pan : *Une Bonne Fortune*, n° 406, 10-10-24.  
 Gom Gut : *L'Amant oublié*, n° 407, 17-10-24.  
 Dorsan : *La Pénitente*, n° 408, 24-10-24.  
 Dorsan : *Histoire de poils*, n° 409, 31-10-24.  
 Gom Gut : *L'Enterrement*, n° 410, 7-11-24.  
 Gom Gut : *La Balle*, n° 410, 7-11-24.  
 Gom Gut : *La Petite Femme nue*, n° 411, 14-11-24.  
 Gom Gut : *En détail*, n° 412, 21-11-24.  
 Gom Gut : *Le Souffleur ésotérique*, n° 414, 5-12-24.  
 Gom Gut : *Dilemme*, n° 415, 12-12-24.  
 Dorsan : *Soulagement*, n° 416, 19-12-24.

## 1925

- Pan : *Le Phonographe d'amour*, dans *Almanach de l'Humour* 1925.  
 Pan : *La Pommade*, dans *Almanach de l'Humour* 1925.  
 Gom Gut : *Et de trois!*, n° 419, 9-01-25.  
 Dorsan : *Corrida*, n° 419, 9-01-25.  
 Gom Gut : *Pinalcion amoureux*, 421, 23-01-25 (uniquement manuscrit).  
 Dorsan : *Un Monsieur cocu*, n° 422, 30-01-25.  
 Dorsan : *Réclame payée*, n° 423, 6-02-25.  
 Gom Gut : *Une Femme ébontée*, n° 426, 27-02-25.  
 Dorsan : *Indignation*, n° 427, 6-03-25.  
 Gut : *Choses qui volent*, n° 427, 6-03-25.

- Pan : *Une Sale Blague*, n° 429, 20-03-25.  
 Gom Gut : *Le Chantage du jeune Papaloi*, n° 430, 27-03-25.  
 Georges Sim : *Le Suçon d'Irma*, n° 431, 3-04-25.  
 Georges Sim : *Une Histoire de sac*, n° 434, 24-04-25 (c et tapuscrit intitulé *Le Sac*).  
 Gom Gut : *Le Vertigineux Voyage*, n° 437, 14-05-25.  
 Gom Gut : *Les Cheveux*, n° 439, 28-05-25.  
 Gom Gut : *Pour vous Mesdames!*, n° 442, 18-06-25.  
 Georges Sim : *Un Voleur*, n° 444, 2-07-25.  
 Georges Sim : *Le Drame de la mer, pièce en un acte et un légume non identifié*, n° 449, 7-08-25.  
 Gom Gut : *Une Occasion exceptionnelle*, n° 452, 28-08-25.

## 1926

- Georges Sim : *Une Femme à scrupules*, n° 471, 8-01-26.  
 Luc Dorsan : *Le Phonographe*, n° 471, 8-01-26.  
 Georges Sim : *À peu près*, n° 472, 15-01-26.  
 Gom Gut : *L'Occasion*, n° 478, 26-02-26.  
 Georges Sim : *Les Chaussettes*, n° 504, 27-08-26.  
 Gom Gut : *Le Scandale*, n° 505, 3-09-26.  
 Luc Dorsan : *La Moustache*, n° 506, 10-09-26.  
 Georges Sim : *Flagrant Délit*, n° 509, 1-10-26.  
 Georges Sim : *... J'enlève ma chemise*, n° 509, 1-10-26.  
 Gom Gut : *Piédestal*, n° 522, 31-12-26.

## 1927

- Georges Sim : *Une Bonne Maison*, n° 526, 28-01-27 (c).

## 1929

- Georges Sim : *La Torpille*, n° 665, 27-09-29 (c et tapuscrit signé Dorsan).

### Contes probablement destinés à *L'Humour* dont la publication n'est pas établie :

- Pan : *L'Ingénue aux Olympiades* (uniquement manuscrit);  
 Gom Gut : *Une Brave Petite* (uniquement manuscrit);  
 Gom Gut : *Le Dégoût collecteur* (uniquement tapuscrit);  
 Georges Sim : *Une Combinaison* (uniquement tapuscrit);  
 Gom Gut : *Le Pot de fleurs* (uniquement manuscrit);  
 Luc Dorsan : *Coïncidence* (uniquement manuscrit).



**Le Sourire****1923**

Kim : *L'Hôte inattendu*, n° 342, 22-11-23.

**1924**

Kim : *Une Âme champêtre*, numéro et date inconnus.

Kim : *Poisson d'avril*, numéro et date inconnus.

Kim : *Double Décime*, n° 366, 8-05-24.

Kim : *L'Athlète au vasistas*, n° 372, 19-06-24.

Kim : *Un Banquier merveilleux*, n° 373, 26-06-24.

Kim : *Miquette au Grand Prix*, n° 374, 3-07-24.

Kim : *Le Trou de la serrure*, n° 386, 25-09-24.

Kim : *Le Danseur inconnu*, n° 387, 2-10-24.

Kim : *Le Placard aux amants*, n° 394, 20-11-24.

Kim : *Les Pieds sensibles ou une bonne adresse*, n° 396, 4-12-24.

**1925**

Kim : *L'Autobus en folie*, n° 402, 15-01-25.

Sim : *L'Appartement des Fermeta*, n° 425, 25-06-25.

Kim : *Variante sur le drame à trois*, n° 427, 9-07-25.

Kim : *Un Virtuose*, n° 431, 6-08-25.

Georges Sim : *Une Petite Femme démonstrative*, n° 439, 1-10-25.

**1926**

Georges Sim : *Devoirs de vacances*, n° 481, 22-07-26 (uniquement tapuscrit).

Georges Sim : *Un Fameux Viol*, s.d. (uniquement tapuscrit).

**Mon Flirt****1924**

Misti : *La Jarrettière de Mme Boudet* [Beudet dans le texte], numéro et date inconnus.

Misti : *L'Ami d'enfance*, n° 64, 9-05-24.

Misti : *L'Amour au piano*, n° 67, 30-05-24.

Misti : *Le Pompier*, n° 67, 30-05-24.

Misti : *Le Roi de cœur*, n° 68, 6-06-24.

Misti : *Eusèbe Barillet au bal masqué*, n° 69, 13-06-24.

Misti : *Variations sur une caresse*, n° 69, 13-06-24.

Misti : *Une Conquête de M. Boize*, n° 73, 11-07-24.

Misti : *La Clef inutile*, n° 74, 18-07-24.

Aramis : *Le Nageur inlassable*, n° 74, 18-07-24.

- Misti : *L'Impossible Immobilité*, n° 77, 8-08-24.  
 Misti : *Le Satyre satisfait*, n° 77, 8-08-24.  
 Misti : *La Barque d'amour*, n° 78, 15-08-24.  
 Misti : *La Négrresse*, n° 79, 22-08-24.  
 Misti : *Le 15 Août de Lecretton*, n° 79, 22-08-24.  
 Misti : *Le Ténor ingénieux*, n° 80, 29-08-24.  
 Misti : *Le Coq*, n° 81, 5-09-24.  
 Misti : *Court-Circuit*, n° 81, 5-09-24.  
 Misti : *Un Carrefour*, n° 81, 5-09-24.  
 Misti : *La Voyante*, n° 82, 12-09-24.

