

TRACES

N° 12, 2000

Université de Liège

Travaux du Centre d'Études Georges Simenon

TRACES

12

En couverture :

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

Coll. Fonds Simenon.

TRACES

12

Université de Liège
Centre d'Études Georges Simenon

2000

Comité de gestion du Centre d'Études Georges Simenon

Jacques DUBOIS, Président du Centre
Danielle BAJOMÉE, Directeur du Centre
Christine SWINGS-DELIÈGE, Conservateur du Fonds
Jean-Louis DUMORTIER
Pierre GOTHOT
Jean-Marie KLINKENBERG

Comité de rédaction de *TRACES*

Danielle BAJOMÉE
Jacques DUBOIS
Jean-Marie KLINKENBERG
Christine SWINGS-DELIÈGE
Directeur de publication : Jean-Louis DUMORTIER

TRACES

Les numéros de *Traces* 2 à 11 sont encore disponibles.

Prix au numéro

N ^{os} 2 à 6	N ^o 7	N ^o 8	N ^o 9	N ^o 10	N ^{os} 11 et 12
600 FB 14.87 €	1 000 FB 24.79 €	800 FB 19.83 €	1 000 FB 24.79 €	1 200 FB 29.75 €	1 000 FB 24.79 €

Diffusion, renseignements, suggestions, envois de manuscrits :

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

Téléphone : + 32 (0)4 366 30 22
(0)4 366 52 71
Télécopie : + 32 (0)4 366 45 95
(0)4 366 57 02
E-mail : C.Deliege@ulg.ac.be

Site internet : <http://www.ulg.ac.be/libnet/simenon.htm>



(Coll. Fonds Simenon.)

Table des matières

Jean-Louis DUMORTIER, <i>Le roman policier simenonien et son lecteur</i>	9
Benoît DENIS, <i>Simenon critique de Simenon. Éléments pour une reconstitution de l'espace des possibles romanesques simenonien (1938–1948)</i>	27
Jean-Louis CABANÈS, <i>Quand Maigret se met à table : enquête sur une dévorante oralité</i>	47
Paul MERCIER, <i>Le mur blanc de l'inconscient maternel dans Lettre à ma mère</i>	63
Fabrice LARDREAU, <i>Échec et mat. Sur L'homme qui regardait passer les trains de Georges Simenon</i>	79
Danielle BAJOMÉE, <i>Et si on (re)lisait les Contes des « Mille et un matins » ?</i>	91
1. <i>La Petite Idole</i>	105
2. <i>Le Coup de feu</i>	107
3. <i>Un couple passa</i>	109
4. <i>Le Chant du soir</i>	111
5. <i>L'Accident</i>	113
6. <i>Un homme sur la voie</i>	115
7. <i>L'Étape</i>	118
8. <i>Le Grisou</i>	120
9. <i>Le Saxophone</i>	122
10. <i>Mélie</i>	125
11. <i>Dédé</i>	127
12. <i>L'Ivrogne</i>	129
13. <i>Convalescence</i>	132
14. <i>Tuer</i>	134
15. <i>Méprise</i>	136
16. <i>Les Lacroix</i>	139
17. <i>Le Timbre</i>	142
18. <i>Les Roues</i>	144
19. <i>Jeannot</i>	146
20. <i>L'Avaleur d'aiguilles</i>	149

21. <i>Les Larmes</i>	151
22. <i>La Lettre</i>	154
23. <i>Retour</i>	157
24. <i>La Porte n° 9</i>	159
25. <i>M'ame Casaquin</i>	162
26. <i>La Preuve</i>	165
27. <i>M. Frogeot, caissier</i>	167
28. <i>Joë</i>	169
29. <i>Le Père Manillon</i>	172
30. <i>Le Silence</i>	175
31. <i>La Peur du sang</i>	177
32. <i>Faits divers</i>	180
33. <i>La Valise</i>	182
34. <i>L'Ombre sur le rideau</i>	185
35. <i>La barque</i>	187
36. <i>L'Agresseur</i>	190
37. <i>L'Annonce</i>	193
38. <i>La Cavée</i>	196
39. <i>Le Rôdeur</i>	199
40. <i>La Nuit atroce</i>	202
41. <i>Le Pêcheur obstiné</i>	204
42. <i>Le Récital</i>	206
43. <i>Le Fakir</i>	209
44. <i>Le Beau Roman</i>	212
45. <i>S.O.S.</i>	215
46. <i>Le Mousse</i>	218
47. <i>Le Train de nuit</i>	221
48. <i>Le Flacon</i>	224
49. <i>Les Cyclamens</i>	227
50. <i>L'Exemple</i>	230
51. <i>Le Couple</i>	232
52. <i>Souçons</i>	235
53. <i>Un beau joueur</i>	238
54. <i>Dénouement</i>	240
55. <i>Un brave homme</i>	242
56. <i>Le Portrait</i>	244
57. <i>Le Porte-bonheur</i>	247
58. <i>Lettres d'amour</i>	250
59. <i>Le Beau Train bleu</i>	253
60. <i>Trichet</i>	255
61. <i>Le Ridicule</i>	258
62. <i>Le Chien-loup</i>	261
63. <i>Le Babut</i>	264
64. <i>L'Amiral</i>	266
65. <i>Irma</i>	269
66. <i>L'Ours</i>	272
67. <i>Le Vaccin</i>	274
68. <i>Le Solliciteur</i>	277
69. <i>Le Colonel</i>	279
70. <i>Les Vibrants</i>	282
Le Fonds Simenon	285

Jean-Louis DUMORTIER

Le roman policier simenonien et son lecteur

Sommaire

Comment un fournisseur de littérature populaire est-il devenu une vedette littéraire et comment s'explique la persistance de son succès pendant une quarantaine d'années ? Telles sont les deux questions auxquelles je proposerai des éléments de réponse en me fondant, pour l'essentiel, sur l'image en creux du lecteur destinataire que l'on trouve dans la série des *Maigret*.

Introduction

DEPUIS environ vingt ans, beaucoup de livres ont été consacrés à Simenon¹ : des biographies², mais aussi des études portant sur l'univers romanesque qu'il a créé et sur son art de romancier³. Il me semble

¹ Pour une recension des publications de la dernière décennie, cf. Michel LEMOINE, « Dix ans de recherche simenonienne », dans *Traces*, n° 11, 1999.

² Entre autres F. BRESLER, *L'énigme Georges Simenon*, Paris, Balland, 1985 (éd. or. 1983) ; Stanley ESKIN, *Simenon. Une biographie*, Paris, Presses de la Cité, 1990 (éd. or., 1987) ; Jean-Christophe CAMUS, *Simenon avant Simenon. Les années du journalisme, 1919-1922*, Bruxelles, Didier-Hatier, 1989 ; Jean-Christophe CAMUS, *Les années parisiennes 1923-1931. Simenon avant Simenon*, Bruxelles, Didier-Hatier, 1990 ; Pierre ASSOULINE, *Simenon. Biographie*, Paris, Julliard, 1992 ; Michel LEMOINE et Christine SWINGS (dir.), *Simenon, l'homme, l'univers, la création*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1993.

³ Entre autres Claudine GOTHOT-MERSCH, Jacques DUBOIS, Jean-Marie KLINKENBERG, Danièle RACELLE-LATIN, Christian DELCOURT, *Lire Simenon*, Bruxelles, Labor, 1980 ; Jean FABRE, *Enquête sur un enquêteur. Maigret. Un essai de sociocritique*, Montpellier, Études sociocritiques, 1981 ; Maurice PRON (dir.) en coll. avec Michel LEMOINE, *L'univers de Simenon*, Paris, Presses de la Cité, 1983 ; Jean-Louis DUMORTIER, *Georges Simenon*, Bruxelles, Labor, 1985 ; Alain BERTRAND, *Georges Simenon*, Lyon, La Manufacture, 1988, rééd. Liège, Éditions du C.É.F.A.L., 1994 ; Jules BEDNER, *Simenon et le jeu des deux histoires. Essai sur les romans policiers*, Amsterdam, Institut de romanistique, 1990 ; Marie-Paule BOUTRY, *Les 300 vies de Simenon*, Paris, Claire Martin du Gard, 1990, rééd., Paris, Arsenal, 1994 ; Collectif, *Simenon. L'homme, l'univers, la création*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1993 ; Anne MATHONET, *Regard et voyeurisme dans l'œuvre de Simenon*, Liège, Éditions du C.É.F.A.L., 1996 ; Bernard ALAVOINE, *Georges Simenon. Parcours d'une œuvre*, Amiens, Encrage, « Références », 6, 1998 ; Didier GALLOT, *Simenon ou la comédie humaine*, Paris, Éd. France Empire, 1999.

toutefois que l'on ait *relativement* peu traité des questions suivantes : 1^o) comment Georges Simenon est-il parvenu, dans les années trente, à attirer sur lui l'attention du public et 2^o) pourquoi ses œuvres ont-elles connu, pendant une quarantaine d'années tout au moins (du début des années trente à celui des années soixante-dix), un succès aussi massif et aussi durable?⁴ C'est à ces questions-là que je m'attacherai à apporter des hypothèses de réponse, en prenant en considération, d'une part, les dispositions esthétiques de son public destinataire ou, si l'on préfère, l'horizon d'attente de la fraction du lectorat qu'il tentait d'intéresser à son projet artistique, et, d'autre part les caractéristiques principales de ce projet.

C'est ainsi donner à entendre que Simenon avait un projet artistique : une certaine conscience de l'ensemble des lecteurs dont il pouvait espérer la reconnaissance et la consécration, une idée de la stratégie à adopter pour arriver à ses fins. Telle est bien l'opinion que je soutiens : Simenon savait pour qui — sinon pourquoi — il écrivait et, s'il est exact, comme le disait Roland Barthes, qu'on écrit pour être aimé, Simenon savait de qui il voulait être aimé. Je ne voudrais toutefois pas donner à entendre que le romancier s'est, *en toute liberté*, adressé à un public précis, comme peut le faire, par exemple, un savant qui choisit d'écrire pour ses pairs ou de vulgariser ses connaissances, mais j'avance — et je n'ai pas le sentiment de prendre ainsi un bien grand risque — que le créateur de Maigret (et l'auteur des 117 romans qui font pendant aux 76 volumes de la série des *Maigret*) n'était pas un de ces écrivains introvertis, insoucieux de l'accueil réservé à ses œuvres, et qu'il ne faisait pas non plus partie de cette lignée d'artistes qui s'adressent à l'auditoire universel. Simenon, au début de sa carrière tout au moins, a visé cette fraction — quantitativement importante — du public français pour qui la lecture de récits de fictions était une distraction « distinguée » et il a répondu à sa demande de romans faciles à lire mais ... distincts d'une littérature populaire de pure consommation.

⁴ Je remanie ici une partie de deux articles antérieurs : Jean-Louis DUMORTIER, « Les scrupules de Maigret », dans *Traces*, n^o 2, 1990 et « Le lecteur simenonien et la construction de l'espace. Matériaux pour une ébauche », dans *Traces*, n^o 7, 1995.

1.- Images du public potentiel

COMMENÇONS par broser, à larges traits, un tableau du lectorat français durant les années 1920, époque où, sous des pseudonymes divers, le petit journaliste liégeois, monté à Paris à l'âge de dix-neuf ans (1922), rédige à la chaîne des romans à quatre sous : romans d'aventures et sentimentaux, érotiques et policiers, qui constituent, justement, cette littérature populaire de pure consommation dont je viens de parler.

Depuis les vingt dernières années du XIX^e siècle, les progrès de la scolarisation sont constants, les classes moyennes accèdent progressivement aux études longues et le phénomène entraîne un accroissement du public potentiel des écrits littéraires. Au lendemain de la Grande guerre, la demande des lecteurs, en matière de romans, dépasse l'offre qu'assuraient, avant le conflit, les hommes de lettres en vue. Les maisons d'édition parisiennes se mettent donc en quête de nouveaux talents et même les plus prestigieuses cèdent à une logique commerciale. Elles orchestrent des campagnes publicitaires autour de livres susceptibles d'intéresser un large public⁵. Les tirages augmentent dans des proportions considérables, mais également les risques de mévente que prennent les éditeurs. Ces derniers se soucient par conséquent bien plus que dans le passé de donner et d'entretenir une image publicitaire de leurs auteurs vedettes et de veiller à ce qu'ils publient régulièrement de quoi relancer l'intérêt du public. La stratégie d'émergence qu'adoptera Simenon, en 1931, lorsqu'il se décidera à user de son patronyme, tient compte de cette nouvelle donne.

À raison d'un volume par mois, il publiera la première série (19 titres, de 1931 à 1934) des *Maigret* chez Arthème Fayard. Les livres paraissent, sous couverture illustrée d'une photographie, au prix inusité de six francs, moyenne entre le roman littéraire à douze francs et le roman populaire à trois francs cinquante. L'auteur et l'éditeur, une fois tombés d'accord — ce qui n'a pas été sans mal, comme on le verra — concertent une surprenante, une colossale stratégie publicitaire : des milliers de cartes postales reproduisant de courts extraits des *Maigret* sont signées par l'auteur ; la radio et le cinéma sont mis à contribution, un « bal anthropométrique » rassemble le Tout-Paris à Montmartre, au cabaret de *La Boule blanche*, le 22 février 1931. Chaque invité a reçu comme carton un fac-similé de la fiche anthropométrique du célèbre malfrat anarchiste Jules Bonnot et a été prié

⁵ Entre autres *La garçonne* (Victor MARGUERITTE, 1922), *Maria Chapdelaine* (Louis HÉMON, 1923), *Le diable au corps* (Raymond RADIGUET, 1923), *Le blé en herbe* (COLETTE, 1923).

de se déguiser en affranchi du « milieu ». La presse ne manque évidemment pas de réagir à ce lancement hors du commun.

Simenon agit ainsi parce qu'il a pu constater qu'une fraction importante du lectorat est devenue sensible au battage et que ce dernier est désormais entré dans les mœurs des éditeurs ayant pignon sur rue. Il a compris, de manière intuitive, que le champ littéraire était en train de se restructurer. Il a compris que la production romanesque, quantitativement dominante, ne se ventilait plus entre la sphère de production élargie et la sphère de production restreinte, mais que, s'agissant de ce genre littéraire, s'était créée une large frange de littérature moyenne, propice à des modes de reconnaissance inédits, au cumul de bénéfices à la fois matériels et symboliques⁶.

En effet, la demande accrue émanant de lecteurs issus de la classe moyenne entraîne la prolifération de récits de fiction. Ils profitent de la promotion du genre romanesque à laquelle ont œuvré, dans le dernier tiers du XIX^e siècle, les écrivains naturalistes, et qu'ont assurée les prix littéraires : le Goncourt, en 1903, le Fémina, l'année suivante, le Grand prix du roman de l'Académie française, en 1914, en attendant le Renaudot en 1926 et l'Interallié en 1930. Il est bien connu aujourd'hui qu'en règle générale ces prix ne couronnent pas des œuvres réellement novatrices, mais il n'est pas douteux qu'ils ont puissamment contribué, à l'époque dont je parle, à établir et à consacrer institutionnellement non seulement un genre autrefois peu propice à l'accumulation de capital symbolique, mais encore des canons narratifs. Grâce à eux, le courant romanesque dominant — le *main stream* comme disaient les critiques littéraires américains, celui qui comble les

⁶ Le champ littéraire est le système de relations objectives qui s'établissent entre les agents et les institutions concernés par la production littéraire. Comme tout champ — c'est-à-dire comme tout secteur relativement autonome d'activités sociales où interagissent des producteurs et des consommateurs, des professionnels et des amateurs —, le champ littéraire est un espace de luttes entre des agents qui occupent diverses positions (dominantes et dominées). L'enjeu de ces luttes est un capital spécifique au champ, que les forces en conflit ont pour but 1^o de définir et 2^o de s'approprier. Le capital spécifique au champ littéraire a pu, jusqu'à présent, être défini, contre la loi du marché, comme la reconnaissance de la valeur artistique (littéraire), étant entendu que cette reconnaissance peut s'accompagner de divers bénéfices sociaux. La structure du champ, à une époque donnée, correspond à l'inégale répartition du capital spécifique entre les agents et les institutions en conflit, dont les stratégies respectives visent à conserver ou à modifier cette répartition. Le champ littéraire — comme celui du droit, de la recherche scientifique, du sport, de l'école, de la haute couture, etc. — est caractérisé par un habitus c'est-à-dire un système de croyances, de valeurs et de normes de comportements inconsciemment adopté par les agents et présidant au fonctionnement des institutions. C'est l'habitus qui explique la perpétuation des luttes et, en fin de compte, l'existence du champ lui-même.

aspirations de cette fraction du grand public qui a poursuivi ses études mais qui ne fait pas partie du cercle étroit des spécialistes — a été valorisé. S'est ainsi constituée une culture livresque qui n'était plus l'apanage d'une élite sociale, et ont été légitimées, dans une mesure toute relative, des pratiques d'écriture et de lecture totalement décrochées de celles des avant-gardes.

Par ailleurs, le cinéma, parlant dès la fin des années vingt, altère les dispositions esthétiques des lecteurs de romans. Les spectacles cinématographiques, qui réunissent parfois des couches de la population très éloignées d'un double point de vue social et culturel, nourrissent les mémoires d'images susceptibles de constituer, plus ou moins rapidement, un fonds de références communes. En contrepartie, ils portent atteinte au pouvoir individuel d'imaginer et accoutument le public à un mode de narration que caractérisent principalement, l'amalgame de la description et de l'action, la primauté de cette dernière sur l'investigation psychologique, l'importance du dialogue, la discrétion du narrateur, ainsi que la solidité et la relative simplicité de l'intrigue.

Avec, entre autres, le music-hall, la chanson, une certaine paralittérature (valorisée par les avant-gardes dans une intention de scandale), les arts décoratifs, la mode vestimentaire féminine lancée par Coco Chanel, le cinéma contribue à créer une culture «de masse» différente de la culture traditionnelle, fondée, notamment, sur la connaissance et le respect des chefs-d'œuvre du patrimoine artistique. Au demeurant, cette culture de masse ne diffère pas moins de la culture des groupes d'avant-garde, fondée, elle aussi, sur une connaissance des œuvres du passé, mais impliquant, pour sa part, la contestation systématique des valeurs reconnues par les instances académiques et le culte de l'innovation.

Au cours des années vingt, se développe, en outre, la nébuleuse des textes d'information à la portée du grand public, tout particulièrement le secteur de la presse photo illustrée. À titre d'exemple, le quotidien français *Paris-soir* détiendra, à la fin de la décennie suivante, avec ses trois millions d'exemplaires, le record mondial des ventes. Il est bien connu que la multiplication et l'accessibilité des sources du savoir a entraîné, au début du xx^e siècle, une remise en question du rôle de la littérature comme vecteur de ce savoir et moyen d'instruction. Une partie des lecteurs de romans s'est montrée de plus en plus impatiente des développements encyclopédiques et didactiques chers à maints héritiers de Balzac, et, informée de l'actualité par la presse, de plus en plus sensible à une manière de raconter exempte de digressions et de fioritures : « Pas de phrases, coco, les faits précis ! » C'est ainsi que Pierre Lazareff, directeur de rédaction de *Paris-soir* donnait le « la » à son équipe de journalistes, et les membres de l'équipe jouaient dans le

ton, même les reporters vedettes comme Mac Orlan, Cendrars ou Simenon lui-même. À entendre cette musique-là dans la presse, les lecteurs de romans se faisaient à une écriture qu'illustreront, non seulement le créateur de Maigret, mais, en Europe comme aux États-Unis, maints auteurs de romans policiers issus des milieux du journalisme.

Est-il besoin de préciser, par ailleurs, que, dans cette presse populaire en plein essor à l'époque dont je parle, les faits divers occupent une place éminente et qu'ils accoutument les sensibilités à une thématique narrative où le crime et les autres formes de déviance⁷ génératrices de peur constituent les principaux facteurs d'intérêt? Simenon ne cessera pour ainsi dire jamais d'exploiter cette thématique-là, dans la série des *Maigret*, bien sûr, mais aussi dans bon nombre de romans plus difficilement rattachables au genre policier, récits néanmoins hantés par le crime et la déviance.

2.- Roman policier en quête de reconnaissance

J'E N'AI FAIT jusqu'ici que rappeler des choses bien connues de ceux qui s'intéressent à la vie littéraire française de l'entre-deux-guerres. Ce qui est peut-être moins connu, et très important pour le cas qui nous concerne, ce sont les tentatives des auteurs et des éditeurs de romans d'énigme criminelle (dits encore « romans problèmes »), nouveaux venus dans le champ littéraire, pour se démarquer des fournisseurs de récits policiers populaires, publiés dans des collections à bon marché et dépourvus de toute prétention artistique.

Le parangon de l'énigme criminelle, c'est l'œuvre d'Agatha Christie, traduite en français à partir de 1927 (*Le meurtre de Roger Ackroyd*) et publiée, dans la collection « Le Masque », en volumes cartonnés sous jaquette illustrée. Agatha Christie crée, dans le genre policier, jusqu'alors mal distinct du roman d'aventures en dépit de l'exemple originel donné un siècle plus tôt par Edgar Allan Poe, une espèce nouvelle, où l'esprit de jeu intellectuel et les facultés de raisonnement du lecteur sont plus sollicités que ses émotions.

⁷ Cf. Jacques DUBOIS, « Simenon et la déviance », dans *Littérature*, n° 1, 1971. Pour l'auteur, « le déviant est celui qui, sur le plan pratique ou sur le plan idéologique, choisit de transgresser les normes du groupe auquel il appartient et qui provoque ainsi les réactions hostiles de la majorité de ce groupe. » (p. 62-63).

À plus d'un homme de lettres en vue, cette espèce-là apparaît comme « distinguée » et le directeur du *Masque*, Albert Pigasse, fait fonds sur les marques de reconnaissance de l'élite cultivée pour créer un club, le Club des Masques, dont les statuts sont destinés à protéger cette littérature — au sens noble du terme — qui tout en procurant une distraction « saine et morale », avive le sens de l'observation, affine la réflexion et offre le bénéfice subsidiaire d'une écriture surveillée. Alexandre Ralli, le directeur d'une collection rivale, *L'empreinte*, pratiquera, à la manière de Pigasse, une politique de recrutement sélectif visant à assurer la dignité littéraire des romans d'énigme criminelle⁸.

Agatha Christie, et d'autres maîtres anglo-saxons du roman problème font des émules en France, et les romanciers, comme jadis les écrivains de l'époque classique, se plient à des règles édictées par des doctes (FREEMAN, *L'art du roman policier*, 1924) voire par certains de leurs pairs (VAN DINE, *Vingt règles pour un crime d'auteur*, 1928), règles qui stabilisent la forme littéraire et stimulent la créativité des auteurs en même temps qu'elles la brident.

3.- Émergence d'un outsider

L'ITINÉRAIRE de Simenon sur le réseau littéraire français des années trente-quarante (ensuite, il s'exile et commence une grande carrière internationale), est celui d'un *outsider*. Au sens étymologique du terme : un étranger, un profane, un intrus, qui entre par la petite porte du roman de bas étage et qui ne se sentira jamais à l'aise parmi les écrivains dotés d'un important capital culturel, quand bien même certains, parmi les plus éminents (Gide, entre autres⁹), rendent hommage à son talent de romancier.

Il refusera toujours de prendre position en tant qu'« intellectuel », car, étant donné son modeste capital scolaire, il ne se considère pas comme tel et aussi, sans doute, parce qu'il devine que choisir son camp dans les conflits idéologiques qui ne tarderont pas à déchirer l'époque, c'est s'aliéner une fraction du public, c'est contribuer à entretenir un climat d'affrontement

⁸ Pour plus de détails, on consultera G. THOVERON, *Deux siècles de paralittératures*, Liège, Éditions du C.É.F.A.L., 1996, p. 366-384.

⁹ Cf. *Correspondance 1938-1950 de Georges Simenon et André Gide* (éd. Benoît DENIS), Paris, Omnibus, 1999.

qui ne lui convient pas. Foncièrement — et toute son œuvre romanesque en témoigne — Simenon est un conciliateur, un conciliateur pour qui les considérations d'ordre anthropologique (les besoins et les désirs communs à tous les hommes ou, tout au moins, à l'immense majorité de ceux qu'il pouvait considérer comme ses égaux¹⁰) priment les considérations d'ordre sociopolitique ou socioculturel.