### *Paris-Flirt*

#### 1924

- Sandor : *Frasques et frusques*, n° 98, 26-03-24.  
 Georges Sim : *Une Erreur*, n° 103, 30-04-24.  
 Sandor : *Un Cœur sensible*, n° 105, 14-05-24.  
 Miquette : *Olympiades*, n° 106, 21-05-24.  
 Sandor : *Menus Emprunts*, n° 108, 4-06-24.  
 Sandor : *La Cure*, n° 109, 11-06-24.  
 Sandor : *Encore un bout de pellicule*, n° 110, 18-06-24.  
 Sandor : *Le Gigolo*, n° 111, 25-06-24.  
 Dorsan : *Photos galantes*, n° 112, 2-07-24.  
 Sandor : *L'Air de la mer*, n° 112, 2-07-24.  
 Dorsan : *Une Femme potelée*, n° 113, 9-07-24.  
 Sandor : *L'Agrafe*, n° 114, 16-07-24.  
 Sandor : *Une Femme dévouée*, n° 115, 23-07-24.  
 Sandor : *Croquis de vacances : Dinard*, n° 115, 23-07-24.  
 Sandor : *La Garçonnière*, n° 116, 30-07-24.  
 Sandor : *En vitesse*, n° 117, 6-08-24.  
 Dorsan : *Croquis de vacances : Farcy-sur-Loire*, n° 117, 6-08-24.  
 Sandor : *Croquis de vacances : Bouffi-les-Eaux*, n° 118, 13-08-24.  
 Sandor : *Croquis de vacances : Deauville*, n° 119, 20-08-24.  
 Gom Gut : *Vengeance*, n° 120, 27-08-24.  
 Sandor : *La Dent*, n° 121, 3-09-24.  
 Dorsan : *Un Voyeur*, n° 121, 3-09-24.  
 Sandor : *Une Voyageuse*, n° 122, 10-09-24.  
 Dorsan : *À Robinson*, n° 124, 24-09-24.  
 Dorsan : *Dans la forêt*, n° 125, 1-10-24.  
 Sandor : *La Chambre n° 8*, n° 125, 1-10-24.  
 Gom Gut : *Un Homéopathe*, n° 126, 8-10-24.

- Dorsan : *Triples Croches et soupirs*, n° 127, 15-10-24.  
 Sandor : *Le Billet de faveur*, n° 128, 22-10-24.  
 Sandor : *Frénésie*, n° 129, 29-10-24.  
 Dorsan : *Une Histoire banale*, n° 130, 5-11-24.  
 Sandor : *Le Contrôleur*, n° 130, 5-11-24.  
 Dorsan : *Un Grand Machin*, n° 131, 12-11-24.  
 Sandor : *Fichue Sensation*, n° 132, 12-11-24.  
 Sandor : *Un Maniaque*, n° 133, 26-11-24.  
 Gom Gut : *Flagrant Délit, film en cinq épisodes*, n° 134, 3-12-24.  
 Dorsan : *Le Placard n° 9*, n° 134, 3-12-24.  
 Gom Gut : *Le Petit Chien*, n° 135, 10-12-24.  
 Sandor : *L'Occasion*, n° 136, 17-12-24.  
 Dorsan : *Pantalons ouverts*, n° 137, 24-12-24.  
 Gom Gut : *La Chaîne*, n° 137, 24-12-24.

## 1925

- Sandor : *Les Jolies Nièces*, n° 139, 7-01-25.  
 Sandor : *Une Petite Main qui se ... cramponne*, n° 140, 14-01-25.  
 Dorsan : *L'Amant pratique*, n° 141, 21-01-25.  
 Dorsan : *L'Amour en wagon-lit*, n° 142, 28-01-25.  
 Dorsan : *Pour 20 sous*, n° 142, 28-01-25.  
 Gom Gut : *Un Raid raide*, n° 142, 28-01-25.  
 Sandor : *Le Blé qui lève*, n° 143, 4-02-25.  
 Dorsan : *Un « Chiqué » historique*, n° 144, 11-02-25.  
 Dorsan : *Le Règlement*, n° 144, 11-02-25.  
 Sandor : *Le Réveil*, n° 146, 25-02-25.  
 Sandor : *Moulin d'amour*, n° 147, 4-03-25.  
 Dorsan : *L'Avant-Dernier*, n° 148, 11-03-25.  
 Gom Gut : *Vengeance ratée*, n° 149, 18-03-25.  
 Dorsan : *Pelotages*, n° 150, 25-03-25.  
 Gom : *Honnête Homme*, n° 151, 1-04-25.  
 Gom Gut : *Une Vilaine Affaire*, n° 151, 1-04-25.  
 Sandor : *Comme Salomon*, n° 152, 8-04-25.  
 Gom Gut : *L'Ordonnance*, n° 152, 8-04-25.  
 Dorsan : *Mots d'Amour*, n° 152, 8-04-25 (et tapuscrit).  
 Gom Gut : *La Vie parisienne*, n° 152, 8-04-25.  
 Dorsan : *Crotte*, n° 152, 8-04-25.  
 Dorsan : *Une Bonne Journée*, n° 153, 15-04-25.  
 Sandor : *Vous me rappelez quelque chose... ?*, n° 153, 15-04-25.  
 Gom Gut : *La Vie parisienne*, n° 154, 22-04-25.  
 Dorsan : *Le Pyjama*, n° 154, 22-04-25.

- Dorsan : *Histoire morale*, n° 154, 22-04-25.  
 Gom Gut : *Ernestine*, n° 155, 29-04-25.  
 Gom Gut : *Quelques opinions, mesdames!*, n° 156, 6-05-25.  
 Gom Gut : *La Paix conjugale*, n° 157, 13-05-25.  
 [Anonyme] : *Fable express*, n° 158, 20-05-25.  
 Gom Gut : *Jaloux*, n° 159, 27-05-25.  
 Sandor : *Permis de conduire*, n° 160, 3-06-25.  
 Georges Sim : *Un Ménage*, n° 160, 3-06-25.  
 Dorsan : *Le Cambrioleur*, n° 161, 10-06-25.  
 Dorsan : *Dialogues entendus place Pigalle*, n° 162, 17-06-25.  
 Dorsan : *Odette et son papa*, dans *Almanach de vacances de Paris-Flirt* 1925.  
 Sandor : *Coup double*, *ibid.*  
 Sandor : *Naïvetés de vacances*, *ibid.*  
 Dorsan : *Le Bon Trou*, *ibid.*  
 Gom Gut : *La Délaissée*, *ibid.*  
 Gom Gut : *Modernes*, n° 163, 24-06-25.  
 Gom Gut : *Sale Métier*, n° 164, 1-07-25.  
 Gom Gut : *En famille*, n° 165, 8-07-25.  
 Dorsan : *Mauvaise Blague*, n° 168, 29-07-25.  
 Gom Gut : *Bien renseigné*, n° 170, 12-08-25.  
 Dorsan : *Un Passionné*, n° 171, 19-08-25.  
 Gom Gut : *Superfluités*, n° 172, 26-08-25.  
 Gom Gut : *Charmant Enfant*, n° 174, 9-09-25.  
 Gom Gut : *Il faut semer...*, n° 175, 16-09-25.  
 Sim : *Retour de vacances*, n° 176, 23-09-25.  
 Dorsan : *L'Amant résigné*, n° 177, 30-09-25.  
 Gom Gut : *Le Paquet*, n° 179, 14-10-25.  
 Gom Gut : *Fameux Argument*, n° 180, 21-10-25.  
 Gom Gut : *Le Ménage Babolin*, n° 181, 28-10-25.  
 Luc Dorsan : *Pudeurs*, n° 182, 4-11-25.  
 Georges Sim : *Croquis galants*, n° 183, 11-11-25.  
 Gom Gut : *Sous le plaid*, n° 184, 18-11-25.  
 Sim : *Un Maniaque*, n° 185, 25-11-25.  
 Gom Gut : *La Dame du bois de Boulogne*, n° 187, 9-12-25.  
 Luc Dorsan : *Une Bonne Blague*, n° 188, 16-12-25.  
 Sim : *Parisienneries d'automne*, dans *Almanach d'hiver de Paris-Flirt* 1925.  
 Dorsan : *La Chambre rentre...*, *ibid.*  
 Gom Gut : *Une Noce aux fromages*, *ibid.*  
 Gom Gut : *Un Falzar chez la colonelle, monologue militaire*, *ibid.*  
 Georges Sim : *Le Dernier Soir*, *ibid.*

- Georges Sim : *Des Vicieux*, *ibid.*  
 Sandor : *Banalités*, *ibid.*  
 Luc Dorsan : *Une Tenue négligée*, *ibid.*  
 Luc Dorsan : *La Fidélité de Madame Floche*, *ibid.*  
 Gom Gut : *La Rencontre*, n° 190, 30-12-25.  
 Georges Sim : *L'Aventure*, n° 190, 30-12-25.

## 1926

- Luc Dorsan : *La Gaffe*, n° 191, 6-01-26.  
 Gom Gut : *Premier Flirt*, n° 192, 13-01-26.  
 Luc Dorsan : *Tante Léontine*, n° 193, 20-01-26.  
 Gom Gut : *L'Enivrant Baiser*, n° 194, 27-01-26.  
 Georges Sim : *La Trace révélatrice*, n° 195, 3-02-26.  
 Georges Sim : *Le Pont des soupirs*, n° 197, 17-02-26.  
 Georges Sim : *Une Femme à scrupules*, n° 199, 3-03-26.  
 Gom Gut : *Les Treize Vierges de Bouchamour*, dans *Almanach de vacances de Paris-Flirt* 1926.  
 Luc Dorsan : *Simple Histoire en une multitude de timbres-poste*, *ibid.* (uniquement tapuscrit).  
 Luc Dorsan : *Les Bonnes Vacances*, *ibid.*  
 Luc Dorsan : *On oublie toujours quelque chose*, *ibid.*  
 Luc Dorsan : *Le Coup de vent qui ferme la porte*, *ibid.*  
 Sandor : *Le Message ambigu*, *ibid.*  
 Georges Sim : *Une Jeune Fille*, *ibid.*  
 Sim : *La Cicatrice*, *ibid.*  
 Luc Dorsan : *Le Français tel qu'on le parle*, n° 226, 8-09-26.

## Froufrou

### 1923

- Plick et Plock : *Fillocheau et le godruchon*, n° 41, 12-09-23.  
 Plick et Plock : *La Fenêtre ingénue*, n° 43, 26-09-23.  
 Plick et Plock : *La Lugubre Aventure*, n° 44, 3-10-23.  
 Plick et Plock : *L'Ascenseur d'amour*, n° 47, 24-10-23.  
 Plick et Plock : *Le Portrait d'Anna*, n° 47, 24-10-23.  
 Plick et Plock : *La Tentation du docteur Antoine*, n° 48, 31-10-23.  
 Plick et Plock : *Le Mari, la cantharide et l'électricien*, n° 51, 21-11-23.  
 Plick : *Le Corset de Madame Godruchon*, numéro et date inconnus.  
 Plick et Plock : *Deux Hommes en pyjama*, numéro et date inconnus.  
 Plick et Plock : *L'Admiratrice inconnue*, numéro et date inconnus.  
 Plock : *Un Professionnel*, numéro et date inconnus.

- Plick et Plock : *L'Amant ingénu*, numéro et date inconnus.  
 Plick et Plock : *La Sauterelle*, numéro et date inconnus.  
 Gémis : *La Nuit d'amour d'Antonin*, numéro et date inconnus.  
 Gémis : *Le Timbre d'un sou*, numéro et date inconnus.  
 Plick et Plock : *La Jolie Bouffarde d'amour*, numéro et date inconnus.  
 Plick et Plock : *Un Virtuose*, numéro et date inconnus.

## 1924

- Plick et Plock : *Le Pantalon oublié*, n° 64, 20-02-24.  
 Plick et Plock : *Les Bretelles élastiques*, n° 65, 27-02-24.  
 Plick et Plock : *L'Aventure de Truc*, n° 69, 26-03-24.  
 Plick et Plock : *Deux Couples enlacés*, n° 70, 2-04-24.  
 Plick et Plock : *L'Aventure du troufion amoureux*, dans *V'la l'printemps!...*, album édité par *Froufrou*, 1924 (uniquement tapuscrit).  
 Plick et Plock : *Biquet et la dame veuve*, n° 74, 30-04-24.  
 Gémis : *Un Homme d'affaires*, n° 74, 30-04-24.  
 Plick et Plock : *La Chemise-Illusion*, n° 76, 14-05-24.  
 Plick et Plock : *Adolphe Motte, gentleman cambrioleur*, n° 77, 21-05-24.  
 Pan : *Nids de Passereaux... Nids d'amour...*, n° 78, 28-05-24.  
 Aramis : *Murmures et soupirs*, n° 80, 10-06-24.  
 Plick et Plock : *Bibelots d'amour*, n° 80, 11-06-24.  
 Plick et Plock : *Un Véritable Amour*, n° 81, 18-06-24.  
 Plick et Plock : *La Dompteuse passionnée*, n° 81, 18-06-24.  
 Plick et Plock : *Une Heure sur une barrique*, n° 82, 25-06-24.  
 Plick et Plock : *La Culotte de jersey*, n° 82, 25-06-24.  
 Aramis : *Petit Bout d'ambre*, n° 83, 2-07-24.  
 Plick et Plock : *Un Tour de cochon*, n° 83, 2-07-24.  
 Aramis : *Candeur...*, n° 84, 9-07-24.  
 Plick et Plock : *Papouillard et le 14 juillet*, n° 84, 9-07-24.  
 Plick et Plock : *La Nymphé arrangeante*, n° 85, 16-07-24.  
 [Anonyme] : *La Chicane galante (boîte aux lettres sentimentale)*, 6 textes dans une série de 10 : n°s 81-82, 84-85, 90-91, du 18-06 au 27-08-24. Seuls ces 6 numéros, conservés par Georges Simenon, se trouvent au Fonds Simenon, lequel possède aussi une photocopie d'autres contributions ultérieures, à nouveau non signées, de cette *Chicane galante* (n°s 264-309, 398 et 416, du 21-12-27 au 19-11-30).  
 Bobette : *Confidences d'une Olym... piquée, ou une petite femme en quête de l'athlète complet*, chronique en douze chapitres, n°s 76-87, du 14-05 au 30-07-24.  
 Gémis : *Le Kama-Soutra*, n° 87, 30-07-24.  
 Aramis : *No Bananas!*, n° 87, 30-07-24.

- [Anonyme] : *Leurs Rêves d'été*, six légendes de dessins, n° 88, 6-08-24.  
 Aramis : *Le Piano d'amour*, n° 88, 6-08-24.  
 Aramis : *Savoir-Vivre*, n° 89, 13-08-24.  
 Plick et Plock : *Les Vaches à sonnettes*, n° 89, 13-08-24.  
 Aramis : *Histoire d'une chemise*, n° 90, 20-08-24.  
 Plick et Plock : *Une Ingénue*, n° 90, 20-08-24.  
 Plick et Plock : *L'Averse*, n° 91, 27-08-24.  
 Plick et Plock : *La Pétaude*, n° 91, 27-08-24.  
 Aramis : *Une Garçonne*, n° 91, 27-08-24.  
 Aramis : *28 bis, rue Richepanse*, n° 91, 27-08-24.  
 Aramis : *Des Amants qui abusent*, n° 92, 3-09-24.  
 Georges Sim : *Le Taureau*, n° 92, 3-09-24.  
 [Anonyme] : *Fables-Express* (une seule conservée au Fonds Simenon), n° 92, 3-09-24.  
 Plick et Plock : *Une Bonne Maison*, n° 92, 3-09-24.  
 Aramis : *Délit en mer*, n° 93, 10-09-24.  
 Plick et Plock : *Sous le nez du mari...*, n° 93, 10-09-24.  
 Aramis : *Une Femme nue dans l'escalier*, n° 93, 10-09-24 (c).  
 Aramis : *À l'abri dans l'hôtel*, n° 94, 17-09-24.  
 Georges Sim : *Les Transes de M. Pouille*, n° 94, 17-09-24.  
 Plick et Plock : *Un Sauvetage en mer*, n° 94, 17-09-24.  
 Gémis : *Un Sensible*, n° 95, 24-09-24.  
 Plick et Plock : *L'Île des cocus*, n° 96, 1-10-24.  
 Aramis : *L'Oreille à la porte*, n° 96, 1-10-24.  
 Plick et Plock : *Un Lâcheur*, n° 97, 8-10-24.  
 Gom Gut : *Cyrille*, n° 98, 15-10-24.  
 Aramis : *L'Oreille à la porte*, n° 98, 15-10-24.  
 (Anonyme) : *Un Coin de rue* [titre omis], n° 98, 15-10-24.  
 Plick et Plock : *Le Viol*, n° 98, 15-10-24.  
 Gom Gut : *Le « Gladys's Bar »*, n° 99, 22-10-24.  
 Gom Gut : *La Maison des turpitudes*, n° 99, 22-10-24.  
 Gom Gut : *Un Malchanceux*, n° 100, 29-10-24.  
 Gom Gut : [titre omis; *incipit* : « Je vous avoue »], n° 100, 29-10-24.  
 Gom Gut : *L'Amoureuse Infortune*, n° 101, 5-11-24.  
 Gom Gut : *Méthodes américaines*, n° 101, 5-11-24.  
 Aramis : *Autos d'amour*, n° 102, 12-11-24.  
 Gom Gut : *Une Bonne Place*, n° 102, 12-11-24.  
 Gom Gut : *Les Clientes du Petit Bar*, série de 3 contes : *Bigoudis*, *Julie*, *Irma* et un quatrième conte : *La Môme à Jules* (uniquement tapuscrit) n° 103, 19-11-24.  
 Plick et Plock : *Fraîcheur*, n° 103, 19-11-24.  
 Gom Gut : *Natures mortes*, n° 103, 19-11-24.