Tout jeune, à cause de la position sociale de sa mère (grande-bourgeoise déclassée) et des relations difficiles qu'il entretient avec elle, Simenon est très sensible à l'existence des castes, des groupes sociaux repliés sur eux-mêmes, des cercles fermés, des coteries, d'une hiérarchie en place soucieuse de se perpétuer. Mais ce qui l'affectera particulièrement, pour des raisons qui relèvent de la psychanalyse (attraction-répulsion pour une mère mal aimante) autant que de l'étude sociologique (appartenance à la petite-bourgeoisie inquiète des revendications prolétariennes), ce n'est pas tant l'ordre social, gros d'injustices de toutes sortes, que les *rejets* et les *dénis* auxquels il expose ceux qui se trouvent sur l'échelon d'en dessous — et, sauf à être juché tout en haut de l'échelle sociale ou à vivre en paria (tentation commune à bien des personnages simenoniens), on se trouve toujours sur l'échelon d'en dessous.

Le parcours de Simenon, sur le réseau littéraire, c'est typiquement celui du « battant » qui rechigne à s'aligner, qui voudrait ne pas concourir, qui répugne au *cursus honorum*, à la progression réglée par l'*establishment* — et aux situations d'infériorité momentanée qu'implique cette progression. Jusqu'en 1931, il n'est, en tant qu'écrivain, pour ainsi dire personne, non seulement parce qu'il se cantonne dans la production purement commerciale, mais encore parce qu'il se dissimule et se disperse sous de multiples pseudonymes. À partir du moment où il se risque à imposer son nom, c'est un risque très calculé qu'il prend : il se manifeste dans le domaine « en voie de reconnaissance » du roman policier non populaire mais, dans ce domaine-là, il refuse de faire partie d'une « écurie » existante, courant pour le grand prix du roman d'énigme criminelle ou pour le grand prix du roman d'aventures policières : il crée une série originale, une série dont il entend bien être l'unique fournisseur !

Se faire connaître en tant qu'auteur de romans policiers, en 1931, par une action publicitaire de l'ampleur de celle que j'ai évoquée un

¹⁰ Car, bien qu'il s'en défende, Simenon a pu avoir — et véhiculer —, à un certain moment de sa vie tout au moins, des préjugés culturels, voire racistes. Cf. sur cette question Jean-Louis DUMORTIER, « Anticolonialisme patent et racisme larvé. L'effet idéologique de *L'Heure du nègre* », dans *Traces*, n° 9, 1997.

peu plus haut, c'est émerger dans un secteur fragile compte tenu de la définition du capital spécifique au champ littéraire, c'est sacrifier à une logique commerciale aux antipodes de la logique artistique et, d'emblée, signifier que l'on tient compte de la loi du marché. Mais l'offre de Simenon correspond-elle vraiment à la demande ?

4.- Jeu subtil avec l'horizon d'attente

A CETTE QUESTION, on peut répondre : absolument pas, comme on peut répondre : tout à fait. Le créateur de Maigret ne respecte pas les normes de production en vigueur, correspondant à l'idée du roman policier que se font les amateurs d'énigmes ou d'aventures. En revanche, il se montre extrêmement attentif aux dispositions esthétiques du public moyen en matière de littérature romanesque, dispositions créées, nous venons de le voir, par les œuvres de bon aloi qui n'innovent pas en matière narrative, par le récit cinématographique, et par la presse à sensations. En outre, loin de prendre le lecteur à rebrousse-poil en faisant étalage de connaissances, en proclamant des valeurs, en promouvant des normes de comportement qui ne sont pas les siennes, Simenon l'invite, ce lecteur, à comprendre l'action des personnages, en y mettant beaucoup du sien, en s'appuyant sur sa propre expérience, sa propre vision du monde.

Mais les visions du monde — les idéologies — s'affrontent : parmi ce lectorat « moyen », très étendu, que l'écrivain tente d'intéresser, se trouvent nécessairement des gens qui ne partagent pas les mêmes idées, les mêmes valeurs, qui n'ont pas les mêmes projets pour l'avenir des collectivités notamment. Qu'offrir à un public idéologiquement hétérogène pour répondre à la demande de chacun ? C'est sur ce terrain-là que le romancier va, à mon avis, gagner sa partie, rassembler et fidéliser un très nombreux public. Comment ? En proposant, via le personnage de Maigret, une vision du monde d'autant plus largement partageable que 1^o) les problèmes socio-politiques sont systématiquement laissés dans l'ombre, 2^o) les problèmes socio-psychologiques bien mis en lumière et 3^o) les problèmes éthiques résolus sans bouleversement de l'ordre établi. Je m'emploie à détailler un peu tout cela.

La plupart des biographes de Simenon, et l'écrivain lui-même dans ses œuvres autobiographiques, font état du dialogue entre le jeune romancier sans renom qu'il était en 1931 et l'éditeur Arthème Fayard à qui il propose ses premiers *Maigret*. Voici une version de leur entretien :

— Si je vous publie, nous allons droit à la catastrophe !

— Comment ? ... Mais pourquoi ? ... Expliquez-vous !

— Pourquoi ? Parce que ce n'est pas du roman policier ! Ce n'est même pas une véritable énigme, ce n'est pas une partie d'échecs, ce n'est même pas non plus du bon roman, parce qu'il n'y a ni bons, ni méchants, il n'y a pas d'histoire d'amour, et enfin, cela finit presque toujours mal !

— Je veux pourtant les sortir tous ensemble, sous forme d'une nouvelle série policière !

— Une série policière avec ce ... Maigret ? Mon pauvre Sim, cela m'étonne de vous ! Votre détective, pardon votre commissaire, est quelconque ... Il n'est pas spécialement intelligent ... On le voit assis des heures entières devant un verre de bière ! Il est d'une écœurante banalité !

— Mais ce n'est pas un détective anglais ! Il est français ! Et si nous lançons un volume par mois, les gens seront vite convaincus par une publicité du tonnerre.¹¹

Ce que Fayard dit à Simenon, en substance, c'est que les *Maigret* ne s'inscrivent pas dans l'horizon d'attente des lecteurs de romans policiers, qu'ils ne satisferont ni les amateurs d'énigme criminelle (« ce n'est pas une partie d'échecs »), ni ceux de récits plus proches des récits d'aventure (« ni bons ni méchants ... pas d'histoire d'amour ... ça finit presque toujours mal »), les uns comme les autres appréciant que, d'une manière ou d'une autre, l'enquêteur sorte du commun (« votre commissaire ... est d'une écœurante banalité »).

Jacques Dubois a pu, beaucoup plus récemment, établir que la principale caractéristique de l'enquête policière, dans la série des *Maigret*, était l'anomalie, la transgression de l'un des six principes fondamentaux du récit d'énigme criminelle, voire de plusieurs d'entre eux à la fois. Rappelons-les, ces principes :

- il y a un crime et il y a un coupable ;
- un détective est mandé pour mener l'enquête ;
- le détective est extérieur au drame ;
- le détective conduit l'enquête ;
- le détective reconnaît le coupable et le livre à la justice ;
- le détective est lui-même innocent.¹²

Il arrive en effet fréquemment, chez Simenon, qu'il n'y ait ni crime, ni coupable (mais maquillage d'un suicide en crime, par exemple¹³), que

¹¹ Jean-Christophe CAMUS, *op. cit.*, 1990, p. 198.

¹² Jacques DUBOIS, *Le roman policier ou la modernité*, Paris, Nathan, 1992, p. 178.

¹³ M. Gallet, *décédé*.

Maigret intervienne sans mandat¹⁴, qu'il soit intimement mêlé à l'affaire dont il est professionnellement chargé¹⁵, qu'il ne prenne, en tant qu'enquêteur mandaté, guère d'initiatives¹⁶, qu'il ne parvienne pas à sauver une victime en puissance faisant appel à lui¹⁷, qu'il échoue à arrêter un assassin¹⁸, qu'il innocente le criminel et ne le livre pas à la justice¹⁹ et qu'il soit — ou tout au moins — se sente lui-même coupable du malheur, voire de la mort de quelqu'un²⁰.

Non seulement les règles du genre (ou de l'espèce) sont transgressées, mais encore l'esprit ludique, dont ces règles sont nées, est complètement ignoré. Au lecteur ne sera jamais proposé, implicitement ou explicitement, par l'intermédiaire d'un paratexte (auctorial, éditorial) ou d'un métatexte (critique) de se constituer en concurrent de l'enquêteur dans la poursuite du criminel. Nous sommes aux antipodes de la *murder party* anglo-saxonne où une sorte de double défi est lancé, par le coupable à l'enquêteur, à l'intérieur de l'univers fictionnel, par l'auteur au lecteur, dans le cadre de la communication littéraire. Dans la série des *Maigret*, le crime est généralement banal, commis sans rouerie par quelqu'un que sa situation prédisposait à l'acte, et qui a agi, le plus souvent, dans un moment d'exaspération ou de panique. L'enquête consiste la plupart du temps à reconstituer la situation criminogène, et, pour ce faire, Maigret n'a, tout compte fait, pas d'autre « méthode » que s'imprégner de l'atmosphère dans laquelle ont vécu la victime et les suspects. Rien n'incite le lecteur à devancer cet homme placide qui écoute, hume, « fait l'éponge », attend que sa présence donne le branle à un processus de dévoilement où, fréquemment, le coupable agit plus que l'enquêteur lui-même et, *volens nolens*, manifeste sa culpabilité. Entre-temps, ce que le commissaire et le lecteur assidu de l'univers fictionnel simenonien ont découvert, ce sont des relations pathogènes entre les suspects et la victime.

Aux objections que fait Fayard à son projet, Simenon ne répond pas. Il se borne à marteler qu'il compte sur l'effet de série. A-t-il à ce moment-là une conscience claire de l'innovation dont cette série est porteuse ? Il est difficile de le savoir, et, au demeurant, cela n'importe guère. Ce qui compte, c'est cette innovation, non l'idée précise qu'il s'en fait. En quoi consiste-t-elle ?

¹⁴ *Maigret a peur.*

¹⁵ *L'Affaire Saint-Fiacre.*

¹⁶ *Le Fou de Bergerac.*

¹⁷ *Les Scrupules de Maigret.*

¹⁸ *Un échec de Maigret.*

¹⁹ *Chez les Flamands.*

²⁰ *Le Pendu de Saint-Pholien.*

5.- Vraisemblance et connivence

POUR L'ESSENTIEL en ceci : sans renoncer à l'enquête, qui était jusqu'alors le trait essentiel du roman policier, ni aux rôles fondateurs de la victime, du coupable, de l'enquêteur et du suspect²¹, Simenon s'attache, d'une part, à vraisemblabiliser l'intrigue et les personnages, d'autre part à lester celle-là comme ceux-ci de considérations d'ordre psychologique, d'ordre sociologique et d'ordre éthique qui recourent largement les connaissances en telles matières et les valeurs les plus communément partagées — ou partageables — par son lectorat.

S'agissant plus particulièrement du personnage de Maigret, qui fera beaucoup pour la renommée de son créateur, Simenon se démarque doublement de la plupart des romanciers contemporains qui illustrent le roman policier. Il le prive des traits héroïques généralement attribués aux enquêteurs-aventuriers (tels Rouletabille ou Arsène Lupin), comme il le débarrasse des traits extravagants couramment assignés aux enquêteurs-dilettantes (qu'on se souvienne, par exemple, des manies d'un Holmes : vieux garçon, misogyne, mélomane, opiomane). En contrepartie il veille à ce que son commissaire ait un solide ancrage socioprofessionnel et à ce qu'il puisse produire sur le lecteur destinataire un effet idéologique.

« Simenon, s'accorde-t-on généralement à reconnaître, est bien le premier auteur de son époque à avoir créé un personnage de policier plausible et familier, et à avoir, très vite, donné un véritable aperçu du travail de la police. »²² Mais le plus important, s'agissant d'expliquer le succès de la série, ce n'est pas, à mon avis, sa valeur documentaire, c'est son impact idéologique. Maigret — surtout si on le compare à des enquêteurs hors du commun comme Sherlock Holmes, Rouletabille, Hercule Poirot ou M. Wens²³ — a des connaissances, des croyances, des valeurs, des normes de comportement qui n'apparaissent pas comme exotiques aux yeux du lecteur destinataire, et comme cet anti-héros balourd mais paternel et bienveillant, routinier mais indépendant et désintéressé, peu habile à s'exprimer, mais honnête et épris de justice, s'interroge sur *certaines* de ses connaissances, croyances, valeurs, normes de comportement, comme il met souvent en question son action

²¹ Cf. Jacques DUBOIS, *op. cit.*, Paris, Nathan, 1992, p. 87-104.

²² J. BOURDIER, *Histoire du roman policier*, Paris, Éditions de Fallois, 1996, p. 267.

²³ Wenceslas Vorobeïtchik, alias M. Wens, est le détective fétiche — élégant, raffiné, humoriste — de l'écrivain belge Stanislas-André Steeman, contemporain de Simenon, qui s'illustra notamment dans le domaine du récit d'énigme criminelle.

et ce qui l'inspire, le lecteur est enclin à réfléchir sur sa propre vision du monde.

Au reste, cette réflexion-là, plus ou moins *déstabilisante*, n'est jamais *bouleversante*. D'autant moins que Maigret *s'accommode* généralement de ce qui ne lui *convient* pas, de ce qui ne correspond pas à ses idées sur le bien et le juste... quitte à profiter de sa situation, de son mandat légal, pour corriger des injustices trop criantes, au mépris de la légalité parfois. Bien des commentateurs ont mis en épingle les libertés prises par le commissaire avec la déontologie de sa profession et, en particulier, le droit qu'il s'arroge fréquemment de ne pas arrêter les criminels auxquels il reconnaît, après les avoir jugés en son for intérieur, de larges circonstances atténuantes ou sa propension à laisser à ces criminels, dont il comprend bien les mobiles, le soin de se faire justice eux-mêmes²⁴.

J'ajouterai qu'au contraire de celles de ses illustres prédécesseurs, les investigations de Maigret ne sont pas cantonnées dans des milieux privilégiés. Elles le mettent — et donc nous mettent — en contact avec des représentants de (presque) toutes les couches de la société, de l'aristocrate au clochard, en passant par la haute, la moyenne, la petite bourgeoisie, la paysannerie, le personnel domestique, les artistes et les marginaux de toutes sortes — le prolétariat industriel restant, de manière remarquable, hors champ. Le roman policier simenonien véhicule ainsi une représentation ensembliste du corps social et incite le lecteur à s'interroger sur le bien-fondé de cette représentation.

Pour susciter, pour entretenir l'intérêt du large public qu'il veut toucher par son entreprise romanesque dont l'envergure — mais non l'ambition — est quasi balzacienne, pour conserver cette affection anonyme et lointaine qui n'a jamais compensé, pour lui, le défaut d'amour maternel, Simenon a constamment tablé sur le goût pour la connivence culturelle, sur le besoin de sécurité dans la communication romanesque et sur le désir de participation affective largement répandus dans le lectorat moyen. Ne pas décontenancer le lecteur. Veiller à l'installer, d'emblée, dans un univers fictionnel familier autant que pathétique. Dans une situation de lecture aussi où il puisse mobiliser le plus possible de ses connaissances. Sans avoir sans doute à beaucoup se forcer pour ce faire, Simenon ne joue jamais au plus malin avec son public. Que l'on considère les histoires qu'il raconte — sa matière romanesque — ou que l'on envisage sa technique

²⁴ Cf., entre autres, *Pietr-le-letton*, *Le Pendu de Saint-Pholien*, *Au rendez-vous-des-Terre-Neuvas*, *Chez les Flamands*, *Liberty-Bar*, *L'Inspecteur Cadavre*, *La Folle de Maigret*, etc.

narrative — sa manière de raconter —, on peut dire que, tout en décevant les attentes des inconditionnels du récit d'énigme criminelle ou des amateurs de romans d'aventures policières, il permet au lecteur d'exploiter les savoirs et le savoir-faire dont il dispose déjà, les savoirs et le savoir-faire dont il est particulièrement bien nanti... s'il a déjà lu d'autres *Maigret*. Simenon ne surprend pas : sa thématique est homogène, ses procédés, récurrents. Simenon n'en remonte jamais par le truchement d'un narrateur doué d'une clairvoyance supérieure ou détenteur d'un code éthique transcendant.

Ce qu'il y a à *comprendre* (car, selon la devise de Simenon lui-même, il ne faut *juger* de rien) est ce que comprend le protagoniste, Maigret, qui n'est assurément pas des plus habiles à *exprimer* ce qu'il comprend. Et les facultés de compréhension du commissaire tiennent à sa capacité d'empathie pour tous ceux qui, d'une manière ou d'une autre, souffrent d'un manque de reconnaissance. On trouve là, me semble-t-il, une des clés du phénoménal succès de Simenon : inlassablement, il *donne à entendre* que, tous, nous avons besoin de reconnaissance. Mais l'important est qu'il le *donne à entendre*, qu'il ne le dise pas lui-même, qu'il ne le fasse pas dire par son personnage-fétiche, qu'il ne prive pas le lecteur de la satisfaction de *se dire* ce que le commissaire peine ou répugne à énoncer.

Plus il est familier de Simenon — et c'est là que l'effet de série s'avère particulièrement important —, plus le lecteur devine, quels que soient les possibles *motifs* des suspects, les *mobiles* du coupable : il sait *pourquoi* ce dernier a commis l'acte criminel *avant* de savoir *qui* a agi. C'est que le criminel agit presque toujours sous le coup — ou pour éviter le coup — de l'humiliation, elle-même liée au fait qu'il ne peut être reconnu à la place où il désire l'être. La plupart des « déviants » simenoniens, en particulier ceux que la déviance mène au crime, sont des individus en mal de reconnaissance.

On a pu récemment distinguer trois types — non exclusifs — d'approche sociologique du phénomène de déviance : 1^o) l'approche culturaliste, selon laquelle le déviant réagit à un conflit de cultures (donc de normes de comportement), 2^o) l'approche inégalitariste, selon laquelle le déviant réagit à l'obstacle que représentent, dans l'entreprise de se conformer au modèle dominant, les inégalités sociales, et 3^o) l'approche stratégique qui n'explique pas la déviance, mais tente de la prévenir en analysant les contextes des actes de délinquance et la rationalité de ces derniers²⁵. La vision que donne de la déviance le roman simenonien se rattache difficilement à ces

²⁵ L. MUCCHIELLI, « La déviance. Entre normes, transgression et stigmatisation », dans *Sciences humaines*, n^o 99, novembre 1999, p. 21-25.

approches : il arrive, certes, que l'écrivain évoque des différences culturelles, des problèmes d'acculturation, des inégalités sociales²⁶, mais il ne donne pas à penser que ces différences, ces problèmes, ces inégalités sont, *en elles-mêmes*, criminogènes, pas plus qu'il ne laisse entendre que l'on puisse avoir, contre le crime, une action préventive fondée sur une étude rationnelle de l'acte criminel. Tout porte à penser, au contraire, que, pour Simenon, l'affectivité est dominante dans la plupart des affaires criminelles, et que le germe du crime est une situation d'ordre psychologique, non d'ordre sociologique.

« Ce que nous demandons aux autres, écrit Tzvetan Todorov dans *La vie commune. Essai d'anthropologie générale*²⁷, est, premièrement, de reconnaître notre existence (c'est la *reconnaissance* au sens étroit) et, deuxièmement, de confirmer notre valeur (appelons cette partie du processus la *confirmation*). Les deux interventions sollicitées ne se situent pas au même niveau : la seconde ne peut avoir lieu que si la première est déjà réalisée. [...] Les psychiatres contemporains distinguent, de même, deux formes de défaillance dans la reconnaissance, aux implications toutes différentes : le *rejet*, ou manque de confirmation, et le *déni*, manque de reconnaissance. Le rejet est un désaccord sur le contenu du jugement ; le déni, un refus de considérer qu'il y a eu jugement : l'offense au sujet est bien plus grave. » Je dirais volontiers qu'en règle générale, le crime, dans les romans de Simenon, est lié à quelque forme de rejet ou de déni. Mais on évitera de penser que, dans tous les cas où cela se vérifie, c'est le criminel lui-même qui a d'abord été ... victime d'un rejet ou d'un déni : ce peut-être la victime, dont l'élimination est, en quelque sorte, une conséquence du rejet ou du déni ; ce peut être un suspect, dont les réticences ou les mensonges dissimulent ce rejet ou ce déni.

Quoi qu'il en soit, ce n'est jamais Maigret : mari choyé par une épouse toute à sa dévotion, haut fonctionnaire apprécié de ses supérieurs, patron estimé de sa brigade, enquêteur jouissant, dans l'opinion publique, d'une excellente réputation, convive à l'aise dans la plupart des cercles sociaux — à l'exception de ceux de la haute société où il masque son malaise par une certaine arrogance —, le commissaire est prompt à trouver sa place et à faire admettre par autrui qu'il en est l'occupant légitime. S'il lui arrive d'éprouver un sentiment de rejet ou de déni, c'est par empathie qu'il l'éprouve, c'est

²⁶ Cf. *Le Pendu de Saint-Pholien*, *La Nuit du carrefour*, *Chez les Flamands*, *L'Inspecteur Cadavre*, etc.

²⁷ Paris, Le Seuil, 1995, p. 100–101.

parce qu'en dépit de la reconnaissance dont il bénéficie, Maigret parvient à se mettre à la place de ceux qui en manquent, allant jusqu'à les excuser s'ils s'égarèrent sur la voie du crime. Cette capacité d'empathie du protagoniste est, à mon avis, un facteur important du succès de la série.

L'œuvre romanesque de Simenon — en particulier, la composante policière que constituent les septante-six *Maigret* —, a, ai-je dit, une envergure, mais non une ambition balzacienne : l'écrivain envisage une grande variété de communautés humaines, mais sans projet d'explication globale de l'état contemporain de la société : ce qu'il met en évidence, ce sont des constantes *anthropologiques* et, en particulier celle-ci : le crime, quel que soit l'espace social où il est perpétré, est toujours une affaire d'humiliés et d'offensés. Or l'offense et l'humiliation — le déni ou le rejet — sont le lot commun ; tous les hommes sont donc impliqués dans le crime, en tant que criminels, victimes, suspects... ou enquêteurs potentiels.

6.— Fini de jouer !

CERTES, *tout* roman policier joue d'un intérêt pour le crime largement répandu — car lié à des pulsions primitives — et vigoureusement entretenu par les moyens de communication de masse. On comprendra donc bien que le propre de la série policière dont je parle n'est pas de banaliser l'acte criminel romanesque, de lui ôter son panache de mystère, de le rapprocher du fait divers journalistique, de le situer au coin de la rue pour persuader l'éventuel lecteur incrédule qu'il menace tout le monde. Non, la singularité du récit policier simenonien, c'est d'impliquer le lecteur dans une investigation à caractère psychologique où il n'y a plus la moindre place pour l'esprit ludique sollicité par le roman d'énigme criminelle.

Les *Maigret* sont des romans graves, même lorsqu'il arrive à l'auteur — et le fait est rare — d'y glisser une pointe de moquerie. Ils sont graves comme le héros éponyme, dépourvu d'humour, de sens de la dérision, quasi incapable de distanciation et de fantaisie. Maigret est le parangon de l'enquêteur *sérieux*, qui se prend au sérieux, que l'on prend au sérieux, le modèle dont s'écarteront peu ou prou la plupart des auteurs français ou étrangers, qui, après Simenon, opteront pour un héros qui soit fonctionnaire de la police, et pour des histoires solidement ancrées dans la réalité du métier de policier. Je songe ici, notamment, à l'américain Ed McBain, à l'anglais Colin Dexter, au français Didier Daeninckx, aux italiens Fruttero

et Lucentini et, bien sûr, aux romancières vedettes anglo-saxonnes que sont P.D. James, ou Patricia Cornwell.