- Plick et Plock : *Rubans*, n° 104, 26-11-24.  
 Aramis : *Hésitations*, n° 105, 3-12-24.  
 Gom Gut : *La Puce à tout prix...!*, n° 105, 3-12-24.  
 Gom Gut : *Denise et ses sœurs*, n° 106, 10-12-24.  
 Gom Gut : *L'Île des singes*, n° 107, 17-12-24.  
 Gom Gut : *Les Trois Rois*, n° 108, 24-12-24.  
 Aramis : *Le Réveillon aux pantalons*, n° 109, 31-12-24.  
 Gom Gut : *Les Souhaits de M. Tabin*, n° 109, 31-12-24.  
 Le Vieux Suiveur : *Les Conseils du Vieux Suiveur*, chronique composée de vingt contes publiés du 20-08-24 au 25-03-25.  
 1. *De la « manière »*, n° 90, 20-08-24.  
 2. *Des « Poules de luxe » et... des femmes du monde*, n° 90, 20-08-24.  
 3. *Des Petites Bourgeoises*, n° 91, 27-08-24 (c).  
 4. *Les Dames à prix fixe*, n° 92, 3-09-24.  
 5. *Des Jeunes Filles sages... et des autres*, n° 93, 10-09-24 (c).  
 6. *Le Suiveur à l'abordage*, n° 94, 17-09-24 (c).  
 7. *Dames à passions*, n° 96, 1-10-24 (publication ultérieure).  
 8. *L'Amour au dancing*, n° 97, 8-10-24.  
 9. *La Gentille Dactylo*, n° 98, 15-10-24.  
 10. *Confidents*, n° 99, 22-10-24.  
 11. *Amours internationales*, n° 100, 29-10-24.  
 12. *La Femme du copain*, n° 101, 5-11-24.  
 13. *Le Suiveur au nid*, n° 104, 26-11-24.  
 14. *De la garçonnière*, n° 105, 3-12-24.  
 15. *En pyjama*, n° 106, 10-12-24.  
 16. *Le Suiveur en rupture*, n° 107, 17-12-24 (c).  
 17. *De l'éclairage de l'amour*, n° 112, 21-01-25.  
 18. *Le Suiveur irrespectueux*, n° 114, 4-02-25 (c).  
 19. *Le Suiveur excentrique*, n° 117, 25-02-25.  
 20. *Le Suiveur amoureux*, n° 121, 25-03-25.

## 1925

- Aramis : *Non bis...* [titre omis], n° 111, 14-01-25 (c).  
 Aramis : *Méprise* [titre omis], n° 111, 14-01-25 (c).  
 Gom Gut : *La Dame masquée*, n° 111, 14-01-25.  
 Plick et Plock : *Une Petite Femme délicate*, n° 111, 14-01-25.  
 Plick et Plock : *Chastes Étreintes*, n° 112, 21-01-25.  
 Plick et Plock : *Histoire immorale*, n° 112, 21-01-25.  
 Gom Gut : *Les Amants candides*, n° 113, 28-01-25.  
 Aramis : *Un Monsieur susceptible*, n° 113, 28-01-25.  
 Gom Gut : *L'Amour au balcon*, n° 114, 4-02-25 (c).  
 Gom Gut : *M. Tiburce, marchand d'amour*, n° 114, 4-02-25.



- Aramis : *Une Simple Erreur*, n° 114, 4-02-25.  
 Gom Gut : *Le Carquois épuisé*, n° 115, 11-02-25.  
 Plick et Plock : *Délicatesse*, n° 115, 11-02-25.  
 Gom Gut : *Modernisme*, n° 115, 11-02-25.  
 Gom Gut : *Le Masque triste*, n° 116, 18-02-25.  
 Plick et Plock : *Un Travesti suggestif*, n° 116, 18-02-25.  
 Gom Gut : *L'Amant nature*, n° 117, 25-02-25.  
 Aramis : *L'Anguille sous roche*, n° 117, 25-02-25.  
 Gom Gut : *Mme Triche*, n° 117, 25-02-25.  
 Gom Gut : *Allo!... Kléber*, n° 118, 4-03-25.  
 Plick et Plock : *Politesses*, n° 118, 4-03-25.  
 Aramis : *Rébecca, femme entretenue*, n° 118, 4-03-25.  
 Gom : *Rancœur*, n° 119, 11-03-25.  
 Gom Gut : *Un Cercle bougrement vicieux*, n° 119, 11-03-25.  
 Aramis : *Doux Souvenirs* [titre omis], n° 120, 18-03-25.  
 Gom Gut : *Mariage d'inclination*, n° 120, 18-03-25.  
 Aramis : *Pantomimes*, n° 120, 18-03-25.  
 Plick et Plock : *Piston*, n° 120, 18-03-25.  
 Sandor : *Un Saligaud*, n° 120, 18-03-25.  
 [Anonyme], *Yves et Yvon* [titre omis], n° 120, 18-03-25.  
 Gom Gut : *Conditions draconiennes*, n° 121, 25-03-25.  
 Dorsan : *Jolis Cadeaux*, n° 121, 25-03-25.  
 Gom Gut : *Un Homme*, n° 121, 25-03-25.  
 Gom Gut : *Barbillon d'avril*, n° 122, 1-04-25.  
 Gom Gut : *Le Citron*, n° 122, 1-04-25.  
 Dorsan : *Un Grand Seigneur*, n° 122, 1-04-25.  
 Kim : *Poisson d'avril*, n° 122, 1-04-25 (reprise).  
 Gom Gut : *Pâques jaunes*, n° 123, 8-04-25.  
 Gom Gut : *L'Épouvantable Aventure*, n° 124, 15-04-25.  
 Plick et Plock : *La Jupe croisée*, n° 124, 15-04-25.  
 Dorsan : *Petits Trucs de printemps*, n° 124, 15-04-25.  
 Gom Gut : *Polissonneries de saison*, n° 124, 15-04-25.  
 Gom Gut : « *Savoir-y-faire* », n° 125, 22-04-25.  
 Gom Gut : *Un Bon Fils*, n° 125, 22-04-25.  
 Dorsan : *Caoutchouc*, n° 126, 29-04-25.  
 Gom Gut : *La Catastrophe*, n° 126, 29-04-25.  
 Dorsan : *Accommodements*, n° 127, 6-05-25.  
 Gom Gut : *L'Oncle Isidore*, n° 127, 6-05-25.  
 Gom Gut : *Lucile et Eugénie*, n° 128, 13-05-25.  
 Gom Gut : *Un Monsieur vraiment tout rond*, n° 128, 13-05-25.

- Dorsan : *Les « Mœurs »*, n° 129, 20-05-25.  
 Dorsan : *Sous-Bois*, n° 129, 20-05-25.  
 Gom Gut : *Un Cochon de cocu*, n° 129, 20-05-25.  
 Gom : *Un Honnête Homme*, n° 129, 20-05-25.  
 Gut : *Un Malbonnête Homme*, n° 129, 20-05-25.  
 Dorsan *Bobette et le photographe*, n° 130, 27-05-25.  
 Sandor : *La Culotte rose*, n° 130, 27-05-25.  
 [Anonyme] : *Question de peinture*, n° 130, 27-05-25.  
 Gom Gut : *Trustons l'amour*, n° 131, 3-06-25.  
 Dorsan : *...icul...*, n° 132, 10-06-25.  
 Gom Gut : *Comparaison*, n° 132, 10-06-25.  
 Dorsan : *Pas trop n'en faut*, n° 133, 17-06-25.  
 Gom Gut : *Le Mari lumineux*, n° 133, 17-06-25.  
 Gom Gut : *Un Très Fâcheux Oubli*, n° 134, 24-06-25.  
 Gom Gut : *Partouzes et surprise*, n° 134, 24-06-25.  
 Gom Gut : *Monsieur Bob*, n° 135, 1-07-25.  
 Gom Gut : *Le Pavillon à musique*, n° 136, 8-07-25.  
 Gom Gut : *Un Procès bien américain*, n° 136, 8-07-25.  
 Gom Gut : *Occasion providentielle*, n° 140, 5-08-25.  
 Gom Gut : *Les Vacances de Lebillard*, n° 142, 19-08-25.  
 Gom Gut : *Le Bandit corse*, n° 143, 26-08-25.  
 Kim : *Les Pieds sensibles ou une bonne adresse*, n° 145, 9-09-25 (c).  
 Kim : *Liliane*, n° 145, 9-09-25 (c).  
 Gom Gut : *L'Amour en wagon-lit* [titre omis; *incipit* : « Touche étouffait »], n° 149, 7-10-25.  
 [Anonyme] : *Grand Nettoyage* [titre omis; *incipit* : « L'autre jour »], n° 150, 14-10-25.  
 Donan : *Le Gigolo* [titre omis], n° 150, 14-10-25.  
 Gom Gut : *Doux Souvenirs* [titre omis], n° 150, 14-10-25.  
 Gom Gut : *Les Bonnes Amies*, n° 150, 14-10-25.  
 Luc Dorsan : *Amours mondaines...*, n° 151, 21-10-25.  
 Luc Donan : *... Amours vénales*, n° 151, 21-10-25.  
 Gom Gut : *Confidences d'un valet de chambre*, n° 151, 21-10-25.  
 Gom Gut : *Confidences d'une femme de chambre*, n° 151, 21-10-25.  
 Gom Gut : *Initiation*, n° 152, 28-10-25.  
 Dorsan : *Boudoirs et placards*, n° 153, 4-11-25.  
 Gom Gut : *Une Chemise d'occasion*, n° 156, 25-11-25 (c).  
 Sandor : *Allô! Élysée 69-96?...*, n° 156, 25-11-25 (c).  
 Aramis : *Une Heure avec... Anna, danseuse russe*, n° 156, 25-11-25 (c).  
 Luc Dorsan : *La Rafle*, n° 158, 9-12-25.  
 Gom Gut : *D'un trottoir à l'autre*, n° 158, 9-12-25.

- Luc-Dorsan : *Vicieuses!*, n° 158, 9-12-25.  
 Gom Gut : *Entre portiers de ciel...*, n° 159, 16-12-25.  
 Luc Dorsan : *Hiver! ô bel hiver!*, n° 159, 16-12-25.  
 Luc Dorsan : *Hiver, infâme hiver!*, n° 159, 16-12-25.  
 Gom Gut : *Bals musette*, n° 159, 16-12-25.  
 Gom Gut : *Bals mondains*, n° 159, 16-12-25.  
 Gom Gut : *Le Réveillon des Loiseau*, n° 160, 23-12-25.

## 1926

- Luc-Dorsan : *Quelques traits de caractère*, n° 162, 6-01-26.  
 Gom Gut : *Un Amour au music-ball*, n° 162, 6-01-26.  
 Georges Sim : *Nuit de noces, grande nouvelle*, n° 163, 13-01-26.  
 Gom Gut : *L'Objet de convoitise*, n° 189, 14-07-26.  
 Gom Gut : *Virginie*, n° 189, 14-07-26.  
 Gom Gut : *Le 14 juillet!*, n° 189, 14-07-26.  
 Gom Gut : *Humilité*, n° 189, 14-07-26.  
 Luc Dorsan : *Lili, manucure*, n° 190, 21-07-26.  
 Gom Gut : *La Manucure*, n° 190, 21-07-26.  
 Gom Gut : *La Bonne Manière*, n° 190, 21-07-26.  
 Luc Dorsan : *Croquis de plage*, n° 191, 28-07-26.  
 Gom-Gut : *On part!... On part!...*, n° 191, 28-07-26.  
 Luc Dorsan : *Celle qu'on laisse à Paris...*, n° 191, 28-07-26.  
 Gom Gut : *Les Bonnes Vacances*, n° 192, 4-08-26.  
 Gom Gut : *La Servante d'hôtel*, n° 192, 4-08-26.  
 Gom Gut : *Les Maîtresses de Mascarin*, n° 192, 4-08-26.  
 Gom Gut : *L'Oncle Arthur*, n° 192, 4-08-26.  
 Gom Gut : *Un Amour de petit sein*, n° 193, 11-08-26.  
 Gom Gut : *Vacances parisiennes*, n° 193, 11-08-26.  
 Gom Gut : *Le Cocu de mari*, n° 193, 11-08-26.  
 Luc Dorsan : *La Dame en verdâtre*, n° 194, 18-08-26.  
 Gom Gut : *La Dame en maillot*, n° 194, 18-08-26.  
 Gom Gut : *Choses entendues en vacances*, n° 194, 18-08-26.  
 Luc d'Orsan : *Un Mâle de choix!*, n° 195, 25-08-26.  
 Gom Gut : *Chez l'habitant*, n° 195, 25-08-26.  
 Gom Gut : *L'Initiatrice*, n° 195, 25-08-26.  
 Gom Gut : *Échange d'aménités*, n° 195, 25-08-26.  
 Gom Gut : *Alfonsine*, n° 196, 1-09-26.  
 Gom Gut : *Le Maître-Baigneur*, n° 196, 1-09-26.  
 Gom Gut : *Yves et Nicolas*, n° 196, 1-09-26.  
 Gom Gut : *Les Pique-Niques*, n° 197, 8-09-26.  
 Gom Gut : *Un Tempérament excessif*, n° 197, 8-09-26.

- Gom Gut : *Un Voyeur*, n° 197, 8-09-26.  
 Gom Gut : *Dans les coins*, n° 198, 15-09-26.  
 Gom Gut : *L'Ouverture*, n° 198, 15-09-26.  
 Gom Gut : *La Chasseresse*, n° 198, 15-09-26.  
 Gom Gut : *L'Astéroïde*, n° 199, 22-09-26.  
 Gom Gut : *Suivez le guide!*, n° 199, 22-09-26.  
 Gom Gut : *Un Vritable Amateur*, n° 199, 22-09-26.  
 Gom Gut : *Choses qu'on dit en rentrant*, n° 200, 29-09-26.  
 Gom Gut : *On rentre!...*, n° 200, 29-09-26.  
 Luc Dorsan : *Souvenirs de vacances*, n° 200, 29-09-26.  
 Gom Gut : *À buis clos*, n° 200, 29-09-26.  
 Gom Gut! : *Alice et Victor*, n° 201, 6-10-26.  
 Gom Gut : *La Petite Cousine*, n° 201, 6-10-26.  
 Gom Gut : *Des Amours juives*, n° 201, 6-10-26.  
 Gom Gut : *La Nouvelle Bonne*, n° 202, 13-10-26.  
 Gom Gut : *Le Vin nouveau*, n° 202, 13-10-26.  
 Gom Gut : *Le Jeune Homme intimidé*, n° 202, 13-10-26.  
 Gom Gut : *L'Heure H*, n° 203, 20-10-26.  
 Gom Gut : *Mathilde*, n° 203, 20-10-26.  
 Gom Gut : *Maturité*, n° 203, 20-10-26.  
 Gom Gut : *Le Stock*, n° 203, 20-10-26.  
 Gom Gut : *Une Lamentable Histoire*, n° 203, 20-10-26.  
 Gom Gut : *Le Dentiste*, n° 203, 20-10-26.  
 Gom Gut : *Les Garçonnières*, n° 204, 27-10-26.  
 Georges Sim : *No, no, Harry!*, n° 204, 27-10-26.  
 Gom Gut : *Le Pantalon de la concierge*, n° 204, 27-10-26.  
 Gom Gut : *Le Rastaquouère*, n° 205, 3-11-26.  
 Gom Gut : *Sur un seuil*, n° 205, 3-11-26.  
 Gom Gut : *Un Bien Beau Mariage*, n° 205, 3-11-26.  
 Gom Gut : *La Bonne Pipe*, n° 206, 10-11-26.  
 Georges Sim : *On se déshabille!*, n° 206, 10-11-26.  
 Gom Gut : *La Grosse Tata*, n° 207, 17-11-26.  
 Gom Gut : *Le Pot-aux-roses*, n° 207, 17-11-26.  
 Gom Gut : *Dialogues entendus*, n° 207, 17-11-26.  
 Gom Gut : *Méprise*, n° 207, 17-11-26.  
 Gom Gut : *Catherine*, n° 208, 24-11-26.  
 Gom Gut : *La Vraie Nourrice*, n° 208, 24-11-26.  
 Gom Gut : *Ne rien perdre!*, n° 208, 24-11-26.  
 Gom Gut : *La Nourrice sèche*, n° 208, 24-11-26.  
 Luc Dorsan : *Namuna*, n° 208, 24-11-26.