Le sérieux de Maigret, son côté fonctionnaire zélé — qui compense ses entorses à la loi —, son solide équilibre familial — fondé sur le respect d'un partage des rôles fort traditionnel —, bref son «écœurante banalité» (pour reprendre l'expression de l'éditeur Fayard) peuvent passer pour les conditions nécessaires d'une identification qui explique le succès de la série auprès d'un public très varié. Plus excentrique, le commissaire aurait moins facilement permis au commun des lecteurs de «se mettre à sa place», comme lui-même parvient à se mettre à la place de ceux sur qui il enquête. Doté par son créateur d'attributs plus originaux, Maigret aurait pu basculer d'un côté ou de l'autre de la ligne de crête où personnage romanesque et lecteur sont, pour ainsi dire, sur un pied d'égalité. Dès lors, il devenait difficile, pour le lecteur, de comprendre l'histoire avec la vision du monde que l'écrivain prête au personnage... et qu'implicitement il lui suggère d'adopter. Cette vision du monde, on peut la trouver simpliste, et il est arrivé à Simenon lui-même de la caricaturer dans des formules qui incitent à l'estimer telle, mais elle n'en repose pas moins sur une expérience largement partagée — celle du rejet et du déni — et elle est donc susceptible d'une massive adoption.

Mais encore faut-il pour qu'elle soit adoptée sans trop de résistance que l'écrivain aplanisse un autre obstacle que celui de l'excentricité du personnage qui en est porteur. Encore faut-il que le lecteur puisse avoir le sentiment de dégager lui-même, de l'histoire, l'enseignement qui confirme cette vision du monde. Cette possibilité lui est donnée par le quasi mutisme de Maigret sur «le fond du problème», sur «le facteur humain» qui, «en dernière instance», rend raison de l'acte criminel. Comme le premier enquêteur venu, Maigret arrête le coupable (du moins lorsqu'il le trouve, ne le laisse pas se faire justice lui-même, ou se dérober aux rigueurs de la loi), mais cette arrestation conventionnelle n'est pas, comme dans le récit d'énigme criminelle, ce qui procure au lecteur un sentiment de détente et de satisfaction — parfois accru par la fierté d'avoir lui-même, anticipativement, démasqué l'assassin. Le sentiment de détente et de satisfaction que procure au lecteur assidu — j'insiste — la série des *Maigret* tient au fait qu'il a pu, ce lecteur, retrouver, une fois de plus, le fil rouge des relations humaines pathogènes et comprendre le crime comme la conséquence de ces relations-là.

Conclusion

COMMENT Georges Simenon est-il parvenu à capter l'attention du public français au début des années trente et pourquoi ses romans policiers ont-ils connu un tel succès ? Telles étaient les deux questions auxquelles je me proposais de répondre, partiellement tout au moins.

Si je résume mes réponses en deux phrases, je dirai qu'il s'est fait connaître en jouant d'une conjoncture de promotion de la littérature moyenne et qu'il a assuré sa réputation par un jeu assez subtil de conformisme et d'anticonformisme. Il a parfaitement tenu compte des dispositions esthétiques d'un large public désireux de distractions distinguées : ce que souhaitait ce public-là, c'était un roman facile à lire et, comme on dirait aujourd'hui, consensuel, mais aussi un roman qui « fasse sérieux » et donne l'occasion de mobiliser, dans le processus de compréhension, cette « connaissance de l'humain » dont la plupart des gens se flattent volontiers²⁸.

L'aura de Simenon n'a guère connu d'éclipse pendant quarante ans environ. Au début des années soixante-dix, l'écrivain renonce au roman et, me semble-t-il, s'amorce alors, à la fois, du côté du grand public, un reflux de sa notoriété, et, du côté académique, un processus de consécration, qui aboutira dans les années quatre-vingts. Il y aurait lieu de se pencher sur les raisons de ce déclin et de cette promotion. Y retrouverait-on, frappées cette fois d'obsolescence, les caractéristiques de l'œuvre qui, selon moi, ont fait sa fortune publique ? J'en ferais volontiers l'hypothèse, mais sa vérification ne peut être qu'une autre histoire...

Jean-Louis DUMORTIER
Université de Liège

²⁸ La faiblesse de mon propos tient évidemment au fait que je *postule* la coïncidence d'un lecteur destinataire dont les romans policiers simenoniens dessinent le portrait en creux et de l'immense majorité du lectorat réel conquis par l'écrivain. Simenon fut-il *effectivement* lu — sinon de manière exclusive, au moins de manière largement préférentielle — par ce public « moyen » né des altérations de la vie littéraire dont j'ai parlé ? Voilà bien la question à laquelle je ne puis répondre en me fondant sur des données objectives, qu'il est, au demeurant, difficile de réunir *a posteriori*. À tant faire de battre ma coulpe, je reconnais que les notions mêmes de public « moyen » et de roman « moyen » sont des ici des protoconcepts dont seule une enquête historique sérieuse pourrait garantir la valeur heuristique. Mais j'ai averti le lecteur d'entrée de jeu : aux questions mises en évidence, je ne donnerais que des hypothèses de réponse. On m'accordera, j'espère, qu'elles sont, à tout le moins, plausibles.

Benoît DENIS

Simenon critique de Simenon

Éléments pour une reconstitution de l'espace des possibles romanesques simenonien (1938–1948)

Sommaire

Au contraire d'un Gide ou d'un Sartre, Simenon ne fut pas de ces romanciers que préoccupa la réflexion sur le roman. Toutefois, à un tournant de sa carrière, il a tenté de cerner lui-même sa situation dans le champ littéraire. C'est à cette tentative, remarquable par la justesse d'intuition, que sont consacrées ces pages.

GEORGES SIMENON, on le sait, n'aimait guère s'expliquer sur son œuvre, estimant que ses romans se passaient de commentaires et que, surtout, il n'avait pas à en fournir lui-même le mode d'emploi. Plus largement, l'écrivain liégeois a toujours manifesté une réticence prononcée pour ce qu'il nommait « l'intelligence »¹ : il faut entendre par là toute forme de discours à vocation théorique ou réflexive, par lequel l'auteur vise à inscrire avec précision sa pratique dans une histoire de la littérature et dans un univers de techniques narratives, de formes et de thèmes susceptibles de donner sens à son projet romanesque et d'en orienter tant la perception que l'évaluation. Cette attitude, Simenon l'a justifiée de diverses manières, et d'abord par le fait qu'il estimait que ce n'était pas là sa fonction :

Il est aussi vain et aussi dangereux pour un romancier de parler du roman que pour un peintre d'écrire sur la peinture. C'est la tâche des critiques.²

¹ « L'intelligence me fait, m'a toujours fait horriblement peur. Il m'arrive de penser que c'est par vengeance que les dieux l'ont donnée à l'homme. Je m'en méfie, j'essaie de sentir plutôt que de penser. » (Lettre à André Gide [janvier 1939], dans Georges SIMENON – André GIDE, ... *Sans trop de pudeur, Correspondance 1938–1950*, Paris, Omnibus, « Carnets », 1999, p. 38).

² Georges SIMENON, « L'âge du roman », dans *Le Roman de l'Homme*, Lausanne, Éditions de l'Aire, 1980, p. 67.

Se refusant à mélanger les genres (la création et la critique), l'auteur a ainsi constamment travaillé à faire de la création romanesque un « domaine réservé », le lieu d'une alchimie psychique subtile, dont il ne fallait pas chercher à comprendre les mécanismes sous peine d'en perdre l'accès une fois ceux-ci élucidés. Il y a donc chez Simenon une conception quasi magique de l'écriture, que le procédé bien connu de la « mise en tranches », préalable à la composition de ses romans, vient attester puissamment. Il en résulte également que Simenon s'est présenté comme un romancier de l'instinct et de l'intuition, doté d'un sens inné du roman qui excluait par avance toute tentative de formalisation ou d'analyse. D'où, et comme en contrepartie de cette faculté hors du commun, le peu de disposition pour la théorisation que l'auteur se prête :

J'ai tort enfin [de m'aventurer dans la réflexion sur le roman] parce que je me connais assez bien, que je patauge sans nulle grâce dans le domaine des idées et de l'abstraction, que je m'y montre à la fois naïf et balourd [...].³

Il faut ici reconnaître que Simenon se montre assez bon juge de lui-même ; la lecture des quelques tentatives qu'il a faites, à diverses époques, pour mettre en forme sa conception de l'art romanesque⁴, est en effet décevante : multipliant avec maladresse les précautions oratoires, reconduisant, non sans pédanterie parfois, les clichés les plus rebattus de la *doxa* littéraire, le critique Simenon ne semble pas à la hauteur de son œuvre de romancier, comme s'il était incapable d'en percevoir la singularité ou l'originalité et de formuler à partir de là un « art romanesque » qui en rendrait compte. De cela, il ne faut certes pas s'offusquer : par ses origines, par son cursus scolaire, par la façon même dont il est entré en littérature, Simenon ne possède guère le profil canonique de l'écrivain français, avec tous les attributs qui généralement l'accompagnent ; parmi ceux-ci, la capacité de générer un discours réflexif sur la pratique a acquis, depuis Baudelaire, Flaubert et les Goncourt, une fonction primordiale dans le système de distinction qui constitue les « règles du jeu » littéraire : la qualité d'un écrivain et sa faculté de s'imposer comme un « maître » dépendent dans une large mesure de l'aptitude de celui-ci à énoncer, dans ou à côté de son œuvre, les orientations et principes esthétiques qui la fondent. Il est incontestable que Simenon apparaît peu ou mal armé pour défendre sa production sur ce terrain, et ceci explique en partie la reconnaissance mitigée qui a toujours été la sienne,

³ Georges SIMENON, « L'âge du roman », *op. cit.*, p. 67.

⁴ On pense ici en particulier aux textes rassemblés dans le volume intitulé *Le Roman de l'Homme* publié en 1980 par les Éditions de L'Aire.

même auprès des lecteurs les mieux disposés : rien n'est plus ambigu, en régime de modernité littéraire, que l'image d'« idiot de génie » dont le romancier s'est parfois affublé⁵ ; si elle fascine un temps, elle finit toujours par décevoir, parce qu'il est en quelque manière inconcevable qu'un écrivain de qualité se présente jusqu'au bout comme insoucieux de ce qui informe sa pratique.

Car, même s'il se refuse à expliquer ou qu'il se montre malhabile dans cet exercice, Simenon ne peut prétendre qu'il écrit sans une représentation, même vague ou partielle, de ce qu'est la littérature de son temps, c'est-à-dire de l'état du champ littéraire qui lui est contemporain. Tout écrivain possède en effet une perception, plus ou moins consciente, de ce qu'est pour lui la « littérature à faire » : on n'écrit jamais à partir de rien, mais au principe de toute carrière littéraire, il y a toujours une certaine notion de ce qu'il est pertinent d'écrire, une manière, pas nécessairement formalisée, de s'ajuster aux exigences du moment, de percevoir les enjeux qui traversent le champ littéraire et de s'adapter à eux. Pour rendre compte de ce phénomène d'ajustement de la création littéraire à un état donné du champ, la sociologie de la littérature utilise aujourd'hui la notion d'« espace des possibles »⁶ : cette notion postule que l'écrivain est conduit à effectuer un certain nombre de choix — de genre d'abord, puis de style et de thème — parmi une gamme finie de possibilités qui lui apparaissent comme pertinentes ; tout écrivain étant situé, c'est-à-dire occupant une position déterminée dans un espace littéraire structuré, la gamme des choix possibles n'est pas identique pour tous ; elle dépend des dispositions acquises du sujet (héritage familial, cursus scolaire), de sa position dans le champ et de l'angle de vue que celle-ci lui procure sur la production de son époque. Dans cette perspective, le cas de Simenon se révèle très intéressant : entré en littérature par la

⁵ Voir, par exemple, le récit qu'il fait à Gide de sa visite à Keyserling : « Il y a deux ans, Keyserling a insisté pour me voir, pour m'étudier, un peu à la façon d'un cobaye. J'ai fini par aller passer quelques jours à Darmstadt. Et je crains bien de l'avoir désillusionné car il a vu arriver un gros garçon musclé qui refusait sa vodka et dont la grande préoccupation était de conserver son équilibre. Un gros garçon timide par-dessus le marché. » (Lettre de Simenon à Gide (mi-janvier 1939), dans Georges SIMENON – André GIDE, *Correspondance 1938–1950*, op. cit., p. 28)

⁶ Pierre Bourdieu définit ainsi l'espace des possibles comme : « l'espace des prises de position réellement effectuées tel qu'il apparaît lorsqu'il est perçu au travers des catégories de perception constitutives d'un certain habitus, c'est-à-dire comme un espace orienté et gros des prises de position qui s'y annoncent comme des potentialités objectives, des choses "à faire", "mouvements" à lancer, revues à créer, adversaires à combattre, prises de position établies à "dépasser", etc. » (Pierre BOURDIEU, *Les Règles de l'art, Genèse et Structure du champ littéraire*, Paris, Éd. du Seuil, « Libre examen », 1992, p. 326.)

petite porte (la littérature alimentaire sous pseudonyme), puis latéralement (le roman policier), avant de pénétrer presque par effraction dans le saint des saints de la grande littérature française (Gallimard), sa situation est suffisamment atypique pour qu'on s'interroge sur la perception qu'il avait de l'espace des possibles romanesques de son temps et des opportunités qui s'offraient à lui dans ce contexte. Ainsi, il y aurait lieu de se demander comment Simenon a été conduit à mettre en œuvre, avec le succès que l'on sait, la formule policière des *Maigret* : à une époque où le roman policier reste dominé en France par la référence au roman de détection anglo-saxon ou au roman d'énigme à la façon de Leroux, à un moment où commence également à se faire connaître le *hard-boiled* américain, en fonction de quels critères et à partir de quelles intuitions Simenon a-t-il conçu un type de récit policier si nettement distinct des autres modèles disponibles, en même temps que des auteurs tels que Véry, Decrest ou Aveline opéraient de leur côté un renouvellement du genre qui présente des affinités avec la démarche simenonienne ?⁷

Dans les pages qui suivent, on envisagera néanmoins une période postérieure dans la trajectoire de Simenon. À plus d'un titre, les années 1938–1948 constituent en effet un autre moment clé du parcours de l'écrivain et, de ce fait, elles sont une époque propice aux déclarations sur sa conception du roman et sur la nature de ses ambitions. En rejoignant en 1935 Gallimard, l'éditeur français alors le plus prestigieux, Simenon entendait marquer un tournant dans sa carrière, évoluer vers une production susceptible d'acquérir une plus grande légitimité ; comme l'a bien montré Pierre Assouline⁸, cette décision capitale s'est accompagnée d'une série de choix stratégiques importants : Simenon abandonne la série des *Maigret* ; il s'éloigne progressivement de la vie mondaine du tout-Paris ; enfin il tend de plus en plus à faire des droits d'adaptation cinématographique de son œuvre une source complémentaire de revenus, ce qui l'autorise à s'investir dans des romans plus ambitieux et aux chiffres de vente moins importants. Soucieux donc de « progresser », Simenon rencontre à cette époque un interlocuteur presque miraculeux, qui va prendre un intérêt personnel à son évolution : comme on a cherché à le montrer ailleurs⁹, l'amitié avec André Gide — et la

⁷ Voir dans ce numéro l'article de J.-L. DUMORTIER, « Le roman policier simenonien et son lecteur », p. 9–26.

⁸ Voir « Un romancier chez les gens de lettres. 1935–1939 », dans Pierre ASSOULINE, *Simenon. Biographie*, Paris, Julliard, 1992, p. 211–264.

⁹ Voir Benoît DENIS, « Le romancier en projet. Quand André Gide étudiait Georges Simenon », dans *Bulletin des amis d'André Gide*, n° 105, XXVIII^e année, janvier 1995, p. 53–70.

correspondance qui en a résulté — s'est articulée autour d'un projet implicite, partagé par les deux partenaires ; à savoir : faire de Simenon un « grand romancier », reconnu et accepté par ses pairs. Une tentative, en particulier, va cristalliser cette ambition : la rédaction de *Pedigree*, entamée en 1941 à la suite de *Je me souviens* ; la Guerre et l'Occupation ayant en quelque sorte suspendu le cours normal de la vie littéraire, Simenon entendait profiter de cette pause pour élaborer, avec les conseils de Gide, ce qui devait être son « roman de maîtrise », celui dans lequel il donnerait enfin toute la mesure de son talent. La nécessité donc de s'expliquer sur son projet et de formuler plus nettement ses ambitions fait de cette période l'une des plus riches en ce qui concerne les réflexions de Simenon sur son travail et sur la littérature. Deux sources complémentaires seront ici utilisées : la correspondance avec Gide d'une part, et l'article intitulé « L'âge du roman » donné en 1943 à la revue *Confluences* de l'autre¹⁰ ; correspondance et article dessinent ainsi les contours de ce que devait être, à cette époque charnière, l'espace des possibles simenonien, précisant à la fois la représentation que l'auteur se faisait de son travail et la perception qu'il avait de la littérature à faire.

La représentation de l'écrivain

LORSQU'IL s'agit pour lui de définir la nature de son activité d'écrivain et de se situer de la sorte dans le monde littéraire, Simenon met d'abord en avant un schème de perception binaire fondé sur la distinction entre le romancier et ceux qu'il nomme les « gens de lettres » :

S'en [la réflexion sur la littérature] occupent en outre, et avec quelle diligence, les innombrables « gens de lettres », les dizaines de milliers de gens de lettres groupés, estampillés, garantis par l'aréopage de l'hôtel Massa. (Je n'ai jamais toléré qu'on me traitât d'homme de lettres, fût-ce un employé de la mairie sur un carton d'identité ou le percepteur sur une feuille d'impôts.)¹¹

Cette opposition s'avère très productive, puisqu'elle est devenue un lieu commun de la critique simenonienne et que les commentateurs les plus impartiaux y souscrivent chaque fois qu'il s'agit pour eux de tenter de « classer » Simenon. Encore faut-il ici dépasser l'agressivité à peine dissimulée

¹⁰ Georges SIMENON – André GIDE, ... *Sans trop de pudeur, Correspondance 1938–1950*, op. cit. ; et Georges SIMENON, « L'âge du roman », in *Confluences*, « Problèmes du roman », 1943, repris dans *Le Roman de l'Homme*, op. cit.

¹¹ Georges SIMENON, « L'âge du roman », op. cit., p. 67.

du jugement porté sur les gens de lettres pour mesurer ce que recouvre en fait la distinction opérée par Simenon : pour lui, la catégorie des gens de lettres regroupe l'ensemble du personnel littéraire (écrivains, critiques, journalistes, voire universitaires) intéressé à la production du discours sur la littérature, bref tous ceux, nombreux, qui, à des titres divers, exercent une activité de type réflexif ou critique sur le fait littéraire. Il faut cependant se garder d'assimiler cette catégorie — comme y invite l'extrait cité — à une manière de piétaille littéraire : dans le contexte de l'entre-deux-guerres, les hommes de lettres occupent les positions les plus hautes de l'institution : Valéry, Gide ou, plus discrètement, Paulhan (l'éternel ennemi de Simenon chez Gallimard) incarnent, chacun à sa manière, la figure la plus accomplie de l'écrivain, associant la largeur des vues à l'intelligence critique et tirant de cette capacité à couvrir un vaste terrain une autorité qui ne peut guère être contestée.

En ce sens, lorsque Simenon, à l'instar de Céline à la même époque, affecte de mépriser les gens de lettres et revendique contre eux le titre de romancier, il tend à faire de nécessité vertu : c'est évidemment sa propre faiblesse sur le terrain réflexif ou critique, telle qu'on la pointait en commençant, qui est en cause. Il n'en reste pas moins que le renversement opéré par l'auteur repose sur deux arguments forts : d'une part, la supériorité du romancier tient au fait qu'il est un *créateur*, et qu'en cela, il possède une manière de primauté sur le critique¹² ; d'autre part, dans un champ littéraire où les distinctions génériques jouent un rôle structurant majeur, la spécialisation induite par le statut de romancier se présente également comme un gage d'excellence face à la polygraphie qui caractérise peu ou prou le statut d'homme de lettres. Se déclarer romancier pour Simenon, c'est donc réduire l'aire dans laquelle il se situe, mais c'est aussi se donner la possibilité d'exceller dans le domaine ainsi circonscrit.

De ce point de vue, le choix de Simenon procède d'une estimation des rapports de force au sein du champ qui n'est pas dépourvue de pertinence : l'article donné à *Confluences* s'intitule « L'âge du roman » parce que Simenon y postule que le genre romanesque est alors parvenu à une maturité telle qu'il est devenu la forme d'expression dominante de son temps, prenant ainsi dans la hiérarchie littéraire une place qui fut autrefois

¹² L'analogie constamment établie par Simenon entre le peintre et le romancier (voir le premier extrait cité) prend ici tout son sens : comme le peintre qui s'adonne à la critique d'art passe d'un langage à un autre, qui est sans commune mesure avec le premier, le romancier, lui aussi, use d'un langage distinct et comme sans rapport avec le discours commun.

celle de la tragédie, puis de la poésie. Affirmant cela, l'auteur ne prend peut-être guère de risques : depuis le XIX^e siècle, le roman a en effet conquis ses lettres de noblesse et ne constitue plus un genre qu'il faut imposer. Cependant, il est vrai que le XX^e siècle représente un tournant, dans la mesure où c'est sans doute à ce moment que s'est produit le véritable passage de témoin de la poésie vers le roman et que celui-ci est devenu le genre par excellence avec lequel se confond l'idée de littérature ; un indice significatif de cette évolution peut par exemple être repéré dans le recrutement des académiciens : dominée au XIX^e siècle par les poètes, l'Académie française se renouvelle au tournant du siècle par la cooptation majoritaire de romanciers, ce qui atteste de la légitimité acquise par le genre. En revendiquant, en 1943, la supériorité du roman et en postulant qu'il a atteint un moment d'apogée, Simenon s'inscrit dans un mouvement qui, on le verra dans la seconde partie de cet article, s'affirmera brillamment après-guerre dans les zones les plus hautes du champ.

Complétant cette première approximation, Simenon corrigeait néanmoins le titre de romancier en précisant qu'il préférerait se définir comme un « artisan du roman »¹³. Il s'agit là d'une des constantes du discours simenonien : exposant à Gide la manière dont il envisageait son évolution, il utilisait l'expression « gâcher du plâtre » pour définir ses romans sous pseudonymes¹⁴ ; plus tard, la métaphore du maçon reviendra encore sous sa plume, avec celles du menuisier ou du maréchal-ferrant¹⁵. Une telle représentation, qu'il faudrait articuler avec d'autres propositions en apparence contradictoires¹⁶, souligne combien Simenon avait conscience de ne pas appartenir à cette caste des « héritiers » dans laquelle se recrutaient alors

¹³ Georges SIMENON, *Le Roman de l'Homme*, op. cit., p. 15.

¹⁴ Lettre de Simenon à Gide (mi-janvier 1939), dans Georges SIMENON – André GIDE, *Correspondance 1938–1950*, op. cit., p. 29.

¹⁵ Lire notamment « Le romancier », dans Georges SIMENON, *Le Roman de l'Homme*, op. cit., p. 75–103.

¹⁶ On pense en particulier à la façon dont Simenon définit, comme par défaut, sa vocation littéraire primitive. À plusieurs reprises, il a en effet déclaré qu'enfant, il voulait être prêtre ou officier, indiquant implicitement dans quel espace symbolique s'insère sa vocation d'écrivain : entre le sabre et le goupillon, entre la force temporelle et l'autorité spirituelle, l'écrivain serait comme le troisième des piliers traditionnels du pouvoir. (À noter également : pour les ambitieux qui ne bénéficient pas des privilèges de la naissance, les carrières militaire et ecclésiastique sont les voies les plus classiques de l'ascension sociale.)

les écrivains les plus consacrés¹⁷. À cette époque, l'idéologie littéraire dominante est en effet aristocratique ; elle survalorise la distinction, le don ou le talent en tant qu'ils représentent des dispositions culturelles héritées à ce point incorporées qu'elles paraissent innées ; elle postule également que l'œuvre d'art est fondamentalement gratuite et l'écrivain désintéressé. À contre-courant de cette représentation dominante, l'artisanat littéraire simenonien se présente comme modeste, mais permet de conférer une certaine noblesse à des valeurs autrement dévaluées : la littérature est ici définie comme un *métier*, qui doit donc « nourrir son homme », mais se distingue des pratiques alimentaires les plus viles par l'éthique de « l'amour du travail bien fait » propre à l'artisan. Contre l'idéologie du don, l'artisanat soutient qu'écrire est susceptible d'apprentissage, et que patience et abnégation permettent de progresser ; ce dernier élément soutenant toute la vision que Simenon a forgée de sa carrière : l'apprentissage par la pratique justifie les débuts dans le roman populaire, puis le passage aux *Maigret* et aux romans semi-populaires ; et elle laisse en outre entrevoir que cette progression régulière va se poursuivre et mener l'auteur vers une légitimité littéraire accomplie (puisque dans l'idéologie de l'artisanat, le *mérite* est une valeur cardinale).