- Gom Gut : *Amatrices*, n° 209, 1-12-26.  
 Gom Gut : *Arts d'agrément*, n° 209, 1-12-26.  
 Gom Gut : *Professeurs*, n° 209, 1-12-26.  
 Gom Gut : *Une Fameuse Cuite*, n° 212, 22-12-26.  
 Gom Gut : *La Nuit de Noël*, n° 212, 22-12-26.  
 Gom Gut : *Ce Pauvre Ducanillon*, n° 212, 22-12-26.  
 Gom Gut : *Croquis de réveillon*, n° 212, 22-12-26.  
 Gom Gut : *Le Jeune Homme du troisième*, n° 212, 22-12-26.  
 Georges Sim : *Un Sacré Noël*, n° 212, 22-12-26.  
 Gom Gut : *C'est M. Delphin qui invite*, n° 213, 29-12-26.  
 Gom Gut : *Le Réveillon improvisé*, n° 213, 29-12-26.  
 Gom Gut : *Chez M. Machin*, n° 213, 29-12-26.  
 Georges Sim : *Un Sale Type!*, n° 213, 29-12-26.  
 Gom Gut : *Au « Picratt's Bar »*, n° 213, 29-12-26.  
 Gom Gut : *Choses entendues le jour de l'An*, n° 213, 29-12-26.  
 Sandor : *Empêchement*, n° 213, 29-12-26.  
 Luc Dorsan : *Vive l'An neuf!*, n° 213, 29-12-26.  
 Gom Gut : *Étrennes*, n° 213, 29-12-26.

## 1927

- Gom Gut : *Alcôves I*, n° 214, 5-01-27.  
 Gom Gut : *Alcôves II*, n° 214, 5-01-27.  
 Luc Dorsan : *Collection*, n° 214, 5-01-27.  
 Luc Dorsan : *Petite Crapule, va...*, n° 214, 5-01-27.  
 Gom Gut : *Fils à papa*, n° 214, 5-01-27.  
 Gom Gut : *Victor*, n° 214, 5-01-27.  
 Gom Gut : *Charmante Enfant*, n° 214, 5-01-27.  
 Gom Gut : *À fleur de peau*, n° 215, 12-01-27.  
 Gom Gut : *Une Grande Joie*, n° 215, 12-01-27.  
 Gom Gut : *Une Histoire d'amour*, n° 215, 12-01-27.  
 Gom Gut : *L'Impuissant*, n° 215, 12-01-27.  
 [Anonyme] : *Choses vues*, n° 215, 12-01-27.  
 Luc Dorsan : *Choses entendues*, n° 215, 12-01-27.  
 Gom Gut : *Vengeance*, n° 215, 12-01-27.  
 Georges Sim : *Légère Erreur*, n° 216, 19-01-27.  
 Gom Gut : *Quelques stupidités qu'on ne manque pas de dire*, n° 216, 19-01-27.  
 Georges Sim : *Une Aventure dans un train*, n° 216, 19-01-27.  
 Gom Gut : *Le Coup de foudre*, n° 216, 19-01-27.  
 Gom Gut : *Eugénie*, n° 216, 19-01-27.  
 Gom Gut : *La Dame au chien*, n° 217, 26-01-27.  
 Georges Sim : *Un Beau Mariage*, n° 217, 26-01-27.

- Gom Gut : *La Vocation*, n° 217, 26-01-27.  
 Gom Gut : *Question de sauce*, n° 217, 26-01-27.  
 Gom Gut : *L'Heure morne*, n° 217, 26-01-27.  
 Georges Sim : *L'Odyssée de Lucien*, n° 218, 2-02-27.  
 Georges Sim : *Un Bon Garçon*, n° 218, 2-02-27.  
 Gom Gut : *Les Irrésistibles*, n° 218, 2-02-27.  
 Gom Gut : *Avertissement*, n° 218, 2-02-27.  
 Gom Gut : *Le Séducteur*, n° 218, 2-02-27.  
 Georges Sim : *Une Déveine*, n° 219, 9-02-27.  
 Georges Sim : *À la hussarde*, n° 219, 9-02-27.  
 Georges Sim : *Parbleu!*, n° 219, 9-02-27.  
 Gom Gut : *Un Bougre!*, n° 219, 9-02-27.  
 Gom Gut : *Une Bougresse!*, n° 219, 9-02-27.  
 Luc Dorsan : *Escarmouches*, n° 219, 9-02-27.  
 Gom Gut : *Brave Justin*, n° 220, 16-02-27.  
 Gom Gut : *Le Maquereau*, n° 220, 16-02-27.  
 Gom Gut : *Sept Croquis de carnaval*, n° 221, 23-02-27.  
 Gom Gut : *Une Gamine délicieuse*, n° 221, 23-02-27.  
 Luc Dorsan : *Le Pompier de ces dames*, n° 223, 9-03-27.  
 Gom Gut : *Le Pompier de service*, n° 223, 9-03-27.  
 Gom Gut : *L'Aventurière*, n° 224, 16-03-27.  
 Sandor : *Souvenir...*, n° 224, 16-03-27.  
 Gom Gut : *Poissons d'avril*, n° 226, 30-03-27.  
 Gom Gut : *Une Bonne Partie*, n° 226, 30-03-27.  
 Gom Gut : *La Sève monte*, n° 227, 6-04-27.  
 Gom Gut : *Recettes*, n° 227, 6-04-27.  
 Gom Gut : *Les Premières Vacances*, n° 228, 13-04-27.  
 Gom Gut : *Très bien, ta bicoque!...*, n° 228, 13-04-27.  
 Gom Gut : *Dans la peau*, n° 229, 20-04-27.  
 Gom Gut : *Sécurité, discrétion*, n° 229, 20-04-27.  
 Gom Gut : *Entre deux maux*, n° 230, 27-04-27.  
 Gom Gut : *Un Événement*, n° 230, 27-04-27.  
 Luc Dorsan : *Le Voyeur*, n° 230, 27-04-27.  
 Gom Gut : « *Sam Suffi* », n° 231, 4-05-27.  
 Gom Gut : *Villa « Mon Rêve »*, n° 231, 4-05-27.  
 Dorsan : *L'Avant-Dernier*, n° 235, 1-06-27.  
 Sandor : *L'Amant de Madame Cassenoix*, n° 235, 1-06-27.  
 Georges Sim : Réponse de Georges Sim à l'enquête : *Une femme peut-elle aimer deux hommes à la fois?*, 8-06-27 (c).  
 Luc Dorsan : *À trois roues*, n° 236, 8-06-27.  
 Gom Gut : *Le Monsieur qui a une auto*, n° 236, 8-06-27.

- Sim : *Un Maniaque*, n° 236, 8-06-27.  
 Gom Gut : *La Feuille à l'envers*, n° 237, 15-06-27.  
 Gom Gut : *Le Salaud de l'arbre*, n° 237, 15-06-27.  
 Gom Gut : *L'Émotion!*, n° 238, 22-06-27.  
 Gom Gut : *L'Excité sentimental*, n° 238, 22-06-27.  
 Gom Gut : *Improvisation*, n° 239, 29-06-27.  
 Gom Gut : *Partouzes et partouzards*, n° 239, 29-06-27.  
 Gom Gut : *Au temps des nymphes et des satyres*, n° 240, 6-07-27.  
 Gom Gut : *Histoire de nymphes*, n° 240, 6-07-27.  
 Gom Gut : *La Nuit du 14 au 15*, n° 241, 13-07-27.  
 Plick et Plock : *Une Averse*, n° 252, 28-09-27.  
 Aramis : *Une Garçonne*, n° 252, 28-09-27.  
 Plick et Plock : *Un Huis clos*, n° 254, 12-10-27.  
 Gom Gut : *Le Colonel*, n° 257, 2-11-27.  
 Gom Gut : *Jaloux* [titre absent], n° 262, 7-12-27 (c).  
 Poum et Zette : *Quelle Guigne!*, n° 262, 7-12-27.  
 Sandor : *Le Tableau*, n° 264, 21-12-27 (c).  
 Poum et Zette : *Un Frère*, n° 264, 21-12-27 (c).