Enfin, pour compléter la représentation que Simenon a élaborée quant à sa place et à son statut en littérature, il faut faire intervenir un dernier élément, qui n'apparaît que de façon implicite dans le discours de l'auteur : la référence à ses débuts de journaliste. Sans jamais dissimuler son passage par le roman alimentaire, Simenon avait en effet tendance, dans la dernière partie de sa vie, à évoquer comme période de formation ses débuts de journaliste et de « fait-diversier » à la *Gazette de Liège* :

J'étais alors aussi impatient qu'un jeune poulain et, depuis quelques mois, grâce à la miraculeuse indulgence d'un directeur de journal, un champ d'expérience quasi illimité était offert à ma curiosité. Je tenais, en effet, à la *Gazette de Liège*, la rubrique de la chronique locale, des chiens écrasés, peu prestigieuse sans doute, mais qui m'ouvrait toutes les portes et permettait à un reporter à peine sorti de l'enfance de découvrir l'envers du décor de sa ville.¹⁸

¹⁷ Plus largement, cette notion d'artisanat représente un trait majeur de la vision du monde de Simenon, dont a pu montrer par ailleurs qu'il traversait son œuvre elle-même (voir Jean FABRE, *Enquête sur un enquêteur, Maigret. Un essai de sociocritique*, Montpellier, CERES, 1981).

¹⁸ Georges SIMENON, *Le Roman de l'Homme*, op. cit., p. 15.

On retrouve ici cette idée proprement simenonienne que le travail du romancier consiste d'abord en l'observation passionnée de la vie des hommes, de manière à s'incorporer une multitude d'existences susceptibles d'être ensuite prises en charge par la fiction. Le journalisme des débuts aurait ainsi été, pour Simenon, la première étape d'un apprentissage qui devait le mener au roman, le moment en tout cas où l'auteur a commencé à se constituer le réservoir de destins singuliers dans lequel il puisera ensuite pour construire son œuvre.

Assez étonnamment, la première lettre adressée à Gide, en 1938, évoque allusivement la notion de « roman fait-divers » :

L'idée du roman « fait-divers » n'est pas de moi mais de Marc Chadourne et je l'ai trouvée excellente. Peut-être se réalisera-t-elle ?¹⁹

Sachant que dans les années qui ont précédé son entrée chez Gallimard, Simenon s'est brièvement consacré au genre du grand reportage, qui avait acquis avec Albert Londres ou Joseph Kessel une nouvelle dignité littéraire, connaissant aussi ses déboires de journaliste d'investigation pendant l'affaire Stavisky, il est remarquable de voir poindre l'idée de roman fait-divers, qui est une troisième manière de signaler une connivence ou une proximité avec le pôle de production journalistique. Dans l'entre-deux-guerres, celui-ci a en effet acquis une place importante dans la vie littéraire : non seulement, nombreux sont les écrivains qui développent une activité considérable en ce domaine (on pense, par exemple, à Jean Guéhenno ou André Chamson) ; mais surtout, la période voit les journalistes occuper un terrain de plus en plus étendu dans la production littéraire, et en particulier romanesque. L'un des indicateurs les plus clairs de ce mouvement est la création, en 1930, du prix Interallié : prix décerné par des journalistes, souvent attribué à des écrivains-journalistes, il est la manifestation de la place que revendique désormais cette nouvelle catégorie d'agents, désireux de se faire reconnaître comme écrivains à part entière²⁰ et dotés de dispositions spécifiques : plus que le culte de la forme et de la distinction, la littérature journalistique met en avant l'« intérêt humain », la valeur de document et de témoignage, l'expérience du terrain et l'observation (opposées l'une et l'autre à la connaissance

¹⁹ Lettre de Simenon à Gide (décembre 1938), dans Georges SIMENON – André GIDE, *Correspondance 1938–1950, op. cit.*, p. 20.

²⁰ Pour le décrire rapidement, le pôle de production journalistique occupe, à l'intérieur du champ littéraire, une position de moindre légitimité par rapport la « grande littérature » représentée à l'époque par la NRF, entre autres. Le type de consécration auquel pouvaient prétendre les écrivains-journalistes était, avant tout, celle du succès public et, dans le meilleur des cas, une académisation progressive.

livresque) et, souvent, l'implication personnelle de l'auteur. Sans entrer pleinement dans ce moule, la production de Simenon possède néanmoins un certain nombre des caractéristiques de cette littérature journalistique, que l'énumération rapide proposée plus haut permettra d'identifier ; il n'est donc pas étonnant que l'auteur, peu intégré au champ littéraire et très éloigné de l'image classique de l'écrivain, se soit de la sorte cherché des solidarités avec un groupe de producteurs alors en pleine émergence.

La représentation que Simenon élabore, par bribes et morceaux, de son statut d'écrivain repose ainsi sur un calcul assez pertinent. La connivence avec le journalisme est peut-être une manière de prendre acte d'un renouvellement sociologique du personnel littéraire : les premières décennies du siècle sont en effet marquées par l'arrivée de producteurs issus de la petite bourgeoisie, lesquels sont détenteurs de propriétés sociales distinctes de celles des grands bourgeois qui, de Flaubert à Proust et Gide, dominaient l'institution. Dans cette optique, la référence à l'artisanat et à ses valeurs est une façon de faire valoir les dispositions singulières de cette nouvelle classe de producteurs, de même que la spécialisation romanesque correspond peut-être à une tentative de s'approprier le genre, pour en faire le moyen d'expression privilégié de ce nouveau personnel littéraire²¹. Il faut en tout cas garder à l'esprit ces différents éléments pour évaluer la représentation simenonienne de la « littérature à faire », telle qu'elle peut apparaître à la fois d'une surprenante acuité et manquant pourtant sa cible.

Le roman à faire

C'EST PEUT-ÊTRE durant les années de guerre que Simenon a décrit le plus finement ce qui constituait « son » espace des possibles romanesques. La rédaction de *Pedigree*, texte qui devait marquer une rupture avec la production antérieure, impliquait en effet que l'auteur situe son projet, en définissant quelle était sa vision du roman contemporain et quelles étaient dès lors ses ambitions. L'espace des possibles ainsi dégagé par Simenon apparaît fortement structuré, divisé en une suite d'oppositions binaires, la difficulté étant ici de percevoir comment ces couples successifs s'articulent.

²¹ De ce point de vue, le grand précurseur de ce mouvement serait, dans le dernier quart du XIX^e siècle, Émile Zola, dont les propriétés sociales et le discours sur le roman — la référence scientifique mise à part — sont dans une large mesure susceptibles de la même analyse.

Le premier couple touche à la forme que doit prendre le roman contemporain, lequel est partagé selon Simenon entre deux tendances :

Le roman sera-t-il une minutieuse chronique, selon la formule du roman fleuve, de la tragédie américaine, de Proust et des Thibault? Les Américains, qui sont peut-être les plus authentiques romanciers du moment, l'ont cru un instant, et ce sont leurs romans de cette époque que nous lisons aujourd'hui et qui font école chez nous.

Au contraire, le roman-crise triomphera-t-il, ce roman plus proche de la tragédie, de Shakespeare, par exemple, ramassant, à la faveur d'une crise aiguë, un monde pantelant autour de quelques individus poussés au paroxysme?

C'est ce courant, parti de chez nous, qui, voyageant en sens inverse, paraît l'emporter depuis quelques années de l'autre côté de l'Atlantique.²²

La distinction entre « roman-crise » et « roman-chronique » se laisse en un premier temps facilement appréhender. Par « roman-chronique », Simenon désigne cette importante production qui, de Romain Rolland (*Jean-Christophe*) à Roger Martin du Gard (*Les Thibault*), Jules Romains (*Les Hommes de bonne volonté*) ou Georges Duhamel (*Vie et Aventures de Salavin*, les *Pasquier*), s'est déployée durant l'entre-deux-guerres, au point d'apparaître comme l'une des formules romanesques les plus spécifiques de cette période : fondées le plus souvent sur une chronique familiale s'élargissant progressivement aux dimensions d'une fresque sociale et historique, ces suites romanesques rencontraient un succès certain auprès du public et ont valu à leurs auteurs une consécration souvent exemplaire (le Nobel pour Rolland et Martin du Gard, l'entrée à l'Académie française pour Duhamel et Romains). Il n'y a guère de doute que cette conjonction du succès public et des formes les plus officielles de la consécration ait représenté pour Simenon l'idéal de légitimité qu'il entendait atteindre. Il n'est pas étonnant, dès lors, qu'il ait conçu son évolution littéraire en fonction du modèle romanesque qui lui apparaissait alors comme dominant : dès 1939, dressant pour Gide le tableau des « progrès » qu'il devait réaliser, n'indiquait-il pas :

*Et surtout je n'arrive à porter qu'un personnage à la fois! Je crois que c'est ici la clé de tout mon effort et, parfois, de préférences qui peuvent paraître étranges.*²³

²² Georges SIMENON, « L'âge du roman », *op. cit.*, p. 72.

²³ Lettre de Simenon à Gide (mi-janvier 1939), dans Georges SIMENON – André GIDE, *Correspondance 1938–1950*, *op. cit.*, p. 31.

On reconnaîtra ici un désir d'élargir le champ romanesque par la multiplication des personnages qui pointe en direction de la fresque. Deux ans plus tard, Simenon expose ainsi ce que sera selon lui le plan de *Pedigree* :

Je voudrais continuer *Pedigree* longtemps, y incorporer 100 ou 200 personnages que je connais, que je voudrais qu'on connaisse, en faire une sorte de chanson de geste, celle de l'humanité-mouton, de ses joies, de ses espoirs, des ses petites et de sa grandeur profonde... Vous voyez! Voilà que les mots me dépassent. Alors la fable me paraît enfantine, presque coupable, tous les trucs de ce métier indignes. 10, 15, 20 volumes? Je n'en sais rien. Une famille, des rues, un quartier, une ville presque — et cela finira je ne sais quand, peut-être à l'écrasement de tout ça — peut-être qui sait à son aboutissement à quelque chose.

Plan général : L'enfance – L'adolescence – Paris.

Mais ce plan correspond à un autre plan :

Enfance : Désiré – Henriette

Famille Simenon et rue

Famille de Henriette (commerce et vice)

Russes

Polonais

... etc. ...

incrustés dans la famille, dans le quartier.

soit premier choc d'idées, de nationalités, premiers contacts d'extrêmes, premier travail sourd, inconscient, qui aboutira aux foules en marches de 1940.

Adolescence : Guerre de 14 et après-guerre –

Toujours le quartier, la ville.

L'inquiétude des petites gens ou plutôt leur malaise.

La famille continue sa vie, ses accidents et ses drames.

Frida Savitskaïa à Odessa

M^{lle} Pauline à Varsovie, etc. ...

Paris, l'Europe, le monde. Et toujours ce piétinement de foule en marche, le cortège qui grossit, qui devient houle, qui se dirige vers?²⁴

Dans le programme narratif lyriquement exposé par Simenon, on retrouve toutes les composantes du roman-chronique (« incorporer 100 ou 200 personnages », « 10, 15, 20 volumes »!) : cadre d'abord familial, élargissement de la perspective ensuite, prise en charge de l'Histoire contemporaine enfin (guerre de 14, débâcle de 1940)²⁵. Bien plus, dans sa formulation, le

²⁴ Lettre de Simenon à Gallimard (3 août 1941), dans Georges SIMENON – André GIDE, *Correspondance 1938–1950, op. cit.*, p. 59–60.

²⁵ On remarquera au passage que ce que décrit ici Simenon ressemble assez à la chronique romanesque que Sartre était alors occupé à écrire et qu'il publiera après la guerre : *Les Chemins*

plan prend des accents typiquement unanimistes lorsqu'il évoque le destin des peuples en l'assimilant à un vaste mouvement collectif ou à une manière d'ébranlement général et unanime (« Et toujours ce piétinement de foule en marche, le cortège qui grossit, qui devient houle, qui se dirige vers? »)²⁶. C'est donc bien le modèle alors consacré par Jules Romains et consorts que Simenon semblait avoir en tête pour *Pedigree*.

L'intérêt du projet simenonien, à ce stade, est cependant de ne pas se contenter de reproduire purement et simplement un modèle existant, mais de chercher à l'infléchir en fonction d'un autre possible romanesque propre à la période, possible qui, en l'occurrence, s'avère sociologiquement caractérisé :

Je crois fermement, quant à moi, qu'après la période aristocratique, puis la période bourgeoise, il y aurait non pas la période *ouvrière* que 1936 laissait prévoir, mais la période *petites gens* ce qui est fort différent. [...] [petites gens] Dont je suis et dont je voudrais écrire l'épopée.

En cela, et pour l'époque, Simenon visait assez juste. Certes, en assimilant la victoire du Front populaire à l'annonce d'une littérature ouvriériste, il se trompait quelque peu : le débat sur la « littérature prolétarienne » avait eu lieu plus tôt en France, à la charnière des années vingt et trente, et il s'était d'ailleurs soldé par un échec pour les tenants de cette école, en particulier pour Henry Poulaille. L'intérêt de cet épisode est cependant que l'éviction de la littérature prolétarienne, vers 1932 en France, a laissé le champ libre à l'école populiste d'André Thérive et Léon Lemonnier, dont le mot d'ordre était de « peindre les petites gens, les gens médiocres qui sont la masse de la société, et dont la vie, elle aussi, compte des drames ». À travers cette brève citation, on mesure combien Simenon, dans son projet d'être le romancier des *petites gens*, se trouve en phase avec une partie — de statut « moyen » — de la production de son temps. Si l'on ajoute à cela que le populisme littéraire, au sens strict, reste tributaire, dans la forme, d'un naturalisme alors

de la liberté envisagent une période qui part ainsi de l'avant-guerre (*L'Âge de raison*), se poursuit au moment des accords de Munich (*Le Sursis*) et s'interrompt avec la débâcle (*La Mort dans l'âme*). On peut y voir le signe que Simenon visait juste lorsqu'il proposait son programme à Gaston Gallimard.

²⁶ Dans son état final, *Pedigree* ne correspondra pas au projet ici dessiné, puisque seule la composante familiale, assez précisément décrite d'ailleurs, s'y retrouve. Il est difficile d'évaluer dans quelle mesure Simenon entendait réellement mettre en œuvre la dimension de fresque annoncée, ou s'il cherchait avant tout à rassurer son éditeur en lui présentant un programme à la fois ambitieux et conforme aux canons du roman-chronique ; peut importe d'ailleurs : dans la perspective qui nous intéresse, c'est de toute façon le « roman à faire », tel que Simenon le conçoit, qui est ici décrit.

dépassé et qu'il s'est souvent complu dans la description pittoresque de la vie des « gens de peu », on conçoit aussi combien, sur ce terrain, Simenon avait les moyens de s'imposer, puisque son romanesque échappait en grande partie aux travers populistes de l'idéalisation de la vie populaire, de la mise en scène de personnages typiques ou de la recherche d'un certain exotisme social. En cela, on peut avancer que le projet romanesque simenonien, aux alentours de 1941–1942, se définit à l'exacte intersection de deux des courants romanesques majeurs des années trente, le roman-chronique et le populisme, et qu'il correspondait donc à une tentative de dépassement des oppositions qui structuraient les zones moyennes du champ littéraire français. Sans doute, l'intuition simenonienne de la « littérature à faire » n'a-t-elle jamais été aussi ajustée à la situation qu'à ce moment.

Pourtant, on le sait, *Pedigree*, qui devait actualiser ce programme, a été perçu comme une manière de tentative ratée, ce que Simenon reconnaissait implicitement dans une lettre de 1948 adressée à André Gide depuis les États-Unis :

Or, si j'ai toujours rêvé d'écrire un roman-chronique — et si tous les critiques m'y poussent — je ne m'y sens pas à l'aise. J'éprouve inconsciemment le besoin de ramasser, de concentrer, de pousser tout de suite mon ou mes personnages au paroxysme. Peut-être par faiblesse ? Peut-être aussi parce que le roman-chronique est fatalement un roman d'époque, un roman de « mœurs », et que cela ne m'intéresse pas, que je ne cherche, au fond, que l'homme tout nu [...].²⁷

À la lecture de cet extrait, on remarque que la révision du projet romanesque de *Pedigree* a déterminé chez Simenon le rejet des deux composantes qui en faisaient l'originalité : le refus de faire un « roman d'époque » entraîne l'abandon de l'idée d'une « épopée des petites gens » au profit d'un roman de « l'homme tout nu » (projet sur lequel nous reviendrons plus loin) ; l'échec du roman-chronique amène Simenon à marquer sa préférence pour la formule du « roman-crise », plus conforme à son tempérament.

La description synthétique qu'il procurait de ce dernier dans l'article de *Confluences*, si elle était peu claire en ce qui concerne la référence aux

²⁷ Lettre de Simenon à Gide (29 mars 1948), dans Georges SIMENON – André GIDE, *Correspondance 1938–1950*, op. cit., p. 132.

romanciers américains²⁸, était par ailleurs assez fine, et correspondait en outre aux mécanismes narratifs de ses propres romans, dont le ressort est effectivement un événement dramatique suscitant chez le personnage une « crise aiguë » qui, de proche en proche, contamine l'ensemble de son environnement. Il faut pourtant noter que, dans l'une de ses premières lettres à Gide, Simenon identifiait ce schéma narratif à une espèce de faiblesse : « Mais je suis encore dans un cadre étroit. J'ai besoin de *support* ; d'une grosse action. Je ne peux retenir l'attention que par une histoire dramatique. »²⁹ On doit donc supposer qu'en l'espace de dix ans, l'appréciation portée par Simenon sur le roman-crise s'est modifiée ou, plutôt, qu'il a progressivement pris conscience que la formule romanesque qu'il utilisait était susceptible, moyennant quelques adaptations³⁰, d'être valorisée par la référence à un modèle narratif, celui du roman américain, alors en voie de consécration.

En cela, on peut avancer que « l'échec » de *Pedigree* — en tant qu'il devait être le « grand roman » de Simenon — trouve ici une première explication : fixé sur le modèle du roman-chronique, qui lui apparaissait comme le seul valable à l'époque, Simenon n'a pas reconnu suffisamment tôt l'existence d'un autre modèle romanesque en instance de légitimation, le roman-crise, dans lequel il aurait plus aisément pu s'inscrire. L'explication en est assez simple : dans les années trente, la découverte des nouveaux romanciers américains (Faulkner, Dos Passos, Hemingway, Steinbeck) est avant tout le fait du secteur le plus avancé du champ romanesque : lancés en France par la *NRF*, commentés avec enthousiasme par Malraux, Queneau ou Sartre, ils ne tarderont pas à faire école auprès des romanciers les mieux placés de la génération de Simenon, lesquels adopteront ce renouvellement des techniques narratives dans leurs propres romans (Malraux dans *L'Espoir*, Sartre dans *Le Sursis*). Et ce n'est qu'après la seconde guerre que les

²⁸ Dans la lettre à Gide citée plus haut, Simenon précise ce point : « Le roman chronique à la façon de Proust, de Zola, de Martin du Gard, des Américains du début du siècle (Dreiser, etc.) et le roman crise qui, à mon avis se rapproche davantage de la tragédie, à la façon de Steinbeck et de tant d'autres (dont assez peu de Français) » (*op. cit.*, p. 132). Par roman-crise, Simenon visait donc le renouveau romanesque incarné par des auteurs américains tels que Faulkner, Dos Passos, Hemingway ou Steinbeck, tous auteurs qu'il semble avoir découverts durant la guerre à l'instigation de leur éditeur français, Gallimard, et dont il paraît avoir acquis une connaissance plus approfondie durant son séjour américain (ce qu'atteste sa correspondance avec Gide).

²⁹ Lettre de Simenon à Gide (mi-janvier 1939), dans Georges SIMENON — André GIDE, *Correspondance 1938-1950*, *op. cit.*, p. 31.

³⁰ Au premier rang desquelles il faut sans doute compter l'éviction du crime liminaire, « gros événement » et « support » de la crise à mettre en scène.

romanciers américains seront découverts par un public plus large³¹. En ce sens, on peut dire que Simenon pâtit ici de sa position décalée dans le champ littéraire, laquelle ne lui donne accès qu'avec retard à ces nouveaux modèles romanesques, qu'il aurait pourtant pu revendiquer au même titre que Sartre ou Malraux.

Reste la question du « roman de l'homme (nu) », qui devient à partir de l'article de *Confluences* l'un des thèmes majeurs du discours simenonien. À bien des égards, il s'agit là de l'élément sans doute le plus problématique de la « théorie du roman » professée par Simenon. Comment l'auteur passe-t-il du projet d'écrire l'« épopée des petites gens » à la « recherche de l'homme nu » sous le signe de laquelle il placera l'ensemble de son œuvre ? Surtout, comment ce projet se définit-il par rapport l'espace des possibles romanesques qui lui est contemporain ?

Pour répondre à ces questions, il faut peut-être faire un détour par les considérations développées par Simenon quant à l'avenir du genre. Comme on l'a indiqué précédemment, l'auteur postule en effet que le roman a atteint une forme de maturité qui l'autorise à revendiquer la première place dans la hiérarchie de la littérature :

Ce qui compte, n'est-ce pas que le roman, épuré, débarrassé de tout ce qui n'était pas son essence propre, devienne le moyen d'expression de notre époque comme la tragédie l'a été pour d'autres temps ?

L'Âge du roman, du roman total, du roman pur, sommet — pour un temps tout au moins — de l'art littéraire, est-il proche ou lointain encore ?³²

L'intérêt du passage, qui conclut l'article de *Confluences*, est dans la juxtaposition des expressions « roman total » et « roman pur » : placées dans une relation d'équivalence par Simenon, il n'est pas sûr pourtant qu'elles renvoient dans le discours littéraire — dont l'auteur capte peu ou prou la terminologie — à la même réalité. L'idée du roman total est en effet référible au grand projet réaliste du XIX^e siècle, tel qu'il s'est développé de Balzac à Zola, en se prolongeant dans ce siècle avec le roman-chronique ; ce qui constitue ici la norme régulatrice à l'aune de laquelle peut être évaluée la valeur du roman, c'est sa capacité à prendre en charge le réel, dans toute sa multiplicité et toute sa variété. En ce sens, la notion de roman total apparaît presque contradictoire avec celle de « roman pur », longuement

³¹ On peut prendre pour point de repère de cette divulgation auprès du grand public la publication en 1948 de *L'Âge du roman américain* de Claude-Edmonde Magny.

³² Georges SIMENON, « L'âge du roman », *op. cit.*, p. 72.

définie par Simenon auparavant et caractérisée, au contraire, par une forme de purification, donc de réduction de la matière romanesque :

Je prétends, à tort ou à raison, que le roman se purifie.

Il a cherché sa voie partout. Il a connu des moments glorieux et il s'est égaré dans de pittoresques ou de mornes impasses. Il a été « état civil », « philosophique », « tranche de vie », « psychologique ». On a cité comme outils du romancier les pinceaux, le scalpel, le bistouri, que sais-je ? Toute une panoplie. On a même parlé de kodak et de caméra ; le roman s'est fait reportage comme naguère il avait voulu être didactique ou moralisateur.

Pourquoi le roman tout court, le roman pur, ne naîtrait-il pas enfin ?