## 1928

- Gom Gut : *Trop tard, ou une bonne blague qui tourne mal*, n° 266, 4-01-28 (c).  
 Georges Sim : *L'Homme au revolver*, n° 271, 8-02-28.  
 Gom Gut : *Flagrant Délit, film en cinq épisodes*, n° 272, 15-02-28 (c).  
 Georges Sim : *Un Drôle de Coco*, n° 274, 29-02-28.  
 Georges Sim : *La Femme de quarante ans et le jouvenceau*, n° 276, 14-03-28.  
 Georges Sim : *De fil en aiguille*, n° 277, 21-03-28.  
 Georges Sim : *Un Oubli*, n° 277, 21-03-28.  
 Gom Gut : *Ce Sacré Eusèbe!...*, n° 278, 28-03-28.  
 Luc Dorsan : *En papoue, na!...*, n° 279, 4-04-28.  
 Georges Sim : *Un Tendre*, n° 281, 18-04-28.  
 Gom Gut : *Choses vues et entendues*, n° 285, 16-05-28.  
 Dorsan : *Pêche à la ligne*, n° 285, 16-05-28.  
 Sandor : *Ville d'eaux*, n° 285, 16-05-28.  
 Luc Dorsan : *Monsieur Gustave*, n° 287, 30-05-28.  
 Georges Sim : *Agitez!...*, n° 288, 6-06-28.  
 Gom Gut : *Les Dents*, n° 289, 13-06-28.  
 Gom Gut : *Tromper sa femme*, n° 292, 4-07-28.  
 Georges Sim : *L'Amoureux de Mme Chaume*, n° 295, 25-07-28.  
 Gom Gut : *L'Écluse*, n° 295, 25-07-28.  
 Sandor : *Types de plages. Dinard*, n° 295, 25-07-28 (c).  
 Gom Gut : *Le Contrôleur*, n° 295, 25-07-28.

- Gom Gut : *Types de plages*, série de 4 contes, n° 296, 1-08-28.  
 Gom Gut : *Types de plages II*, série de 4 contes, n° 297, 8-08-28.  
 Georges Sim : *Un Mélange*, n° 297, 8-08-28.  
 Gom Gut : *Types de casinos*, série de 4 contes, n° 298, 15-08-28.  
 Gom Gut : *Types de casino*, série de 5 contes, n° 299, 22-08-28.  
 Georges Sim : *Boby et sa sœur*, n° 300, 29-08-28.  
 Gom Gut : *Le Truc de la cabine*, n° 300, 29-08-28.  
 Gom Gut : *La Poule*, n° 301, 5-09-28.  
 Georges Sim : *Le Jeune Homme*, n° 302, 12-09-28.  
 Luc Dorsan : *Le Pont Neuf*, n° 302, 12-09-28.  
 Gom Gut : *Choses entendues*, n° 305, 3-10-28.  
 Gom Gut : *Un Autre!*, n° 306, 10-10-28.  
 Gom Gut : *Le Quatrième Monsieur*, n° 306, 10-10-28.  
 Georges Sim : *Une Gamine insupportable*, n° 306, 10-10-28.  
 Gom Gut : *Drôle de Type*, n° 307, 17-10-28.  
 Georges Sim : *Une Petite qui a du cran*, n° 307, 17-10-28.  
 Gom Gut : *Cornichon*, n° 309, 31-10-28.  
 Georges Sim : *La Grosse Bertba*, n° 309, 31-10-28.  
 Gom Gut : *Choses entendues*, n° 310, 7-11-28.  
 Georges Sim : *Liquidation*, n° 311, 14-11-28.  
 Georges Sim : *Plus d'imprévu!*, n° 311, 14-11-28.  
 Gom Gut : *Histoires belges*, n° 313, 28-11-28.  
 Georges Sim : *Vieux Chose*, n° 316, 19-12-28.  
 Georges Sim : *Un Cas de conscience*, n° 317, 26-12-28 (c).

### *Froufrou et Bonne Humeur réunis*

1929

- Gom Gut : *Une Plaisanterie peu spirituelle*, n° 330, 27-03-29.  
 Gom Gut : *Cinq Cents Francs*, n° 331, 3-04-29.  
 Gom Gut : *Un Homme serviable*, n° 331, 3-04-29.  
 Georges Sim : *Le Chauffeur*, n° 333, 17-04-29.  
 Georges Sim : *La Grosse Brute*, n° 333, 17-04-29.  
 Gom Gut : *Joseph*, n° 333, 17-04-29.  
 Georges Sim : *Bon Cœur*, n° 334, 24-04-29.  
 Gom-Gut : *Jeune Homme*, n° 334, 24-04-29.  
 Georges Sim : *Empreintes*, n° 335, 1-05-29.  
 Gom Gut : *Héroïsme*, n° 336, 8-05-29.  
 Georges Sim : *Fleurs d'occasion*, n° 337, 15-05-29.  
 Gom Gut : *Dignité*, n° 337, 15-05-29.  
 Georges Sim : *T.S.F.*, n° 338, 22-05-29.



- Georges Sim : *Soir de bravoure*, n° 339, 29-05-29.  
 Gom Gut : *Première Classe*, n° 340, 5-06-29.  
 Georges Sim : *Pluie*, n° 342, 19-06-29.  
 Georges Sim : *La Jalousie d'Ernestine*, n° 342, 19-06-29.  
 Georges Sim : *Un Petit Polisson*, n° 343, 26-06-29.  
 Gom Gut : *De Sales Mêmes*, n° 347, 24-07-29.  
 Georges Sim : *Un Rude Effronté*, n° 348, 31-07-29.  
 Gom-Gut : *Lisbeth et sa mère*, n° 348, 31-07-29.  
 Gom Gut : *L'Oreille d'Emma*, n° 349, 7-08-29.  
 Georges Sim : *Cette Chère Ada*, n° 350, 14-08-29.  
 Gom Gut : *Le Maître-Baigneur*, n° 350, 14-08-29.  
 Georges Sim : *Poste restante*, n° 351, 21-08-29.  
 Gom Gut : *Ce sera à l'œil*, n° 355, 18-09-29.  
 Gom Gut : *Entêtement*, n° 356, 25-09-29.  
 Georges Sim : *Monsieur Machin*, n° 358, 9-10-29.  
 Gom Gut : *Un Incompris*, n° 358, 9-10-29.  
 Gom Gut : *Un Divorce*, n° 359, 16-10-29.  
 Gom-Gut : *Je ne suis pas celle...*, n° 360, 23-10-29.  
 Georges Sim : *Juliette*, n° 361, 30-10-29.  
 Gom Gut : *Un Homme fichu*, n° 361, 30-10-29.  
 Gom Gut : *La Belle Barbe*, n° 362, 6-11-29.  
 Gom Gut : *Le Bain de soleil*, n° 363, 13-11-29.  
 Gom Gut : *La Grande Brute*, n° 364, 20-11-29.

### 1930

- Gom Gut : *Un Homme tout rond*, n° 370, 1-01-30.  
 Gom Gut : *Le Concombre*, n° 371, 8-01-30.  
 Gom Gut : *Le Portrait de M. Mège*, n° 371, 8-01-30.  
 Gom Gut : *La Puce*, n° 372, 15-01-30.  
 Luc Dorsan : *En musique*, n° 372, 15-01-30.  
 Georges Sim : *Cœur de Lilas*, n° 372, 15-01-30.  
 G. Sim : *À quatre mains*, n° 373, 22-01-30.  
 Gom Gut : *Incomprise*, n° 373, 22-01-30.  
 Gom Gut : *L'Homme fleuri*, n° 374, 29-01-30.  
 Gom Gut : *Névralgies*, n° 374, 29-01-30.  
 Gom Gut : *Un Type extraordinaire*, n° 375, 5-02-30.  
 Gom Gut : *Chambre n° 17*, n° 376, 12-02-30.  
 Gom Gut : *Les Chocolats*, n° 377, 19-02-30.  
 Gom Gut : *Un Drôle de Mariage*, n° 378, 26-02-30.  
 Gom Gut : *Un Chic Type*, n° 379, 5-03-30.  
 Poum et Zette : *L'Avancement de Monsieur Eugène Lamouille*, n° 379, 5-03-30.