Le cinéma, la radio, les magazines à grand tirage, les encyclopédies à bon marché, jusqu'aux congés payés et aux déplacements à la portée de tous, ont débarrassé le romancier d'une bonne partie du fardeau qu'il se croyait obligé de porter.

Son domaine s'est rétréci. D'autres moyens d'expression s'occupent, avec plus de bonheur, de pittoresque, de philosophie ou de vulgarisation.³³

Le long extrait ici reproduit marque bien que, quoi que Simenon en écrive, roman pur et roman total constituent deux possibles contradictoires, d'ailleurs parfaitement indexables sur l'opposition entre roman-crise et roman-chronique. En effet, selon Simenon, le roman pur se définit avant tout par la négative : pour trouver son « essence propre », le roman doit se délester d'une série de savoirs et de techniques qui lui sont extérieurs parce qu'empruntés à d'autres moyens d'expression (photographie, cinéma, peinture) ou à d'autres disciplines (philosophie, psychologie, médecine) ; ainsi recentré sur ce qui constituerait sa nature singulière — que Simenon ne définit pas, sans doute parce qu'elle est largement à inventer —, le roman se trouverait par la même occasion libéré d'un certain nombre de devoirs qui lui incombaient jusque-là et que Simenon rapporte à trois grandes modalités : enseigner, édifier, divertir. En cela, c'est bien l'ambition du roman total, tel que le XIX^e siècle l'avait conçu, qui se trouve en quelque manière réfutée par Simenon, au profit d'autre chose, qu'il est malaisé de cerner dans un premier temps.

Car que recouvre finalement chez Simenon l'idée de « roman pur » ? La notion d'art pur, à laquelle il se réfère ici implicitement, suppose en effet deux choses dans le paradigme moderne : que l'art considéré — ici le roman — atteigne à une forme d'*autonomie* garantissant son autosuffisance (c'est en quelque manière ce que Simenon indique lorsqu'il évoque un genre ayant atteint sa maturité et devant se débarrasser de tout ce qui lui

³³ Georges SIMENON, « L'âge du roman », *op. cit.*, p. 71.

est extérieur) ; que ce même art manifeste l'autonomie acquise par une pratique de l'*auto-réflexivité* ou de l'*auto-référentialité*, c'est-à-dire par sa capacité à ne renvoyer qu'à lui-même en faisant voir les codes qui le fondent, indépendamment du « sujet » traité. Ce mouvement, qui a caractérisé la poésie du XIX^e siècle, on pourrait en effet le voir à l'œuvre, pour le roman, dans la seconde moitié du XX^e siècle : si l'étiquette de Nouveau Roman possède un sens, c'est avant tout en ce que les auteurs regroupés sous cette appellation ont tous procédé à une mise à jour critique des présupposés qui fondaient le romanesque, amenant le genre à faire ainsi retour sur lui-même.

Simenon, dans son article de *Confluences*, serait donc le prophète du Nouveau Roman ? À l'évidence, et même s'il serait tentant, ne fût-ce que par provocation, de défendre l'hypothèse contraire, il faut répondre par la négative. Les difficultés de Simenon sur le terrain théorique, son refus de la posture réflexive, de même que son absence de véritables préoccupations formelles, interdisent d'imaginer que le « roman pur » qu'il annonce entretienne quelque rapport avec l'école de Minuit. Bien plus, pour notre auteur, le roman pur se caractérise positivement par son sujet :

Reste la matière vivante, reste l'homme, tout nu ou habillé, l'homme de partout ou de quelque part, l'homme et son drame éternel.³⁴

On voit ici qu'à travers le thème de l'« homme nu » qui pointe déjà, Simenon établit une manière d'équivalence entre « roman pur » et « roman de l'Homme » : la spécificité du romanesque, pour lui, se trouverait là, dans cette tentative de mettre à jour le noyau existentiel rudimentaire et essentiel qui définit l'humain, dans cette représentation dépouillée de l'homme, réduite à quelques caractéristiques générales qui en garantissent l'universalité (c'est donc ici que s'opère en fait la purification réclamée par Simenon). En cela, Simenon s'oppose par avance au Nouveau Roman, qui refusera tant l'idée du sujet substantiel que la notion de nature humaine, dénonçant à la fois l'essentialisme, l'humanisme et la vision tragique du monde, trois valeurs auxquelles Simenon se montre ici explicitement attaché³⁵.

Mais le paradoxe le plus surprenant, c'est que l'auteur, en mettant ainsi l'accent sur le « roman de l'homme (nu) », trouve à se situer sur un autre terrain, celui du roman existentiel qu'illustraient alors Sartre ou Camus et que Robbe-Grillet, dans le texte cité en note, dénoncera explicitement. Le

³⁴ Georges SIMENON, « L'âge du roman », *op. cit.*, p. 71.

³⁵ Voir sur ce point Alain ROBBE-GRILLET, « Nature, humanisme, tragédie », dans *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, 1963, p. 45-67.

rapprochement entre Simenon et les romanciers existentialistes n'est certes pas neuf : André Gide, en 1945, notait déjà les « extraordinaires analogies » entre *La Veuve Couderc* et *L'Étranger* de Camus³⁶. Ce rapprochement avec Camus permet peut-être d'apercevoir où se situe, chez Simenon, l'articulation entre « roman pur » et « roman de l'Homme » : elle consisterait en une manière de dépouillement de la matière romanesque et de refus des formes les plus ornementales de l'écriture littéraire (la fameuse « écriture blanche » de Camus), visibles en effet dans les meilleurs des romans simenoniens.

Simenon, donc, romancier existentialiste, « sans en avoir l'air et comme sans le savoir » (pour paraphraser Gide) ? D'une certaine manière, tout le problème est là : pour notre auteur, partager en 1945 son « territoire » romanesque avec les existentialistes, c'est en quelque sorte le leur abandonner. Non seulement, il convient de souligner que le roman existentialiste est tout sauf un « roman pur », au sens où Simenon l'entendait, puisqu'il poursuit explicitement une démarche d'intégration du philosophique dans le littéraire ; mais surtout, ce qui assurera le succès d'un Sartre ou d'un Camus, ce sera de faire figure de « maîtres à penser » pour l'après-guerre, en adoptant une posture que Simenon, « romancier pur », refusait et qu'il n'avait de toutes les façons pas les moyens de tenir. Comme c'était le cas avec le roman-crise américain, dont la littérature existentialiste s'est d'ailleurs largement inspirée, Simenon se trouve donc à nouveau en porte-à-faux par rapport au mouvement dont il est peut-être le plus proche. Faute d'avoir pu l'anticiper vraiment (« sans le savoir »), faute surtout d'avoir été capable de formaliser à temps son « art romanesque » (« sans en avoir l'air »), Simenon n'a pu que constater avec amertume que la place était prise :

D'ici, je ne comprends plus cette hantise du présent, du drame social qui me paraît ne rien avoir à faire avec la littérature. On dirait que, pour les Français, toutes les autres époques ont été plates ou quêtes, que seulement aujourd'hui on a une conscience. Dans quelle époque pourtant vivait Montaigne ! Je ne peux pas, vraiment. Et la critique littéraire me paraît devenue une tribune politique. Sans doute aussi ai-je tort. Sartre fait la même chose, en plus compliqué, et je vais sans doute paraître affreusement prétentieux. En lisant *Le Sursis*, j'ai pensé à un mélange de Céline et de Simenon fait

³⁶ « Dossier G.S. » dans Georges SIMENON – André GIDE, *Correspondance 1938–1950*, *op. cit.*, p. 196. Dans une lettre de 1945, Gide confirme cette impression et ajoute à l'intention de Simenon : « mais je trouve que votre livre va beaucoup plus loin [que *L'Étranger*], sans en avoir l'air et comme sans le savoir, ce qui est le comble de l'art. » (Lettre de Gide à Simenon [15 juillet 1945], *op. cit.*, p. 85).

par un normalien qui adresse des clins d'œil à d'autres normaliens par-dessus les soucoupes du Café de Flore.³⁷

Rétrospectivement, on ne peut que rapprocher le constat désabusé de Simenon prenant acte de l'hégémonie de l'existentialisme, et sa décision de quitter Gallimard, de reprendre la série des *Maigret* et de « s'en tenir » pour le reste à une formule romanesque mise au point dans les années trente et qui ne variera plus guère. Entre 1938 et 1948, Simenon a ainsi parcouru l'espace des possibles qui était le sien, jusqu'à parvenir à le reconstituer avec une lucidité en un certain sens remarquable. Ceci démontre que le romanesque simenonien a été extraordinairement en phase avec la littérature de son temps. Mais cela dit aussi que l'auteur n'a pas pu donner à son projet romanesque une formulation suffisamment nette pour l'imposer, comme s'il n'avait pris que trop tardivement conscience des opportunités qui lui étaient offertes. Les raisons en sont sans doute multiples, et l'on en suggérerait quelques-unes en commençant. Pourtant, un constat s'impose en guise de conclusion : le cas de Simenon entre 1938 et 1948 montre combien, dans le champ littéraire, le facteur temps s'avère essentiel. En effet, comprendre ou percevoir quel est le genre de roman qu'appelle une époque est une chose ; le concevoir à temps, c'est-à-dire plus tôt que les autres, en est une autre, que Simenon n'a pas pu ou voulu faire.

Benoît DENIS
Université de Liège

³⁷ Lettre de Simenon à Gide (29 mars 1948), dans Georges SIMENON – André GIDE, *Correspondance 1938–1950*, op. cit., p. 134.

Jean-Louis CABANÈS

Quand Maigret se met à table : enquête sur une dévorante oralité

Sommaire

Dans la série des *Maigret* Simenon porte une attention toute particulière aux rites de table, à la scénographie du quotidien. Dans un même élan, il semble proposer un savoir-vivre, un art de jouir du monde, de l'absorber, de le goûter. Il suggère à ses lecteurs que le commissaire, particulièrement apte à faire parler, à dévoiler les secrets, se caractérise également par une oralité avide et mystérieuse que seule une psychologie des profondeurs (le romancier n'en donne pas la clé) pourrait éventuellement éclairer. Simenon joue en quelque sorte coup double en concurrençant le roman naturaliste et le roman psychologique, — et il gagne sur les deux tableaux.

AU TOUT COMMENCEMENT de cette communication, je voudrais rappeler la thèse défendue par Jacques Dubois dans son beau livre *Le Roman policier ou la modernité*¹. L'émergence du roman d'art, de l'écriture artiste, serait concomitante de la naissance des premiers romans policiers. L'infatigable inspecteur Lecoq, personnage créé par Émile Gaboriau, triomphe des criminels les plus rusés au moment où l'héroïne des Goncourt, Manette Salomon, triomphe du peintre Coriolis. J'ai ailleurs montré que les écrivains naturalistes éprouvaient comme une gêne à l'égard des récits de faits divers dont pourtant ils s'inspiraient. Cette gêne est d'une certaine manière révélatrice du délicat positionnement des romans naturalistes entre littérature facile — littérature de gare, de consommation courante — et roman d'art. La littérature naturaliste se manifesterait en quelque sorte négativement par la mise en cause de quelques sous-genres, le mélodrame, le roman-feuilleton, le roman policier et, plus généralement, par le désir toujours proclamé de décevoir les attentes du lecteur, soit que l'intrigue se réduise au schéma le plus simple, soit que, par le jeu de déterminismes qui servent à réguler le

¹ Jacques DUBOIS, *Le Roman policier ou la modernité*, Paris, Nathan, 1992.

récit, l'écrivain écarte tout rebondissement romanesque, tout suspense. Par une sorte de renversement, se découvre chez Simenon le désir de donner une qualité littéraire à ses récits d'enquête en les transformant en récits naturalistes ou en faisant jouer une psychologie qu'il qualifie volontiers de dostoïevskienne. L'entrée dans la collection « blanche », chez Gallimard, consacrerait en quelque sorte cette ambition. Je verrai, pour ma part, dans la série des *Maigret* une tentative de concilier le naturalisme et le roman policier. Cette conciliation s'instaure d'autant plus aisément que le narrateur des romans réalistes, tout comme celui des romans de Simenon, se plaît à produire des indices que déchiffrent sur la scène romanesque des herméneutes plus ou moins inspirés. Mais l'écrivain belge va faire jouer d'autres tables de concordances. Les *Maigret* sont en effet des romans du corps : le thème nutritionnel, les scènes de repas y tiennent un rôle essentiel, tout comme chez Zola ou chez Maupassant. Ce sont également des romans « d'atmosphère » qui tendent à lier, par d'incessants glissements métonymiques, les motifs corporels à l'évocation des décors. L'enquête ne vaut donc pas seulement pour elle-même ou pour les milieux qu'elle est censée révéler. Elle « tient », en quelque sorte, au corps de Maigret qui ingère, qui digère, qui rumine et qui s'approprie, en se nourrissant, le génie du lieu. La découverte du secret n'est pas dissociable, en effet, de l'incorporation d'un espace. Le bar, la brasserie, le restaurant avec la nourriture que l'on y sert témoignent, au-delà d'eux-mêmes, soit d'un groupe social, soit de l'individu déviant qui, transgressant les normes, y découvre parfois une niche protectrice. L'enquête implique donc que le commissaire se mette à table ou, si l'on préfère qu'il quitte la table de madame Maigret pour aller se nourrir, « s'encoigner » dans un tout autre milieu. Toutefois quitter son « chez soi » n'est pas sans risque. On peut se laisser séduire par des appâts autres que culinaires. Certes, le commissaire est pudique et fidèle, mais que cachent ces fringales, cette terrible oralité ?

Je lancerai donc moi aussi une enquête en accompagnant de table en table le commissaire Maigret. Je le suivrai tout d'abord à la trace, très banalement, en me laissant guider par ce qui pourrait constituer une ethnologie simenonienne. Elle ne me mènera pas loin, même si Maigret voyage. Je resterai en effet, peut-être par incompetence sociologique ou historienne, dans le domaine des clichés. Je voudrais dans un deuxième temps mettre en évidence une double oralité. Manger, parler, tailler une bavette, cela va ensemble, c'est quasiment tout un. On ingère et on parle. Il m'a donc paru nécessaire de situer les propos de table par rapport à l'enquête et d'analyser leur fonction narrative. Les stases digestives requerront aussi toute mon attention. Qui a lu Simenon sait que Maigret ne cherche et ne trouve qu'à

proportion de sa lente rumination. Toutefois, significativement, dans ses enquêtes, le commissaire rencontre souvent des doubles. D'une part, il s'agit, en digérant, de réduire l'autre à du semblable, à de l'identique. D'autre part, les *Maigret*, comme tous les romans littéraires, s'accordent le luxe de la réflexivité. Restera alors à se demander si ce commissaire sans enfant et sans sexualité apparente n'est pas demeuré quelque peu infantile. Ne voulant pas trancher à propos d'un être de fiction, ne voulant surtout pas mettre en relation la débordante activité sexuelle de Simenon (il s'en vantait !) avec les étonnantes capacités digestives de Maigret, je me contenterai d'appeler à la barre un témoin encombrant mais dont le nom est tout un programme : « la grosse Jaja » C'est avec elle que j'en terminerai. J'essaierai en effet de faire parler la tenancière d'un bar à l'enseigne prometteuse, le *Liberty-Bar*, sorte de niche chaleureuse dans laquelle, tenté par un gigot, Maigret, le mal nommé, fut sur le point de s'engluier.

Simenon répertorie les manières de table, les rites alimentaires, les projets gustatifs des Français sur une période qui va de l'entre-deux-guerres — les premiers *Maigret* datent de 1929 — jusqu'en 1972. Cette série policière a une vocation totalisante, elle conduit sans cesse le commissaire en province, elle fait aussi de lui un Parisien flâneur. Elle est également tributaire de données biographiques. Les décors charentais et vendéens l'emportent de loin sur tous les autres : décors provinciaux, rappelant en cela le long séjour de l'écrivain à Nieul et à Fontenay-le-Comte. Pour autant, cette trajectoire Paris-Province reste subordonnée à une idéologie typiquement Troisième République. Chaque petite partie de territoire exprime à sa manière la Patrie, chaque particularité du terroir est l'expression de la France. La capitale a vocation d'exposer la diversité française et en même temps de constituer une sorte de lieu fusionnel. La polyphonie culinaire s'y énonce comme une harmonie. L'alimentation, la restauration y exposent la diversité et l'unité de la nation dans une sorte de permanence qui semble nier l'historicité des mœurs.

Simenon n'est pourtant pas insensible aux transformations du décor parisien. Il arrive en effet que ce qui fut typique soit désigné, présenté sur le mode du désuet. On lit ainsi, dans *Maigret et le voleur paresseux* (1963), ces remarques nostalgiques : « C'était encore une brasserie à l'ancienne mode, comme on en trouve de moins en moins à Paris, avec des boules de métal pour les torchons, un comptoir de marbre où la caissière devait prendre place devant la caisse enregistreuse et des glaces tout autour »².

² Georges SIMENON, *Œuvres complètes*, Paris, Presses de la Cité, collection « Omnibus », 1988-1993, t. XI, p. 178. Cette édition (désormais O.C.) me servira de référence.

Dans ce roman, la description d'un bistrot du quartier Saint-Antoine, que le narrateur inscrit dans une catégorie plus vaste, celle des « restaurants de chauffeurs », se nimbe de la même nostalgie. « Typiques de Paris, on en trouvait [jadis] presque dans chaque rue [...] Au fond, si l'on y mangeait si bien, c'est que les patrons venaient tous de leur province, Auvergnats, Bretons, Normands, Bourguignons et qu'ils avaient gardé non seulement les traditions de chez eux, mais des contacts, faisant venir de leur pays jambons et charcuterie, parfois même le pain de campagne... » (XI, p. 165). Un roman publié en 1946, *Le Client le plus obstiné du monde*, se plaît à opposer le décor de deux cafés dont l'un est agressivement moderne tandis que l'autre n'a « pas sacrifié à la manie des comptoirs [...], aux dorures, aux colonnes recouvertes de miroirs et aux guéridons en matière plastique » (II, p. 166). Le romancier semble ainsi distinguer trois périodes : l'avant-guerre, la quatrième République, le tout commencement de la cinquième. Les années 1960 feraient surgir d'autres habitudes alimentaires. Les traditionnels restaurants d'habitues avec leurs casiers où l'on rangeait ses serviettes disparaissent, de même que ces brasseries où l'on inscrivait le menu du jour sur une ardoise. *Le Voleur de Maigret* (1967) évoque, en guise de mœurs nouvelles, un restaurant modeste où la plupart des clients, travaillant pourtant dans le même quartier, « mang(ent) en solitaires tout en parcourant le journal » (XIII, p. 561). Dans le dernier roman de la série, *Maigret et monsieur Charles*, le commissaire écoute la télévision en prenant ses repas³. Toutefois, bien qu'ils reflètent occasionnellement l'évolution des mœurs, en mentionnant, par exemple, l'invasion du plastique dans les décors de la vie quotidienne ou bien encore en liant l'atomisation du corps social à l'émergence de la société de consommation, je ne suis pas certain que l'on puisse donner aux romans de Simenon une valeur documentaire. Le plus souvent, la mise en texte du réel célèbre la permanence des habitudes alimentaires. Seule une nostalgie occasionnelle fait courir le frisson de l'histoire à la surface de l'immuable. Il y a de fait une dimension passéiste dans la série policière des *Maigret*.

Elle s'explique tout d'abord par des contraintes littéraires, par l'omniprésence du personnage. Il faut qu'on puisse le retrouver d'un roman à un autre dans la permanence de ses goûts, de ses habitudes de table. La longévité romanesque de Maigret fait nécessairement jouer la récurrence. Mais il y a plus. L'effet de vraisemblable, comme dans tout roman réaliste, implique

³ *O.C.*, t. XV, p. 802 : « Mme Maigret lui avait gardé des harengs dont il était friand et il s'en régala tout en regardant vaguement les nouvelles à la télévision. »

un appel à la mémoire. La réalité en régime fictionnel, c'est toujours du mémorable, du déjà vu, du déjà su, du déjà lu, des références communes. Rien d'étonnant à ce que le commissaire, au gré de ses enquêtes, hante des lieux connus : *Le Fouquet's*, *La Coupole*, *Chez Manière*, *Chez Pharamond*. Des Halles à Montparnasse jusqu'aux Champs-Élysées, le roman policier, tout comme le roman réaliste, convoque dans la fiction des enseignes durablement célèbres. La récurrence peut être d'une autre nature, elle est souvent interne à la série. Qui ne connaît le cérémonial des sandwiches que l'on fait venir de la *Brasserie Dauphine* pour les longs interrogatoires ? Cette brasserie est d'autant plus reparaissante qu'elle est l'un des lieux où Maigret se plaît à ruminer. Non moins répétitives sont les invitations réciproques des Maigret et des Pardon avec la concurrence culinaire qui en résulte. La sciure sur le plancher des bars et des brasseries, le papier gaufré qui recouvre les tables et sur lequel le patron écrit l'addition, les ardoises où se déclinent les menus, autant de traits repérables, de motifs ressassés qui contribuent à donner au lecteur l'impression qu'il est en pays de connaissance même si ces traits descriptifs ne recouvrent en rien son expérience. Le lecteur de Simenon est en quelque sorte sommé de devenir un habitué alors même que les romans décrivent des habitudes ou des habitus culturels voire des socialités disparues ou sur le point de disparaître (fritures de goujon qu'on mange sur les bords de Seine ou sur les bords de Marne, à Morsang ou à Chelles).

La production quasi industrielle des romans ritualise ce que Simenon, sociologue scénographe à la manière d'Erving Goffman, déclinerait de lui-même sous le signe du répétitif. La vie quotidienne ne se compose-t-elle pas de séquences obligées ? D'un roman à un autre, le romancier évoque ainsi la cuisine du dimanche, rôti ou ragoût aux herbes. Il mentionne les sorties au restaurant qui conduisent le couple à revenir sur ses propres traces. Si on rompt avec l'atmosphère du Boulevard Richard-Lenoir, c'est en effet pour mieux célébrer des retrouvailles chez Manière ou chez le Père Jules⁴. Le lieu public est réinvesti par l'intimité et le festif se ritualise. Il en est ainsi des invitations réciproques des Pardon et des Maigret qui ne peuvent se décrire que sur le mode du répétitif et du cliché : comme le dit le narrateur, on met « les petits plats dans les grands »⁵ : coq au vin, pintades en croûte de madame Maigret, bœuf bourguignon, brandade aux truffes de madame

⁴ Voir sur ses sorties du couple au restaurant *Maigret et le fantôme* (XII, p. 480) et surtout *Maigret s'amuse* (VIII, p. 726 et 796).

⁵ *Maigret et l'indicateur*, O.C., XV, p. 562.

Pardon. En contrepoint de ces séquences, se développe la série des repas de fortune, de ce que madame Maigret appelle les dînettes : « un saucisson, des boîtes de sardine, du fromage de Hollande »⁶, éventuellement une omelette ou des harengs marinés, parfois encore, dans *Maigret s'amuse*, un plat tout fait, une coquille de langouste que l'on achète chez le traiteur. L'existence du couple se découpe ainsi en tranches de vie, en scènes de repas, qui déclinent les vertus d'une cuisine familiale, avec ses classiques qui vont de la quiche lorraine à la blanquette en passant par la poule bonne femme, la poule au pot, voire le cassoulet ou la consistante potée lorraine.

Ces scènes de repas sont par ailleurs introduites par des dialogues qui, d'un roman à l'autre, se répondent en écho. Ils contribuent à donner l'illusion que la vie quotidienne s'organise en séquences qu'un indicatif dialogique permet d'isoler : « Quelle soupe as-tu faite ? » « Qu'est-ce qu'il y a à déjeuner ? » « On peut manger chez vous ? » Parfois madame Maigret prend le relais : « Qu'est-ce que tu vas manger ? une omelette aux fines herbes ? » La socialité de la vie privée, sa conformité à des modèles, — en l'occurrence pour le couple Maigret aux habitudes de la petite-bourgeoisie — se manifeste ainsi pas sa théâtralité implicite, par la possible réduction de l'existence à du scénique. *A fortiori* ces remarques valent pour les nombreuses stations de Maigret dans des restaurants où la commande, la lecture des menus font partie des parcours imposés. Je retiendrai surtout ici qu'avant d'être un enquêteur à la recherche d'un secret, le commissaire figure le médiateur idéal à partir duquel le romancier peut transposer en fiction un réel qui, de lui-même, s'expose, s'affiche : j'en donnerai deux exemples, l'un tiré de *Maigret et son mort*, l'autre de *La Patience de Maigret* :

C'était un petit café comme on en voit beaucoup non dans Paris même, mais dans les banlieues, un vrai petit café pour cartes postales ou pour images d'Épinal. La maison qui faisait le coin, n'avait qu'un étage, un toit de tuile rouges, de murs peints en jaune dans lesquels on lisait en grosses lettres : *Au petit Albert*. Puis de chaque côté, avec de naïves arabesques : Vins-Casse-croûte à toute heure. (II, p. 395)

Il n'y avait pas de nappe mais sur la toile cirée des tables, du papier gaufré sur lequel le patron faisait des additions. Sur une ardoise, on pouvait lire à la craie :

⁶ *Maigret et son mort*, O.C., II, p. 398.

Rillettes du Morvan
Rouelles de veau aux lentilles
Fromage
Tarte maison

(XIII, p. 25)

Les romans semblent ainsi jouer du clichage généralisé de la réalité, de sa reproductibilité infinie, soit que les repas se déclinent sur le mode de la série, soit que le décor se présente de lui-même sous la forme d'un imagier, soit que, déjà saturé d'inscriptions, l'espace semble exiger que l'écriture tourne à la copie. Mais cet « enseignement » du réel a surtout pour effet d'abolir le particulier dans le typique. Maigret conduit-il une enquête à Bergerac? L'hôtel-restaurant où il est logé est bien sûr constamment parfumé d'une odeur de truffes et de foie gras⁷. La cuisine charentaise se résumera dans la mouclade ou dans la chaudrée⁸ et la cuisine provençale se définira à partir de quelques plats typiques : l'aïoli, la bouillabaisse, les brochettes de petits oiseaux⁹. Chaque restaurant, dès lors qu'il reste fidèle à la cuisine provinciale, se présente ostensiblement dans les odeurs et dans l'atmosphère qui sont la sienne comme une sorte de territoire à la fois réel et symbolique où s'énonce l'essence de tout un pays. Ainsi de la *Brasserie Dauphine* : « ... sur un arrière-fond d'apéritifs et d'alcools, un connaisseur aurait discerné le fumet un peu aigu des petits vins de la Loire. Quant à la cuisine, l'estragon et la ciboulette dominaient »¹⁰. Ce qui se donne à sentir, à goûter, articule ainsi l'espace du restaurant à un autre espace, le moment du repas à une autre temporalité. La récurrence des menus ou la permanence des habitudes, la valeur emblématique des mets suggèrent une profondeur temporelle dont je voudrais rapidement dégager les principales composantes.

Si l'on en croit les propos de table échangés entre Maigret et le docteur Pardon dans *Maigret et le tueur* (XIV, p. 658), la cuisine provinciale émerge des temps les plus anciens. Le bœuf bourguignon, le cassoulet, les tripes à la mode de Caen, la bouillabaisse, la potée lorraine — ajoutons-y la choucroute garnie parce qu'elle est l'un des plats favoris de Maigret — tous ces mets témoignent d'époques où l'industrie du froid n'existait pas. Ces plats « solides et raffinés » mettraient ainsi en rapport une double ou une triple temporalité. Ils exigent souvent une longue préparation, souvent

⁷ Voir *Le Fou de Bergerac*, O.C., XVII, p. 470 et 473.

⁸ Voir *La Maison du juge* et *Le Voleur de Maigret*.

⁹ *Mon ami Maigret*, *Liberty-Bar*.

¹⁰ *La Colère de Maigret*, O.C., XII, p. 10.

encore un temps de cuisson important, ils font surtout surgir l'archaïque dans le présent du repas. Voilà qui explique à l'inverse le peu de goût de Maigret pour le bifteck-frites, nourriture si je puis dire sans histoire et qui ne constitue en rien, pour Simenon, l'emblème de la « francité ». Dans l'ensemble du corpus, je n'en ai relevé que trois mentions et dans des contextes peu favorables. En guise de viande rouge, on lui préfère la côte de bœuf braisée et surtout le rôti, voire le gigot qui exigent une cuisson moins vive et plus prolongée. Ce ne sont pas les grillades qui l'emportent dans la cuisine de Maigret, à l'exception des andouillettes dont le commissaire raffole. Mais il s'agit là encore d'un mets traditionnel, qui a requis une préparation savante à défaut d'une longue cuisson et que le commissaire savoure dans des bistrotts ou dans des brasseries à l'ancienne. Maigret affiche de fait sa prédilection pour le mijoté, le mitonné (« N'était-il pas obligé d'avouer qu'il aimait les plats mitonnés, les ragoûts, les sauces parfumées de toutes les herbes de la Saint-Jean ? »¹¹) ou pour le rissoié et le braisé. Qui a lu Simenon connaît l'étonnante fortune du fricandeau à l'oseille. Maigret aime donc une cuisine grasse ou une cuisine « onctueuse »¹² qui tient au corps. Cette nourriture s'harmonise avec la lourdeur du commissaire, avec sa lenteur, (il le dit lui-même, il « mijote »¹³ ses enquêtes). Elle s'accorde à ses habitudes de ruminant. La mention récurrente des tripes à la mode de Caen, le goût constamment affirmé pour les andouillettes grillées¹⁴ suggèrent par avance un volume corporel, une consubstantialité de la chair vive et de la chair morte, une sorte de reconnaissance de la tripe pour ou par elle-même. À l'enseigne du mijoté, de la sauce et des abats, le récit d'enquête est donc peu ou prou roman de la gueule et du ventre. Ce qui pourrait en effet arriver de pire au commissaire, ce serait qu'on le mette au régime. Dans *Maigret à Vichy*, le malheureux absorbe tristement des escalopes de veau agrémentées de nouilles à l'eau dans un hôtel qui porte significativement un nom de désastre : *l'Hôtel de la Bérézina* (XIII, p. 830). Mais il s'agit là d'une parenthèse dans un parcours gustatif marqué par une sorte de va-et-vient

¹¹ *Maigret à Vichy*, O.C., p. 775.

¹² Il faudrait ici déployer le long paradigme des blanquettes. Je me contente d'une seule référence : « La blanquette était onctueuse à point, la sauce d'un jaune doré, très parfumée. » (*Maigret et le marchand de vin*, O.C., XIV, p. 798).

¹³ Voir *Maigret et l'inspecteur malgracieux* : « Écoutez, je n'ai pas la patience, aujourd'hui, de passer des heures à vous mijoter une enquête... » (II, p. 27).

¹⁴ Il y a dans l'œuvre de Simenon comme une litanie de l'andouillette que significativement Maigret préfère au steak : « Qu'est-ce qu'il y a à déjeuner ? — de l'andouillette... Mais si vous préférez un steak... — Andouillette, trancha Maigret » (*Maigret et l'indicateur*, XV, p. 610).

entre cuisine bourgeoise (coq au vin, pintadeaux en croûte) et cuisine populaire (rôti de porc aux lentilles, fricandeau). Ce parcours fait jouer un double essentialisme : on procède à la remontée du temps en absorbant les plats typiques des anciennes provinces — ils en disent l'essence —, on découvre aussi que l'homme est essentiellement tripal. De l'enfance à la mort, il se définit par son oralité, ses goûts culinaires, ses capacités ingestives et digestives peut-être plus, j'y reviendrai, que par sa sexualité.

C'est alors une autre dimension du temps qu'il faut rattacher aux plaisirs gustatifs. Savourer c'est parfois se souvenir. Dans *Maigret à l'école*, le commissaire accepte de se rendre à Saint-André-sur-Mer, en Charente, parce qu'il a en mémoire « la plage de Fourras, dans le soleil, les huîtres qu'il avait mangées [...], arrosées d'une bouteille de vin blanc de pays dans le fond de laquelle il y avait un peu de sable » (VII, p. 277). On ne saurait rêver d'un réseau de synecdoques et de métonymies plus parfait. Le vin blanc est vin du terroir, la bouteille consommée sur la plage contient un peu de sable, les éléments (air, lumière, mer, terre) entrent en consonance pour susciter une sorte d'extase gustative. Faute de pouvoir manger des huîtres sur les lieux de l'enquête — Maigret s'y rend à la période de morte-eau —, le commissaire compense cette frustration en absorbant force vin blanc. Il devient signe mémoratif : « Maigret buvait son verre à petites gorgées et cela ressemblait presque à l'idée qu'il s'était faite de son voyage au bord de la mer. L'air était de la même couleur que le vin blanc, avait le même goût » (p. 267). Les stases gustatives dans les bistrotis parisiens se présentent elles aussi comme de petites épiphanies, on y commémore les lieux et le moment, on y revient sur ses traces, sur ses souvenirs, on y est en pays de connaissance. La nourriture fait même resurgir le paysage gustatif de l'enfance à l'occasion d'un gâteau de riz savouré chez les Pardon¹⁵ si bien que, d'abord envisagé sous l'angle du cliché, du typique, de la stéréotypie, le thème nutritionnel semble non moins destiné à donner l'illusion au lecteur que le commissaire s'affirme comme sujet dans ses goûts et ses préférences culinaires. Dans les *Maigret*, l'évocation de la nourriture et des rites de table conjoint idéologie et subjectivité ou plutôt dissimule l'idéologique sous couvert d'affirmer la subjectivité des goûts. Par ailleurs, dans la mesure aussi où la nourriture est toujours liée à un lieu, à une atmosphère que son odeur imprègne, le commissaire qui s'accoude à de multiples comptoirs est en fait un consommateur d'espaces dont les odeurs et les saveurs finissent par dicter une conduite : « Mes enquêtes exigent que je passe un certain temps dans

¹⁵ *Une confiance de Maigret*, O.C., p. 119.

les cafés et dans les bars [...] Si je commence une enquête au Vouvray, par exemple, parce que je me trouve dans un bistrot dont c'est la spécialité, j'ai tendance à la continuer au Vouvray.»¹⁶ Cette continuité ou cette cohérence font se superposer consommation et jugement de goût. Le commissaire, en appréciant la saveur du monde, en s'offrant des petits coups de blanc, de grandes gorgées de bière, de grandes bouchées d'andouillettes ou de blanquette, fait se rejoindre un savoir jouir — entendons une morale —, et une esthétique. Le petit-bourgeois trouve ainsi en Maigret son rédempteur car, somme toute, ce grand dégustateur est un homme de l'excès maîtrisé, quasiment en cela un artiste du bien-vivre.

Son métier le contraint également à une autre maîtrise, celle du langage, même si, par nature, Maigret est volontiers taciturne. Pour en prendre la juste mesure, il faut fixer à nouveau son attention sur les scènes de repas. De quoi parle-t-on chez les Pardon ? Les femmes s'entretiennent de recettes de cuisine pendant que les hommes évoquent leurs métiers respectifs en buvant des digestifs. Au cours de ces échanges que Maigret, à l'instar du gâteau de riz précédemment mentionné, trouve « doux, reposant(s) et un peu terne(s) »¹⁷, le hors-norme fait souvent intrusion. Le fait divers investit l'espace privé chez les Pardon (*L'affaire Nabour*) comme chez les Maigret. Les criminels (*Maigret et le tueur*), parfois la future victime (*Maigret et le client du samedi*) viennent déranger le commissaire à son domicile et perturber l'ordre du repas, ou si l'on préfère l'existence pot-bouille du couple petit-bourgeois. Parallèlement, la parole lénifiante qui caractérise les repas amicaux se laisse contaminer par les récits de crime. Significativement intitulé *Une confiance de Maigret*, un roman de la série se présente d'ailleurs comme l'expansion d'un propos de table. Le premier chapitre évoque un repas chez les Pardon, puis Maigret confie ses incertitudes sur le cas Josset, un pharmacien-laborantin que la justice a condamné, peut-être à tort, à la peine capitale. Du chapitre II jusqu'au chapitre VII, le récit se développe comme une longue analepse. Le huitième et dernier chapitre, qui se situe chronologiquement un mois après l'ouverture du récit, a pour cadre l'appartement des Maigret où les Pardon ont été invités pour un nouveau festin. Le commissaire reprend son récit où il l'avait laissé en faisant ressortir l'impossibilité de trancher sur la culpabilité de Josset. Si la question de la vérité se trouve ainsi posée en termes éthiques et juridiques à l'occasion d'un repas, je rappelle que les propos de tables, dans les textes du XVI^e siècle,

¹⁶ *Maigret à Vichy*, O.C., XIII, p. 775.

¹⁷ *Une confiance de Maigret*, O.C., X, p. 119.

pouvaient également articuler le frivole, le trivial, voire le scatologique, avec une réflexion sur les mœurs et sur la religion. J'aperçois donc dans *La Patience de Maigret* le transfert d'une technique narrative vieille comme le monde. Elle présuppose une double oralité, un double échange, celui du parler, celui du manger. Il m'apparaît enfin qu'en assumant le rôle du narrateur, l'enquêteur devient en même temps le double du romancier.

Ce parler-manger ne cesse de reparaître sous d'autres formes. Tout se passe comme si le secret ne pouvait être dévoilé que dans le cadre scénique d'un repas, soit que — et ce n'est pas le meilleur du roman —, dans *Maigret et l'affaire Saint-Fiacre*, Maurice, le fils de la marquise défunte, en se donnant des airs « grand-siècle », réunisse autour de lui tous les protagonistes du drame pour produire l'étincelle électrique de la vérité, soit que, plus discrètement, dans *La Première Enquête de Maigret*, une auberge des bords de Seine apparaisse à Dédé, un apache, comme le lieu idéal où il pourra faire connaître à un jeune inspecteur inexpérimenté les ultimes secrets d'une affaire de famille. Les sandwiches que l'on monte depuis la *Brasserie Dauphine* jusqu'au quai des Orfèvres ont eux aussi pour fonction de provoquer une sorte de faim d'aveu. Ils représentent parfois le contre-don du commissaire à celui qui se reconnaît coupable et qui vient de « cracher le morceau » : cette expression se rencontre dans la bouche de Dédé (III, p. 455). Si l'on a quelque secret à cacher, il ne faut donc pas inviter Maigret à sa table. Le docteur Bresselles, dans *Maigret à l'école*, en fait l'expérience. Au cours d'un repas, pressé de questions sur un accident de motocyclette pour lequel il a fourni un faux certificat, il « se met à table » (VII, p. 306), comme il le dit lui-même. Simenon joue donc sur les mots. Comme dans le langage parlé, il fait se rejoindre dans une même isotopie le vocabulaire de l'aveu et celui de la nutrition. Mais cette contamination d'un vocabulaire par un autre illustre en même temps la fonction nouvelle qui est donnée, par les romans policiers, aux scènes de repas. Dans les récits naturalistes, elles n'ont pas de portée véritablement dramatique. Elles dénotent les manières d'être en société, elles multiplient, certes, les indices, elles sont lourdes d'avenir pour la suite du roman, mais ce n'est pas là que l'action romanesque s'enclenche ou se relance. En revanche, dans *Le Voleur de Maigret*, l'enquête se développe et rebondit à partir des stations successives du commissaire dans la salle du *Vieux Pressoir*. Ce restaurant est en effet le parloir du roman, le lieu où une micro-société se retrouve et, dans tous les sens du terme, se met effectivement à table. Mais la polyphonie des propos est telle, le poids des nourritures et des boissons absorbées est si conséquent, qu'il faut que Maigret fasse ensuite une pause pour digérer. Il ne suffit pas en effet de manger et de faire parler, il faut aussi ruminer.

Le secret — j'en appelle à l'étymologie — s'exprime au terme du parcours digestif.

La stase digestive est donc essentielle à l'enquête. Le commissaire, en raison de sa fonction, doit nécessairement être lourd. Il sera lourd de s'être lesté de paroles, lourd d'avoir ingéré des nourritures, ces lieux communs d'une sociabilité, lourd d'avoir, par empathie, fait siennes les habitudes particulières d'un individu déviant. Cette lourdeur engourdie est le signe même qu'il va accoucher à terme de la vérité. La stase est donc paradoxalement active, les entrailles pensent pendant que la pensée rumine. Je n'invente rien. Simenon a fait la théorie de cette rumination dans *Maigret et le voleur paresseux* :

C'était un mauvais moment à passer. Dans presque toutes ses enquêtes, Maigret connaissait cette période plus ou moins longue de flottement pendant laquelle, comme disaient tout bas ses collaborateurs, il avait l'air de ruminer [...]

À présent, il avait absorbé une quantité d'impressions, tout un fouillis d'images, de phrases prononcées, de mots plus ou moins importants, de regards surpris, mais il ignorait encore ce qu'il en ferait. (O.C., XIII, p. 609)

Tout se passe comme si le corps tripal était gros d'un avant-texte, saturé de réserves mimétiques et d'indices, la découverte de la vérité se révélant après une mise au net dans le chapitre terminal. Replié sur lui-même, rendu enfin au silence, le commissaire qui rumine est comme un écrivain à sa table de travail, tout entier pris dans la genèse d'un texte : « dans un coin, devant une table sur laquelle du papier rugueux tenait lieu de nappe, il avait pu ruminer à son aise » (XI, p. 152).

Il faut prolonger cette analogie, rappeler que dans leurs scénarios auctoriaux, les écrivains réalistes/naturalistes déclarent qu'ils inventent le réel en se projetant intuitivement dans la personnalité d'autrui, qu'ils se mettent en quelque sorte, grâce aux miracles de l'empathie, à la place du premier venu. C'est en somme ce que fait Maigret lorsqu'il essaie de recomposer l'existence des victimes et des criminels. Or, de manière symptomatique, cela revient à s'approprier l'espace d'autrui en reconstituant un parcours culinaire. Significativement, dans *Maigret et son mort*, le premier indice qui va favoriser l'identification de la victime, le petit Albert, est de l'ordre de la nourriture : l'autopsie révèle qu'il a mangé de la brandade. Métonymie oblige, après avoir découvert le restaurant où ce plat avait été absorbé, on s'aperçoit à d'autres indices que le mort était lui-même le patron d'un bar-restaurant d'habitues. Il reste alors à découvrir les assassins. Qu'à cela ne tienne, Maigret se substitue à la victime, vient occuper les lieux, délègue sur place un jeune inspecteur et son épouse pour qu'ils rouvrent le restaurant.

Voici à nouveau que la cuisine mijote et mitonne¹⁸ et voici que reparait, en guise de plat du jour, le fricandeau. On a quitté madame Maigret et le boulevard Richard-Lenoir, mais c'est pour mieux retrouver une nourriture identique. L'enquête est une sorte de machine destinée à créer du « même », à réduire l'altérité à du semblable. La réduplication culinaire en fournit la démonstration quand ce n'est pas, comme dans *Liberty-Bar*, le jeu sur les doubles¹⁹.

Chargé d'enquêter sur la mort de William Brown, un Australien, le commissaire découvre dans ce roman que le défunt lui ressemble : « il y avait quelque chose, dans l'allure générale, dans l'expression qui rappelait Maigret lui-même... Ce n'était déjà plus le cadavre... C'était un type que le commissaire avait envie de connaître davantage et qui l'intriguait » (XVII, p. 749). Pour faire meilleure connaissance, il faut se rendre chez la maîtresse de William, la grosse Jaja. Elle tient le *Liberty-Bar*. Maigret la découvre attablée devant de la salade à l'ail et du gigot. Une pulsion irrésistible saisit le policier, il s'empare d'une tranche de gigot, comme « s'il [était], lui aussi, de la maison » (p. 767). Bref, tout en mangeant, l'intrus s'installe, il recrée le mort : « Vous me faites penser à William... C'était sa place... Lui aussi posait sa pipe à côté de son assiette pour manger » (p. 769). Si enquêter c'est forcer une intimité, la volonté de savoir rencontre toujours la nourriture. Celle-ci pose et expose les secrets d'une identité. Elle est fiche signalétique.

Voilà pourquoi, dans *Maigret et le tueur*, le jeune Antoine Batille figure, tout autant que William Brown, un double du commissaire, voire de Simenon. Ce jeune homme de bonne famille qu'un pervers a assassiné, adorait enregistrer les brèves de comptoir et les propos de table. L'écoute des bandes magnétiques donne prétexte à un effet de specularité. Le document humain pris sur le vif par un magnétophone, restitue une scène de repas dont la fonction est de mettre en abyme l'ensemble des rites de commande qui ponctuent les romans :

— Et pour madame, ce sera?...

— Vous avez du bœuf gros sel?

(XIV, p. 679)

Décidément, on n'en sort pas. Une sorte de clôture réflexive nous ramène toujours vers la nourriture ou, plus exactement, à l'oralité. On ne

¹⁸ « Des choses mitonnaient sur le fourneau de la cuisine. La maison reprenait vie » (*O.C.*, II, p. 401). Cette réappropriation de l'espace est encore en œuvre dans *Maigret et le corps sans tête*. Le commissaire dans ce roman joue au patron de bar.

¹⁹ On pourrait voir dans Cuendet (*Le Voleur paresseux*) comme un double du commissaire. Il passe lui aussi une partie de sa vie dans les bistrotts et dans les brasseries pour apprendre à connaître les habitudes de ceux dont il envisage de cambrioler l'appartement.

se contente pas en effet d'absorber des mets, ils ne cessent de faire parler comme si les secrets de la vie s'y trouvaient contenus. Dans la série des *Maigret*, en effet, ce n'est pas la reproduction qui détient la clé du vivant mais la nutrition. La faim supplante tous les autres appétits, elle est l'antidote de la mort. Simenon s'amuse donc à réécrire à sa manière, dans *Le Client le plus obstiné du monde*, la fable de La Fontaine, *La Jeune veuve* :

Tu as dû voir ça comme moi... Quelqu'un vient de mourir... La maison est sens dessus dessous... On pleure, on gémit dans tous les coins... On se figure que la vie ne reprendra jamais plus son rythme normal... Une voisine, une tante ou une vieille bonne n'en prépare pas moins le dîner.

— «Je suis incapable d'avaler une bouchée...» jure la veuve.

— On l'encourage. On la force à se mettre à table. Toute la famille finit par s'y asseoir et par laisser le mort seul; et toute la famille, après quelques minutes, mange avec appétit; et c'est la veuve qui réclame le sel et le poivre parce qu'elle trouve le ragoût fade. (II, p. 85-86)

Si messer Gaster l'emporte sur Éros ou, tout au moins, lui sert de substitut, on peut alors s'interroger sur le rôle dévolu à madame Maigret. De toute évidence, elle est une maman qui dorlote son mari en lui confectionnant de bons petits plats et des mets roboratifs. Il en résulte une fadeur délibérée : l'intimité tourne parfois au «sirupeux». La présentation des desserts s'accompagne d'un sourire maternel, complice : les hommes sont de grands enfants, surtout lorsqu'on leur offre des nourritures lactées et sucrées :

Maigret était en train de manger son dessert quand il devint conscient de la façon dont sa femme l'observait, un sourire un tantinet moqueur et maternel sur les lèvres. Il feignit de ne pas le remarquer, plongea le nez dans son assiette, avala quelques cuillerées d'œufs au lait avant de lever les yeux.²⁰

Le même sourire reparait sur les lèvres de Madame Pardon lorsqu'elle propose au commissaire du gâteau de riz, sur celles de Rose, une patronne de restaurant lorsqu'elle apporte à Maigret «un énorme plat de profiteroles»²¹. Tout se passe comme si la sexualité du commissaire, par une sorte de régression redevenait infantile, ou bien encore comme si la libido s'était fixée au stade de l'oralité. Mais c'est conclure trop vite. Revenons au *Liberty-Bar*. Apparemment, il représentait pour William Brown une sorte de lieu matriciel, utérin où se trouvait réalisé un fantasme de régression : «Plus de monde extérieur, d'agitation. À peine un rectangle de soleil... Manger, boire... Sommeiller et boire à nouveau...» (XVII, p. 771). Mais

²⁰ *Maigret et le corps sans tête*, VIII, p. 82.