- Gom Gut : *Une Histoire de...*, n° 380, 12-03-30.
- Georges Sim : *Le Gérant de l'hôtel meublé*, n° 382, 26-03-30 (c).
- Poum et Zette : *Le Pantalon de la concierge*, n° 383, 2-04-30.
- Poum et Zette : *Le Cocu scientifique*, n° 386, 23-04-30.
- Gom Gut : *Faire ou ne pas faire?*, n° 391, 28-05-30.
- Gom Gut : *La Fenêtre du quatrième*, n° 392, 4-06-30 (c).
- Gom Gut : *Une Bonne Surprise*, n° 393, 11-06-30 (c).
- Gom Gut : *L'Orage*, n° 394, 18-06-30.
- Gom Gut : *Et tout simplement*, n° 394, 18-06-30 (c).
- Gom Gut : *Les Jacotot*, n° 395, 25-06-30.
- Poum et Zette : *Histoire en quatre lettres*, n° 395, 25-06-30.
- Gom Gut : *Les Vingt-Deux Maîtresses*, n° 396, 2-07-30.
- Gom Gut : *Éva*, n° 397, 9-07-30.
- Gom Gut : *La Petite Dame qui sourit*, n° 397, 9-07-30 (c).
- G. Sim : *Le Bedon*, n° 398, 16-07-30 (c).
- Gom Gut : *La Vengeance ou (sic) salade*, n° 399, 23-07-30.
- Gom Gut : *Poste restante*, n° 400, 30-07-30.
- Plick et Plock : *L'Amour devant l'objectif*, n° 400, 30-07-30.
- Gom Gut : *Dame à ménager*, n° 400, 30-07-30.
- Sim : *Chacun son tour*, n° 400, 30-07-30.
- Gom Gut : *Sollicitude*, n° 401, 6-08-30.
- Gom Gut : *Un Poison*, n° 403, 20-08-30 (c).
- Poum et Zette : *Tronçon a perdu une femme nue*, n° 404, 27-08-30.
- Gom Gut : *Coucou!...*, n° 406, 10-09-30.
- Gom Gut : *À bâtons rompus*, n° 411, 15-10-30 (c).
- Gom Gut : *Les Portraits*, n° 412, 22-10-30.
- Gom Gut : *Félix*, n° 414, 5-11-30.
- Gom Gut : *Vice de forme*, n° 415, 12-11-30 (c).
- Gom Gut : *Politesses*, n° 415, 12-11-30.
- Gom Gut : *L'Hirondelle*, n° 416, 19-11-30 (c).
- Gom Gut : *Prudence*, n° 416, 19-11-30.
- Gom Gut : *Éloquence*, n° 419, 10-12-30.
- G. Sim : *Procès verbaux*, n° 419, 10-12-30 (c).
- Gom Gut : *Une Petite Connaisseuse*, n° 420, 17-12-30.
- G. Sim : *Le Mien et le tien*, n° 420, 17-12-30 (c).
- Gom Gut : *Rencontre*, n° 421, 24-12-30.
- G. Sim : *Confidences*, n° 422, 31-12-30.
- Gom Gut : *Une Petite Âme*, n° 422, 31-12-30 (c).
- Aramis : *Oubli*, n° 422, 31-12-30 (c).

**1931**

- Gom Gut : *À recommencer*, n° 423, 7-01-31.  
 Gom Gut : *Monsieur le comte*, n° 423, 7-01-31.  
 Gom Gut : *Le Rabatteur*, n° 424, 14-01-31 (c).  
 Aramis : *La Tournée*, n° 424, 14-01-31.  
 G. Sim : *Un Sale Gosse*, n° 424, 14-01-31.  
 Georges Sim : *Les Souliers*, n° 427, 4-02-31.  
 Gom Gut : *Après*, n° 427, 4-02-31.  
 Georges Sim : *La Noce*, n° 428, 11-02-31 (c).  
 Gom Gut : *L'Homme bleu, conte de Mardi-Gras*, n° 428, 11-02-31.  
 Georges Sim : *Chéri-Minet*, n° 429, 18-02-31 (c).  
 G. Sim : *L'Escalier*, n° 429, 18-02-31 (c).  
 Gom Gut : *La Petite Machin*, n° 430, 25-02-31 (c).  
 Gom Gut : *Jojo à Lulu*, n° 431, 4-03-31.  
 G.Sim : *L'Enfant du tamponnement*, n° 435, 1-04-31.

**1932**

- Aramis : *Les Trois Larrons*, n° 490, 20-04-32.

**1935**

- Gom Gut : *La Gaffe!*, n° 646, 17-04-35.  
 Gom Gut : *Cornichon*, n° 678, 27-11-35.

***La Garçonne*****1927**

- Georges Sim : *Au Temps des grandes-duchesses*, dans *La Garçonne en vacances* 1927.



## Le Fonds Simenon

D'abord installé dans une salle de la Bibliothèque Générale de l'Université, place Cockerill, le Fonds Simenon se trouve, depuis novembre 1981, au premier étage du château de Colonster, à l'orée du campus universitaire du Sart Tilman.

Il réunit des documents aussi nombreux que variés qui en font à la fois une bibliothèque, un fonds d'archives et un musée.

On y trouve 80 manuscrits correspondant à la production romanesque des années 1940 à 1972, les cassettes et dactyls des « dictées », l'exemplaire nominatif des 72 volumes des œuvres complètes publiées par les éditions Rencontre, les différentes éditions en français et dans 33 langues étrangères des romans signés Georges Simenon, les contributions à la *Gazette de Liège* entre 1919 et 1922, les romans populaires et les contes publiés sous 17 pseudonymes (dont le plus fréquent est G. Sim) entre 1921 et 1937, les reportages et interviews réalisés par Simenon entre 1931 et 1946.

Ajoutons à cela les ouvrages de la critique, les mémoires universitaires, les anthologies scolaires, les milliers d'articles écrits dans la presse au fur et à mesure des parutions, les cassettes et vidéo-cassettes d'interviews de Simenon, la correspondance d'écrivains et d'amis célèbres (Gide, Cocteau, Pagnol, Keyserling, Miller, Fellini, Renoir, ...).

Citons encore les quelque 2 000 photos permettant de suivre toutes les étapes de la vie et de la carrière de Georges Simenon, des vidéo-cassettes de films ou téléfilms, des photos de films, les originaux des portraits de Simenon par Vlamincq, Buffet et Cocteau, une reproduction miniature de la statue de Maigret à Delfzijl, des diplômes et médailles honorifiques, une collection de pipes, ...

Le Fonds Simenon s'accroît régulièrement tant par les envois que continue à assurer l'entourage du donateur que par l'achat de pièces nouvelles.

De par la volonté du donateur lui-même, le Fonds Simenon est tenu à la disposition des étudiants et des chercheurs. Il est aussi accessible aux non-spécialistes et aux groupes sur demande motivée adressée à la gestionnaire du Fonds. Il convient toutefois de noter que les pièces originales ne sont pas prêtées à l'extérieur et que la consultation ainsi que la reproduction de certains documents inédits est soumise à autorisation spéciale.

### **Adresse du Fonds Simenon :**

Château de Colonster, Allée des Érables, B-4000 LIÈGE (Belgique).  
Télécopie : + 32 4 388 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. +32 4 366 52 71 ou 366 30 22.



Saisie des textes :  
Georgette PINSAR et Lucy SAUVEUR

Composition :  
Étienne RIGA, T<sub>E</sub>X, P<sub>S</sub>Tricks, L<sup>A</sup>T<sub>E</sub>X (*partim*)

Achévé d'imprimer le 10 octobre 1996  
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 4 371 58 10

ISSN 0778 - 0702

D/1996/0480/23