²¹ Voir *Une confidence de Maigret*, X, p. 119 et *Maigret a peur*, VI.

l'intrigue du roman est aussi une histoire d'amour et de crime. Les deux protagonistes ne se contentaient pas de se souler au même rythme et c'est par jalousie que la tenancière de bar a tué son amant. On peut donc se demander ce qui hante véritablement Maigret lorsqu'à la fin du roman, il exprime une humeur bougonne tout en mangeant la morue à la crème que sa femme lui a préparée. Tout d'abord, lui dit-il, il n'y a rien à raconter. Pas d'histoire, pas de récit. Au narrateur de mauvaise humeur correspond une narrataire incompétente. «Je ne comprends pas», murmure madame Maigret²². Mais son mari ne se contente pas de la récuser comme auditrice. Bien qu'il loue sa cuisine, il ne manque pas de trouver qu'elle manque de saveur. Pas assez d'oignons, déclare-t-il. C'est que la salade aillée de Jaja ne se laisse pas oublier facilement. Les chefs-d'œuvre, fussent-ils culinaires, ont la vertu des désastres, rien ne tient auprès d'eux. Mais ces explications sont un peu courtes. Il faut en venir à la clausule du roman et à la comparaison qu'elle développe. Maigret, toujours affamé et toujours insatisfait, interroge sa femme :

— Il n'y a pas de légumes ?

— J'ai voulu faire des choux-fleurs mais...

Et Maigret paraphrasa à part lui :

— Jaja a voulu faire de l'amour mais...

(XVII, p. 828)

Je ne suis pas certain de comprendre ce dialogue et cet *a parte*. Je sais ce que signifie faire du chou-fleur. J'imagine volontiers que faire de l'amour inclut non seulement la sexualité sous sa forme génitale, mais encore la mise en pratique d'une inépuisable générosité. Jaja qui donne à tous à boire et à manger, et qui a momentanément réussi à se saouler en mesure avec William Brown, aurait voulu être tout à la fois amante et mère. Ce qui fait alors rêver le commissaire, ce qui lui rend relativement insipide la nourriture de sa femme, c'est peut-être la superposition, dans l'histoire du *Liberty-Bar*, d'un scénario régressif qui réduit la libido à l'oralité et d'un fantasme d'inceste. Mais, somme toute, rien ne sert de commenter plus longuement cette clausule en jouant les herméneutes ou les psychanalystes. Ce n'est pas tant son sens qui importe que l'effet de «pensivité»²³ qu'elle produit. Cet effet, comme le suggèrent les points de suspension de la dernière phrase, se veut indéfini.

²² «Je ne comprends pas encore...»; «c'est compliqué»; «Je m'y perds» (XVII, p. 827-828). Rien pourtant n'est plus «simple» que l'intrigue de *Liberty-Bar*. La «difficulté» doit donc être rapportée à l'effet psychologie des profondeurs que Simenon cherche à créer.

²³ J'emprunte ce néologisme à Roland BARTHES; voir *S/Z*, Paris, Le Seuil, 1970.

Le thème nutritionnel chez Simenon est donc riche d'entrées multiples. Il renvoie à la scénographie du quotidien ; il donne également matière à songerie. Dans les rituels de table, dans les séquences des repas, dans les lectures de menu, la réalité s'ordonne sous forme de listes, d'effets prévisibles, de séries de clichés. Parallèlement, l'enquêteur semble absorber le réel pour en excréter les secrets. Ce désir de mise en ordre, cette volonté de savoir ne parviennent pas toutefois à éliminer des zones d'ombre que la fiction, pour mieux faire rêver le lecteur, se contraint à susciter, tout en brouillant les frontières du lieu public et de l'espace privé, de l'identité et de l'altérité. C'est sur ces brouillages, sur ces effets de profondeur que je voudrais conclure. Il va de soi qu'ils contribuent à créer l'illusion d'une psychologie romanesque. En affirmant ses goûts culinaires, Maigret se définit certes comme sujet. Mais pour faire oublier que cette subjectivité s'affirme en régime fictionnel, encore faut-il que le texte en appelle à une autre subjectivité, celle du lecteur. Tel est l'enjeu d'une pensivité qui arrache la nourriture à la sphère sociale pour mieux donner le sentiment qu'il faut rapporter les appétits qu'elle suscite à une psychologie des profondeurs. Celle-ci, bien évidemment, demeure une construction romanesque, elle est tributaire d'une rhétorique qui rend la lecture d'un roman policier d'autant plus absorbante que le texte ne cesse de jouer sur la polysémie de ce que l'on appelle traditionnellement le goût. Ouvrage de consommation courante, le roman policier se présente alors comme texte littéraire. Il gagne sur les deux tableaux.

Jean-Louis CABANÈS
Université de Paris X-Nanterre

Paul MERCIER

Le mur blanc de l'inconscient maternel dans *Lettre à ma mère*

Sommaire

Lettre à ma mère occupe une place centrale dans l'œuvre de Georges Simenon. Dans ce récit d'une rare émotion, il cherche à établir un portrait vivant et juste d'une mère dont il pense avoir été toujours séparé : ils ne se seraient jamais compris et l'affection d'une mère lui a manqué. Les accents de tendresse filiale s'accompagnent toujours d'une plainte apaisée, mais toujours présente. Si la sincérité et la bonne foi ne sont pas en cause, il n'empêche qu'un doute subsiste : le fils rend-il vraiment justice à l'affection de sa mère pour lui ou se méprend-il sur l'interprétation qu'il s'en fait ? Comment s'interroge-t-il sur les limitations de sa propre façon d'aimer sa mère ?

En suivant, dans les *Dictées*, les indices renvoyant à la genèse de ce livre, on peut faire plus facilement le lien avec la production romanesque et l'importance de la figure maternelle dans la pulsion d'écrire. Enfin, *Lettre à ma mère*, par la forme d'une lettre à une défunte très chère, annonce *Mémoires intimes*, mais en étant davantage en résonance avec l'univers romanesque.

Moi, je m'obstine dans la recherche de la vérité, c'est-à-dire que je continue d'essayer de te comprendre.¹ [...] Nous sommes, dans ta chambre d'hôpital, comme deux étrangers qui ne parlent pas la même langue — d'ailleurs nous parlons peu — et qui se méfient l'un de l'autre.

Pourtant, crois-le, c'est pour effacer les idées fausses que j'ai pu me faire sur toi, pour pénétrer la vérité de ton être et pour t'aimer, que je t'observe, que je rassemble des bribes de souvenirs et que je réfléchis.²

GORGES SIMENON est resté une semaine, au début du mois de décembre 1970, au chevet de sa mère nonagénaire et qui savait sa fin toute proche. En dictant au magnétophone *Lettre à ma mère*, quarante mois plus tard, le romancier se souvient des pensées qui l'ont habité pendant ces huit jours douloureux et il se croit en mesure de dresser un portrait définitif et équitable de sa mère.

¹ *Lettre à ma mère*, p. 55 (64). La pagination indiquée ici correspond à la réédition Carnets Omnibus de 1999 et, entre parenthèses, à l'édition originale des Presses de la Cité en 1974.

² *Id.*, p. 74 (85).

Cette tentative est un pari difficile, car il lui faut renoncer à tout emportement et se convaincre de la force de son amour filial, tout en énonçant, malgré tout, quelques-unes des défaillances maternelles. « Tu vois, mère, que je n'ai rien à te reprocher et que je ne te reproche rien »³, confiera-t-il dans les pages finales. Pourtant, à plusieurs reprises, le fils s'attarde sur les reproches qu'il adresse à sa mère dans son monologue intérieur : un manque d'amour envers lui, un manque de fidélité envers la mémoire de son premier mari et, enfin, un refus obstiné de quitter son domicile liégeois pour vivre ses vieux jours à proximité de son fils. « Puis-je t'en vouloir ? »⁴ [...] Comment pourrais-je t'en vouloir ? »⁵, l'expression revient plusieurs fois et indique nettement que le fils pardonnerait à sa mère, n'ayant lui-même pas grand-chose à se faire pardonner.

Tout au long du texte, la difficulté de communication entre la mère et le fils est mise en relation avec les attitudes imposées par Henriette à ses interlocuteurs. Dès les premières pages, Simenon invoque le jugement défavorable de sa mère envers lui : « tu me cataloguais »⁶, et l'avant-dernière phrase du livre revient sur l'obstination maternelle, cette farouche volonté d'une mère qu'il s'efforce de comprendre : « ta volonté féroce d'être bonne, pour toi et pour les autres, mais peut-être, surtout, pour toi. »⁷ Les dernières pages du texte gardent encore les traces d'un ressentiment profond, accusé par l'insistance sur la sensibilité exacerbée de la branche maternelle, « une tendance à une certaine morbidesse », alors que le narrateur voulait lui manifester tout au long de cette *Lettre* une tendresse toute nouvelle : « Ma chère maman, [...] je ne t'ai jamais appelée maman, mais je t'appelais mère, comme je n'appelais pas mon père papa. Pourquoi ? »⁸ Le début du dernier chapitre, avant d'en revenir finalement au « Vois-tu, mère »⁹, reprend l'effort de cette marque de tendresse : « Ma chère petite maman, tu vois que je reprends presque les mêmes termes par lesquels j'ai commencé cette lettre. »¹⁰

Le conflit, entre cette volonté sincère de prouver son affection filiale et l'impossibilité de ne pas prendre en compte les blessures intimes infligées par une mère à son fils, ne saurait laisser le lecteur insensible. Simenon, évoquant sa propre position de parent vis-à-vis de ses enfants, a pris soin de rappeler au passage que les enfants se montrent habituellement impitoyables quand ils jugent leurs parents : « On est deux individus dont tous les gestes, tous les mots sont jugés impitoyablement. Maintenant que

³ *Id.*, p. 100 (114). ⁴ *Id.*, p. 48 (55). ⁵ *Id.*, p. 105 (121). ⁶ *Id.*, p. 10 (10).

⁷ *Id.*, p. 106 (122). ⁸ *Id.*, p. 7 (7). ⁹ *Id.*, p. 105 (122). ¹⁰ *Id.*, p. 101 (117).

tu es morte, maintenant que je t'écris une de mes rares lettres, je suis père à mon tour et, bien entendu, je ne suis plus impitoyable.»¹¹

Pour la seconde et dernière fois dans le texte¹², et de façon très brève, le narrateur se place en dehors du temps «actuel», en dehors de ce temps arrêté qui précède la mort d'Henriette, alors que son fils assiste pendant une semaine à ses derniers instants, à Liège. Le registre de la temporalité est important, car tout se passe comme si le travail de deuil n'avait lieu que pendant ce temps «actuel», comme si, après la mort de sa mère, il n'y avait plus de mise à jour des pensées intimes possible, ou comme si, par pudeur, il n'était pas souhaitable d'en tenir le lecteur au courant : il s'agit d'abord de pérenniser le moment d'une communication unique au chevet de sa mère, de perpétuer le souvenir d'une mère encore en vie.

Le temps «actuel» de cette *Lettre* commence avec l'arrivée du romancier au chevet de sa mère à l'hôpital de Bavière et se termine avec l'annonce du décès, huit jours après. Le texte prend l'apparence d'une communication non verbale, d'un monologue intérieur émaillé parfois du récit de très brefs échanges verbaux : une longue conversation silencieuse, une méditation à deux se suffit du croisement des regards, comme dans *Maigret et le clochard*. Cet échange presque muet ne peut exister que si la mère est encore en vie et la *Lettre*, qui doit faire durer à jamais cet instant, s'arrête avec le dernier souffle d'Henriette.

Il y a quelque chose, dans ta chambre d'hôpital, qui m'opresse quelque peu et qui parfois m'empêche de penser. C'est le silence qui règne, avec de loin en loin le glissement sur le sol de la chaise de quelqu'un qui s'en va, les pas feutrés de quelqu'un qui entre ...¹³

Le fils et la mère ne sont pourtant jamais seuls dans cette chambre d'hôpital, il y a toujours eu, quels que soient l'endroit et l'époque, une femme pour s'interposer entre Georges et Henriette. Ici le rôle est tenu par une religieuse inamovible qui pourrait empêcher toute véritable intimité, elle ne fait pourtant que prolonger les réticences maternelles envers Tigy, Boule, Denise et Teresa, la question du couple restant une question déterminante de l'incompréhension mutuelle de Georges et d'Henriette Simenon. Cette bonne sœur providentielle permet à Georges de se livrer à son «petit cinéma», comme il l'appelle ailleurs, à une sorte de rêverie intérieure faite de souvenirs, d'images, d'odeurs, de photos de l'album de famille, de bribes de roman familial, de phrases ou de scènes liées à une image maternelle

¹¹ *Id.*, p. 19–20 (21).

¹² La première fois se trouve à l'entrée du texte, page 7 : «Voilà trois ans et demi que tu es morte...»

¹³ *Id.*, p. 54 (63).

à reconstruire et à fixer pour l'éternité. Ce travail de création mentale ne diffère pas radicalement de l'activité du romancier. On en oublierait presque qu'Henriette est tout à fait capable de soutenir une conversation et de faire part, dans une telle situation, de ses dernières volontés.

Il n'y avait pas de tristesse sur ton visage. Il n'y avait aucun sentiment que je puisse définir sans risquer de me tromper.¹⁴

Tu me regardais avec un mélange d'indifférence et de tendresse.¹⁵

Parfois, et même souvent, tu souriais. Mais le mot sourire, appliqué à toi, a un sens un peu différent de son sens habituel. Tu nous regardais, nous qui allions te survivre et te suivre jusqu'au cimetière, et une expression ironique étirait parfois tes lèvres. On aurait dit que tu étais déjà dans un autre monde, ou plutôt que tu étais dans ton monde à toi, dans ton monde intérieur qui t'était familier. Car ce sourire-là, où il y avait aussi de la mélancolie, de la résignation, je l'ai connu dès mon enfance. Tu subissais la vie. Tu ne la vivais pas.¹⁶

Le visage d'Henriette, avec son sourire énigmatique, semble avoir déjà pris la pose pour l'éternité. Cette image d'un tableau représentant une vieille femme souriante s'impose petit à petit à l'esprit du lecteur qui pourrait croire Henriette déjà trop atteinte pour disposer encore de l'usage de la parole. N'aurait-elle rien à dire à son fils, comme celui-ci le suggère, une fois ? « En tout cas, tu n'as jamais éprouvé le besoin de me dire quelque chose, de me communiquer un message personnel »¹⁷ Pourtant, à quatre reprises elle lui adresse la parole. Pour le saluer, à son arrivée d'abord : « Pourquoi es-tu venu, Georges ? »¹⁸ Ensuite pour s'informer de sa santé, quand il revient le lendemain, car il a été malade lui aussi, voici quelque temps : « Comment vas-tu, Georges ? »¹⁹ On en vient plus tardivement aux dispositions testamentaires ; le fils refuse catégoriquement de garder pour lui une partie de l'héritage de sa mère, pas même la maison, qui était pour elle « le symbole de l'aboutissement de [sa] volonté »²⁰ maternelle : « Que vas-tu faire de la maison ? »²¹ Georges Simenon, s'il refuse d'hériter de la maison de sa mère, ne s'en ralliera pas moins à l'idéal maternel, en élisant domicile dans la petite maison rose²² de l'avenue des Figuiers, à partir du 6 février 1974, l'endroit adéquat pour dicter *Lettre à ma mère* : il n'est plus nécessaire d'habiter châteaux et résidences imposantes pour attester de la réussite de l'œuvre.

¹⁴ *Id.*, p. 13 (13).

¹⁵ *Id.*, p. 9 (9).

¹⁶ *Id.*, p. 8 (8-9).

¹⁷ *Id.*, p. 82 (95).

¹⁸ *Id.*, p. 12 (14).

¹⁹ *Id.*, p. 82 (95).

²⁰ *Id.*, p. 93-94 (108).

²¹ *Id.*, p. 91 (105).

²² Une maison modeste, mais ancienne, dont les origines remontent au xvii^e siècle.

La quatrième et ultime intervention d'Henriette sidère Georges : « J'en suis resté figé. »²³ Elle le heurte autant que l'identité prise par la mère après son remariage : « Sur tes lettres et même sur certains papiers officiels que j'ai eus entre les mains, tu écrivais : *Mme André Simenon*. Cela m'a fait mal. C'était, à mes yeux, comme un abus de confiance. »²⁴ « Tu ne continues pas moins à vouloir ce que tu veux, ce que tu as décidé », la dernière volonté d'Henriette, une femme qui sait ce qu'elle veut, oblige son fils à se contenir comme il peut en sa présence : « Écoute, Georges. Tu sais que je n'ai jamais aimé la tombe que tu as fait faire à ton père... [...] Tu sais, il paraît qu'elle commence à s'affaisser... [...] Cette fois là, tu as ajouté, mère, sans te rendre compte de l'énormité de ce que tu disais : J'aimerais mieux être enterrée dans le caveau du père André et de sa femme. »²⁵ *Lettre à ma mère* ne fait pas état du compromis final résultant de cette divergence de points de vue : Henriette sera enterrée le dix décembre 1970 au cimetière de Robermont, dans une tombe qu'elle sera la seule à occuper. Sur le marbre de la pierre, on peut lire aujourd'hui ce texte qui fixe à jamais la question de l'identité de M^{me} André Simenon :

MADAME VEUVE
DÉSIRÉ SIMENON
VEUVE DE JOSEPH ANDRÉ
NÉE HENRIETTE BRULL

Que Simenon ne se souvienne plus de la date exacte du remariage de sa mère — en octobre 1929 —, cela est difficile à croire et le lecteur s'interroge moins sur la sincérité du romancier que sur les distorsions étranges opérées dans sa mémoire. Les circonstances de ce remariage sont évoquées deux fois, au milieu du texte : « Je ne sais plus où j'étais lorsque je l'ai appris. Était-ce en France, en Afrique, aux États-Unis? Toujours est-il que j'ai reçu une lettre... »²⁶ et dans les pages finales : « Jusqu'à la mort de Désiré. Combien d'années plus tard t'es-tu remariée? Je n'en sais rien. »²⁷ Simenon, il est vrai, n'a jamais été bien précis sur les dates, mais s'il en est une qu'il ne saurait oublier, c'est précisément celle de ce remariage qu'il n'a jamais admis.

Henriette Simenon a toujours voulu rester maîtresse de sa situation matérielle et ne pas se trouver sous la dépendance financière de son fils. En 1967, Denise ayant alors quitté Épalinges, Henriette a refusé de finir ses jours dans une maison de repos près de Lausanne. Ce n'est qu'en novembre 1968 que, n'étant plus capable de vivre seule, elle s'est décidée à quitter

²³ *Id.*, p. 98 (112). ²⁴ *Id.*, p. 77 (88). ²⁵ *Id.*, p. 97-98 (111-112). ²⁶ *Id.*, p. 75 (86).

²⁷ *Id.*, p. 105 (121).

son domicile liégeois d'Outremeuse pour une maison de retraite dirigée par les Ursulines, à Fournon-le-Comte. Simenon lui rend visite en avril et en août 1969, mais remet ensuite à plus tard ses visites, même quand, fin décembre 1969, on lui fait savoir qu'elle est au plus mal et sur le point de subir une grave opération sans grand espoir d'y survivre. Il n'a pas le temps, il doit écrire des romans, il tombe malade et surtout Marie-Jo va aussi être hospitalisée pour une dépression grave, avant qu'à l'automne 1970, son père n'écrive *La Disparition d'Odile*. Simenon croit alors, en se fondant sur la lecture des lettres de sa mère, qu'elle n'a plus toute sa raison, il se contente donc de lui écrire sans venir la voir. Ce fait donne un certain éclairage au mot d'accueil sibyllin d'Henriette : « Pourquoi es-tu venu, Georges ? »²⁸

Avec la disparition de sa mère, Simenon ne perd pas seulement un parent proche, il perd aussi une des motivations les plus profondes de sa pulsion d'écriture : se défendre contre le peu d'estime supposé de la mère pour la personne et l'activité professionnelle de son fils. Son biographe anglais, Patrick Marnham, note à ce propos qu'« avec Henriette, meurt aussi l'univers de Simenon ». Le romancier, qui approche de ses 70 ans, pressent qu'il ne sera bientôt plus capable physiquement de supporter la tension nerveuse de la mise en roman. Après l'échec de *Victor*, le 18 septembre 1972, il attend son 70^e anniversaire, à la mi-février 1973, pour faire savoir publiquement qu'il renonce à écrire des romans. Pour marquer ce double événement, il s'offre « un petit enregistreur, [...] pour moi un jouet, plutôt qu'un instrument de travail. »²⁹

Quand il prend sa retraite, Simenon sait, sans vouloir se l'avouer, qu'il ne lui reste qu'un livre à écrire, le récit des journées passées au chevet de sa mère. Depuis la mort de celle-ci, quelque chose l'étreint, dont il sent confusément qu'il doit se libérer. Entre la durée de ses visites quotidiennes à l'hôpital et celle de la dictée de *Lettre à ma mère*, il faut une correspondance absolue : huit jours pour huit jours. Le récit d'avril 1974 se donne comme une restitution intégrale et conforme des pensées de décembre 1970, avec une sorte d'interdit de les mettre à jour, de mesurer le chemin parcouru depuis cette ultime rencontre avec la mère trois ans et demi plus tôt. Dans ses *Dictées*, Simenon commet à deux reprises au moins (cf. plus loin, dictées du 23 novembre 1974 et du 1^{er} juillet 1978) un lapsus curieux en situant l'enregistrement de cette *Lettre à ma mère* deux ans après la mort de celle-ci. Comme si elle était morte non en 1970, mais en 1972, c'est-à-dire au moment où il cesse d'écrire des romans. Il ne sait pas encore qu'il continuera

²⁸ *Id.*, p. 12 (14).

²⁹ *Tout Simenon*, tome 26, p. 403.

sur la voie ouverte par le deuil de sa mère en écrivant, six ans plus tard, en 1980, une lettre à une autre défunte, *Mémoires intimes et le livre de Marie-Jo*.

*

* *

ON PEUT SE REPRÉSENTER, à partir de bribes de confidences faites après-coup, au fil des *Dictées*, la genèse de *Lettre à ma mère* et quelques-unes des réactions de Simenon à l'occasion de la sortie du livre. Au début de sa retraite en 1973, Simenon n'ose pas tout de suite se lancer dans son projet secret, il se contente pour le moment de faire ses gammes au magnétophone, en ne parlant que de lui, le temps de maîtriser son jouet. Quand il juge cette maîtrise suffisante, à la fin de ce qui sera le premier volume des *Dictées* et dont le titre n'est pas encore choisi, il se risque à dévoiler à Aitken, sa secrétaire, le 17 septembre 1973, son grand projet :

Je suis déjà à me réjouir, la révision terminée, de plonger dans une nouvelle dictée. Si je n'ai pas encore de titre pour le volume déjà dicté, j'en ai un pour le suivant : *Lettre à ma mère*. J'imagine que vous sursautez. Je viens de prendre la décision ce matin. J'y pensais depuis deux jours. Préparez donc une belle première page avec le nom en haut, puis *Lettre à ma mère*, en majuscules espacées. Mettez cela dans un nouveau dossier qui, je l'espère, grossira comme l'autre, à moins qu'il ne finisse par ne contenir que cette feuille.³⁰

Pourtant, il faudra attendre le 30 mars 1974, six mois plus tard, et la fin d'un second volume de dictées (*Des Traces de pas*) pour entendre à nouveau parler du projet de *Lettre à ma mère*. Comme les visites à Liège, remises à plusieurs reprises, le démarrage de la dictée est lui aussi différé :

Je termine aujourd'hui le second volume car j'ai hâte de revoir le premier et de me rendre compte de ce qu'il vaut, de le jeter au panier ou de l'envoyer à mon éditeur, ou encore de l'enfourir au fond d'un tiroir. Cela fait, j'ai hâte aussi de dicter un volume dont je ne connais que le titre : *Lettre à ma mère*. Qu'est-ce que ce titre couvrira ? Je n'en sais rien. Depuis que je n'écris plus de romans, je me sens libre et je vais et viens dans le passé et le présent comme une hirondelle va et vient dans un ciel de printemps, c'est-à-dire sans but ni construction apparente.³¹

L'opération est retardée jusqu'en avril 1974 par un accident (une fracture du grand trochanter) et se traduit par l'enregistrement de six

³⁰ *Id.*, p. 584.

³¹ *Id.*, p. 754.

cassettes. Leur retranscription par la fidèle secrétaire, Aitken, est achevée depuis plusieurs semaines avant que Simenon ne se décide, enfin, à en aborder la révision, tant il garde un souvenir pénible de l'enregistrement en avril. Pendant qu'il dictait au magnétophone, Simenon craignait de ne pas arriver au bout de son projet et d'être contraint de l'abandonner, malgré le soutien actif et les encouragements de Teresa. Il sort de l'épreuve complètement épuisé et se retranche dans un mutisme complet qui dure deux mois :

C'est un texte qui pendant deux mois, après avoir été dicté en une semaine, m'a valu des troubles de santé. [...] Après avoir dicté ce tout petit livre, que j'ai porté en moi, à mon insu, pendant plusieurs années, j'ai été deux mois malade. Malade sans doute d'avoir découvert que je n'étais pas l'homme que j'avais cru être, malade de savoir aussi que ma mère n'avait été qu'une femme, une très humble femme désaxée dès ses débuts dans la vie et qui aurait mérité davantage ma tendresse et ma pitié qu'une certaine indifférence ou une certaine rancune.³²

Le 19 juin au matin, soit deux mois après l'enregistrement, il se sent enfin capable à la fois de rejouer avec son magnétophone et de se lancer dans la révision, une tâche liquidée en une demi-journée. Dans un premier temps, il confie son intention de se libérer de ce poids-là :

Entre ces deux livres [après le second en fait], j'en ai dicté un autre, beaucoup plus court mais plus condensé, qui m'a particulièrement épuisé : *Lettre à ma mère*. Depuis, j'attends de me sentir assez vaillant pour revoir *Lettre à ma mère*. Le manuscrit se trouve aujourd'hui dans le coffre d'Aitken. Je viens aujourd'hui, 19 juin, de lui dire par téléphone de me le descendre quand elle viendra à la maison. Cela signifie que je suis tenté de me remettre au travail [...] J'ai hâte d'en avoir fini avec *Lettre à ma mère*. À ce moment-là, je pourrai à nouveau dicter n'importe quoi, selon mon humeur...³³

Le même jour, à quatre heures de l'après-midi, il se sent enfin complètement délivré de ses soucis du moment. Il confie alors à son magnétophone :

Je viens à l'instant de finir la révision de *Lettre à ma mère*. Je suis bouleversé. Je n'aurais pas pu attendre plus longtemps avant de le revoir et, en quelque sorte, de m'en purger l'esprit. Pour parler vulgairement, je l'avais sur l'estomac. Je crois que maintenant je vais me sentir allégé. Je n'ai aucun projet.³⁴

Une fois la révision du manuscrit terminée, deux jours après, le 21 juin, des photocopies sont expédiées aussitôt à trois éditeurs, et Simenon offre

³² *Id.*, p. 878-879. ³³ *Id.*, p. 756. ³⁴ *Id.*, p. 756-757.

l'exemplaire original à Teresa, un cadeau en remerciement de son soutien très utile :

Ma grande joie a été de donner à Teresa le manuscrit de ce petit livre. Sans elle, j'aurais peut-être renoncé à l'écrire. Ce livre comportait pour moi, en effet, une telle charge d'émotion, que j'étais à tout moment prêt à abandonner. C'est elle qui m'a encouragé. C'est elle qui m'a soutenu pendant tout le temps que je l'ai dicté. Enfin quand avant-hier je me suis décidé brusquement à en faire la révision, elle a en quelque sorte veillé sur moi du matin au soir, car elle n'ignorait pas que c'était une rude épreuve.³⁵

Le 23 juin 1974, Simenon peut alors avouer qu'il avait pensé, sans oser le dire, que *Lettre à ma mère* serait sa dernière œuvre. Maintenant que le cap est passé, l'écrivain retrouve l'enthousiasme d'un débutant et rien n'est exclu pour l'avenir, avec le magnétophone, hormis ce qui ressemblerait à de la littérature (un souci de style et d'esthétisme) :

Il y a quatre jours seulement que j'ai fait la révision du dernier texte : *Lettre à ma mère*.

J'ai dit dernier, car, en le dictant, j'étais persuadé que ce serait le dernier. Maintenant, je ne m'y résigne plus. J'ai besoin de m'exprimer. Mais exprimer quoi? [...] Ce ne sera pas de la littérature. Je n'aime pas la littérature [...] Car plus je vieillis et plus je retrouve l'enfant en moi. J'ignore si je réaliserai ce désir [de dicter des petites vérités humaines]. Il vient de me passer par la tête tout en dictant. Il me donne l'espoir d'être encore capable, un jour, de créer ou de recréer quelque chose.³⁶

Le lendemain, il se demande si ces propos ne pourraient pas servir d'introduction ou de préface au livre qu'il espère écrire.

Le 23 novembre 1974, avec l'imminence de la sortie de l'ouvrage en librairie, la semaine suivante, les confidences se font plus précises :

L'un des livres que j'ai dictés depuis, et qui n'a rien d'un roman, paraît la semaine prochaine : *Lettre à ma mère*. C'est à la fois la vie de ma mère et la mienne, avec tout ce qu'il y a eu entre nous d'incompréhension, d'affection aussi, parfois d'hostilité. Il y a trois ou quatre ans, je ne me souviens plus, j'ai passé huit jours dans sa chambre d'hôpital, à Liège, tandis qu'elle se mourait lentement. Elle gardait toute sa lucidité mais elle parlait peu, comme si les mots étaient devenus inutiles. Par contre, elle me regardait intensément et de mon côté, je la regardais. C'est alors que j'ai cru la comprendre, me comprendre. Deux ans plus tard, [trois ans et demi, en fait] j'ai dicté les pensées qui me sont passées par la tête pendant ces huit jours-là.³⁷

³⁵ *Id.*, p. 757. ³⁶ *Id.*, p. 758-759. ³⁷ *Id.*, p. 839.

Interviews, articles de presse, émissions de radio, tout le petit monde du journalisme se mobilise comme aux plus beaux jours de la carrière du romancier avant sa retraite. Il semble enchanté de les recevoir et même de participer au journal inattendu de R.T.L., le 7 décembre 1974. Alors qu'il se propose toujours de rendre hommage à sa mère, il ne peut se retenir, au détour d'une phrase d'apaisement, de faire un commentaire peu amène sur la vivacité d'esprit de sa mère :

Ce n'est que quatre ans après d'ailleurs que ça m'a travaillé. J'essayais de comprendre et je crois avoir compris ma mère, et maintenant, je regrette de n'avoir pas été plus proche d'elle, de ne pas l'avoir comprise plus longtemps, parce que ce n'était pas à elle de me comprendre ; elle ne pouvait pas, elle n'avait pas l'esprit probablement assez subtil pour cela. Et c'était à moi de la comprendre. Seulement nous avons été tellement éloignés l'un de l'autre que cela n'a pas été possible.³⁸

Le livre est bien accueilli par le public et Simenon, qui suit les comptes rendus dans la presse, en fait lui-même la synthèse dans une dictée, le 23 janvier 1975, où il se réjouit d'être en définitive un homme comme un autre : il se sent compris de ses lecteurs qui lui apportent leurs témoignages de sympathie et le confortent dans son opinion :

Surtout que la plupart des critiques et des lecteurs ont compris ce que je voulais exprimer par ce petit livre. Un des critiques, en particulier, a résumé en quelque sorte l'avis de tous les autres : je cite de mémoire, plus exactement je résume :

« Simenon s'est senti frustré par le manque d'amour maternel. Depuis lors, il est à la recherche de la tendresse féminine. Éternellement. Et il le restera éternellement. »

C'est presque vrai. J'ai toujours éprouvé le besoin de communier avec les êtres et particulièrement avec « la » femme. [...] Je ne suis pas le seul. Les lettres que je reçois, les articles écrits sur *Lettre à ma mère*, me montrent que je ne suis pas une exception, ni un monstre, ni simplement un égoïste. Je ne suis pas le seul à avoir quêté cette tendresse qui est la véritable forme de l'amour. Mais que l'attente est longue !³⁹

Simenon croit avoir gagné son pari auprès de ses lecteurs en donnant un portrait exact, juste et équitable de sa mère. Sinon, il n'aurait fait que continuer son roman familial, continuer à romancer sa propre vie et transformer les faits biographiques selon ses désirs inconscients, avec beaucoup de subtilité, d'émotion et de talent littéraire certes, mais en manquant à l'exigence de vérité qu'il se proposait de suivre. Une épreuve

³⁸ Texte manuscrit non publié. ³⁹ *Tout Simenon*, tome 26, p. 888–889.

l'attend deux ans plus tard, quand il prend connaissance du manuscrit de Paul Houillon, le 19 décembre 1976. Georges Simenon en est ébranlé, il s'en ouvre à chaud devant son magnétophone, puis n'abordera jamais plus cette question :

Avant-hier, j'ai reçu un gros manuscrit d'un neuropsychiatre français intitulé : *Lettre à mon fils*. Je me suis mis tout de suite à le lire. [...] J'ai découvert que c'était la réponse de ma mère écrite à la première personne, et commentant la lettre que j'ai dictée il y a deux ans à son intention. J'en suis encore stupéfait. Stupéfait et troublé, au point qu'hier, j'ai dû interrompre ma lecture. En effet, à chaque page, je retrouvais ma mère comme si c'était réellement elle qui m'écrivait. [...] J'en suis presque jaloux. Cette lecture me passionne à un point tel que, quand elle me bouleverse trop, je suis obligé de mettre le livre de côté. Je n'en ai lu qu'à peine la moitié. Peut-être cet après-midi aurai-je le courage de lire la suite. En l'occurrence, le mot courage signifie le courage de recevoir le choc à nouveau. [...] Il me faut du courage car, de lire ce texte, c'est pour moi comme de subir une opération grave et de voir ma mère disséquée avec un art incroyable. [...] [Ce psychiatre] a réalisé un double portrait criant de vérité.⁴⁰

Malgré sa promesse de revenir sur la lecture de ce manuscrit, Simenon n'en dira pas un mot de plus dans les *Dictées*, se contentant de poursuivre une correspondance privée avec Paul Houillon.

Une épreuve autrement douloureuse reste à venir. Avec le suicide de Marie-Jo, quatre ans plus tard, le travail de deuil sera encore plus difficile. L'idée de comparer les deux décès vient à l'esprit de Simenon, dans une dictée, le 1^{er} juillet 1978 :

Lorsque j'ai écrit *Lettre à ma mère*, il y avait deux ans [sic] que celle-ci était morte. Et pourtant, il n'existait pas entre elle et moi les mêmes liens qui existaient entre Marie-Jo et moi.⁴¹

Les *Mémoires intimes* ne seront pas dictés, mais écrits à la main, avec un Parker. Pourtant, la démarche d'ensemble sera semblable : une lettre adressée à une défunte, le survol du parcours de l'ensemble de sa vie, une tentative d'auto-justification derrière l'apparence d'une objectivité factuelle, l'aveu d'une relation affective conflictuelle et de son sentiment final d'impuissance à raccommoder les blessures de la vie. Dans ces *Mémoires*, la place d'Henriette est occupée par Marie-Jo, la douleur d'un père faisant passer au second plan le deuil d'une mère. Un court memento d'une vingtaine de lignes, au chapitre 69, retrace l'ensemble des divers événements associés à

⁴⁰ *Id.*, p. 1487-1488. ⁴¹ *Id.*, tome 27, p. 305.

la mort d'Henriette. La sobriété et la sérénité de ces souvenirs contrastent avec les griefs adressés à sa seconde femme, Denise, encadrant ce passage :

Avant cela, il me reste à signaler que ma mère est morte à l'hôpital de Bavière, là où je servais la messe dans la chapelle. Teresa et moi avons assisté pendant huit jours à son agonie paisible, sans souffrances.

Nous avions pu l'installer, pour ses dernières années, dans une maison de repos agréable, sur le plateau de Herve, où les Ursulines possèdent une ferme et de vastes espaces.

J'avais fait abattre une partie du mur, installer une salle de bains, un petit salon et enfin, pour que ma mère se sente chez elle, j'y avais fait venir ses propres meubles.

Nous l'avions visitée plusieurs fois. Elle était heureuse, car les Ursulines la chouchoutaient « à qui mieux mieux ».

Ses obsèques ont eu lieu dans la chapelle même où j'ai assisté, enfant, à tant d'absoutes. Plus tard, je devais dicter au magnétophone une *Lettre à ma mère* où je cherchais à m'expliquer tout ce qui, dès mon début dans la vie, nous avait séparés.⁴²

Il ne saurait être question de mettre en concurrence l'amour inspiré à Simenon par sa mère et sa tendresse pour sa propre fille. La figure de la mère, les énigmes de la branche maternelle, les aventures féminines et les démêlés conjugaux du père de Maigret, sous le regard rarement complice d'Henriette, restent les grands motifs de l'inspiration de l'œuvre romanesque de Simenon. *Lettre à ma mère* occupe, à ce titre, une place à part dans l'œuvre, une place originelle. Simenon pensait sûrement à Marie-Jo (pensait-il peut-être aussi à sa mère?) quand il confiait un jour, au pied du cèdre du Liban, dans le jardin de la petite maison rose, ce mot désabusé à Fellini : « Ce n'est pas nécessairement en cherchant le contact humain qu'on le trouve. On trouve habituellement le vide, vous ne pensez pas? »

Quel sens Simenon donne-t-il à la rencontre de ce vide, qui vient alors se substituer à la quête de tendresse féminine? La question de la séparation et du deuil renvoie aussi à cet état curieux de l'oubli passager des êtres chers, « le vide », l'impossibilité de combler une disparition sans s'exposer à la mélancolie. En quelques mots d'une scène toute simple, Simenon évoque ce sentiment du vide qu'il ressent quatre mois après la mort de sa fille Marie-Jo. Depuis deux mois, depuis juillet 1978, il n'a pas pu se remettre à jouer avec son magnétophone, et le 13 septembre 1978, il ne peut recommencer à le faire que par cet aveu qui lui coûte : il lui arrive d'être absent, de ne penser à rien, d'être ailleurs :

⁴² *Id.*, p. 1320.

Bien que Teresa et moi nous comprenions sans avoir besoin de parler, il lui arrive souvent de me demander :

— À quoi penses-tu ?

Et je la regarde avec surprise. Parfois elle insiste :

— Où étais-tu ?

Je ne trouve pas de réponse. Je n'étais nulle part. Ou plutôt j'étais dans un de ces passages à vide dont je viens de parler. Je ne pensais pas nécessairement à Marie-Jo, en tout cas consciemment.

Un vide, simplement, qu'elle a laissé derrière moi et que rien ne remplira.⁴³

La création vient apporter, sinon une diversion, du moins une issue honorable à cette détresse sans fond. Les *Mémoires intimes* constituent une des réponses possibles à ce sentiment du vide, faire un livre qui soit un rempart contre l'oubli d'une disparue et pallier les éventuelles défaillances de la mémoire humaine. Dans certaines cultures, on pratique d'autres rites, par exemple des mutilations volontaires, pour garder un signe corporel d'un événement face auquel la mémoire individuelle pourrait un jour faire défaut.

La question du deuil n'épuise pas celle de l'héritage maternel et de la transmission culturelle par la mère, une autre façon d'interroger la défaillance de l'amour maternel. Tout le centre du livre s'y rapporte et renvoie à l'empreinte de l'inconscient maternel sur l'enfant, à l'imaginaire qui s'ouvre par cette transmission dont l'inventaire est incertain :

Je suis stupéfait de découvrir le vide qui peut exister entre deux générations, alors que chacun de nous tient, par ses gènes, sinon par son éducation, une ressemblance avec ses parents.⁴⁴

Il faut que j'atteigne et que je dépasse les soixante-dix ans pour me rendre compte que tout mon passé, tout le tien et celui de mon père qui importent tant dans ce qui a fait ma personnalité est comme *un mur blanc*.⁴⁵

Cette magnifique image du mur blanc, d'un écran rendant possibles les inscriptions de l'imaginaire est reliée par Simenon lui-même à l'impossibilité de vraiment connaître, d'évaluer avec précision son héritage maternel. Il n'est pas question ici de développer les théories relatives à l'acte créateur et à l'écran « blanc » de l'inconscient maternel, à travers les travaux de Mélanie Klein, André Green, Jean Guillaumin et Nicolas Abraham. Comment la pulsion d'écriture — ici l'impérieuse nécessité de dicter un livre au magnétophone — s'articule-t-elle à cette séparation de la mère et à la séparation des désirs inconscients transmis par elle ? Il est plaisant de noter

⁴³ *Id.*, p. 338.

⁴⁴ *Lettre à ma mère*, p. 25 (29).

⁴⁵ *Id.*, p. 45 (51). C'est moi qui souligne.

que Simenon développa naguère, en 1960, à propos de Balzac, une curieuse théorie de la vocation romanesque, en renvoyant la mère et le fils à leurs dettes réciproques, par un autre jugement de Salomon :

On prétend [...] que le romancier type est un être qui n'a pas aimé sa mère ou encore qui n'a pas connu l'amour maternel. Cette affirmation peut paraître gratuite à première vue. Pourtant le besoin de créer d'autres hommes, de tirer de soi une foule de personnages différents, viendra-t-il à un homme heureux, harmonieusement fondu dans un petit monde à sa mesure? Pourquoi s'obstiner à vivre la vie des autres si l'on est soi-même rassuré et sans révolte? Or la quiétude n'est-elle pas donnée à l'enfant par l'amour maternel et par l'amour pour la mère?⁴⁶

L'amour maternel et l'amour filial semblent aller de soi, sauf, peut-être, chez Balzac... parangon du romancier qui se dédommage en mettant au monde des créatures imaginaires façonnables à son gré. À moins que l'expression de l'amour déçu soit quelque plainte assagie, sans nulle trace de révolte, comme chez M. Monde. Dans ce roman de 1944, Simenon attribue cette pensée secrète à Norbert Monde, fuyant ses déceptions et arrivant sur une plage de la Méditerranée :

«Pourquoi as-tu été si dure avec moi?» avait-il envie de murmurer doucement à l'oreille de la mer.⁴⁷

*

* *

CERTAINS ROMANCIERS, François Mauriac par exemple, ont voué à leur mère — idéalisée — un culte sans réserve. D'autres, comme Hervé Bazin ou Jules Renard, ont dressé de leur mère un portrait littéraire féroce, en essayant de dominer leur ressentiment par l'écriture de leur colère ou par une ironie adoucie. «Tout le monde ne peut pas naître orphelin» se consolait Poil de carotte, obligé, jusqu'à la dernière phrase du livre, de faire des concessions :

— Personne ne m'aimera jamais, moi !

Au même instant, Mme Lepic, qui n'est pas sourde, se dresse derrière le mur, un sourire aux lèvres, terrible.

Et Poil de Carotte ajoute, éperdu :

— Excepté maman.

⁴⁶ Georges SIMENON, *Portrait Souvenir de Balzac*, p. 25-26, Paris, Bourgois, 1991.

⁴⁷ *La Fuite de M. Monde*, au chapitre 3.

Avec *Lettre à ma mère*, Georges Simenon laisse parler, trois ans après, son chagrin de perdre sa mère et cherche à comprendre pourquoi il éprouve cette conviction d'avoir manqué d'amour. Il sait sa mère inconsolable, incapable de se satisfaire complètement de ses témoignages de tendresse : un mur les sépare, comme il en existait un entre Jules Renard et sa mère. Quelque chose du destin d'Henriette Simenon échappe toujours à Georges au moment où il lui écrit cette lettre, quelque chose de son passé à elle, de son enfance, de son histoire, de ses rêves inaccomplis et de ses déceptions, quelque chose qu'il est bien incapable de changer — de réparer —, si grand romancier soit-il. Alors que la mort pourrait abolir la séparation de la mère et du fils, inaugurer leurs retrouvailles, le romancier imagine un temps immobile, un temps qui s'arrête juste avant le décès : la mort de la mère, dans ce texte, est retardée à jamais.

Pourquoi alors parler d'inconscient maternel ? Pour dépasser une interprétation psychologisante, attribuant l'incompréhension du fils au tempérament d'une mère dépressive, comme celle qui se lamente dans *Pedigree*, ou comme celle des fils Canut dans les *Rescapés du Télémaque* :

Avaient-ils la moindre idée de ce que c'est d'être nés comme ils sont nés, d'avoir été bercés par une maman qui pleure des heures durant, ou qui parle toute seule d'une voix lamentable ?⁴⁸

La capacité de raconter des histoires, de se mouvoir dans un univers romanesque, d'entrer en roman renvoie à la séparation du corps de la mère au début de la vie. Comme l'écrit André Green, « l'action de la représentation (qu'on peut encore appeler la représentance) est liée à la perte de l'objet maternel, au deuil, et à l'évocation du souvenir de l'absence »⁴⁹. Toute écriture romanesque, toute création impose une séparation du monde maternel et de la croyance qu'on peut inventer le monde et les rapports humains à soi tout seul, sans être né d'une mère. Confronté à l'imminence du décès de sa mère, Georges Simenon bute, comme contre un mur, sur les forces inconscientes qui poussaient sa mère à être bonne, surtout pour elle, croit-il savoir. Comment un romancier pourrait-il évaluer, d'une façon équitable, dans la création de son univers romanesque, la part de l'héritage qui lui vient de sa mère ? Et sans se poser la question des limites du représentable, sans rencontrer quelque interlocuteur qui lui apporte son écoute ? Le public des lecteurs est pris à témoin : il peut saluer à la fois la performance littéraire et mesurer la difficulté des pièges de la

⁴⁸ Georges SIMENON, *Les Rescapés du Télémaque*, Paris, Gallimard, 1958, p. 55.

⁴⁹ André GREEN, *La réserve de l'incréable, La déliaison*, Paris, Les Belles Lettres, 1992.

sincérité. L'écho de l'œuvre n'est pas uniquement une affaire d'esthétique et le meilleur hommage qu'on puisse rendre à Simenon et cette *Lettre à ma mère* est d'en distinguer les charmes et les douleurs.

Paul MERCIER
Université de Franche-Comté

Fabrice LARDREAU

Échec et mat

Sur *L'homme qui regardait passer les trains* de Georges Simenon

Sommaire

Récit d'une « fugue initiatique », *L'homme qui regardait passer les trains* est une variation exemplaire sur le thème, cher à Simenon, de la perte des repères et de la crise d'identité. Qui suis-je, moi, le conformiste, dès lors que le « domaine de la règle » s'avère illusoire ? Est-il, hors des sentiers battus, un chemin que je puisse parcourir jusqu'au bout avec l'espoir de trouver quelque sens à mon existence ? Telle est la question qui meut le protagoniste, mais à laquelle il ne trouvera pas de réponse, faute peut-être d'avoir pu la formuler clairement.

LE LIVRE était posé sur une pile de dossiers. Elle l'a pris et en a examiné la couverture. « Tiens, tu lis un roman policier ? », m'a-t-elle dit — et de reposer rapidement l'ouvrage sur le bureau. Elle ? Une collègue boulimique de littérature. Le livre ? *L'homme qui regardait passer les trains* de Georges Simenon. La réaction est assez fréquente, même auprès de lecteurs dits « avisés ». On ne garde de Simenon que l'image d'un auteur « populaire », au sens souvent péjoratif du terme ; on ne voit en lui qu'un fabricant stakhanoviste de romans de gare au personnage récurrent : Maigret. Monsieur le commissaire Maigret, alias Jean Richard. Qui n'a pas vu au moins une fois la série télévisée ? Les enquêtes pantouflardes du policier du quai des Orfèvres décourageraient les meilleures volontés... Les récentes rééditions des œuvres de Simenon, notamment dans la collection « Folio », semblent n'y rien changer : les libraires rangent indéfectiblement tous ses livres dans le rayon « policier ». Quoi qu'on fasse, un doute plane, une étiquette a été collée. L'auteur lui-même s'en plaignait : « Pauvre vieux Maigret ! », écrivait-il à Gide en 1948¹. « S'il savait le tort qu'il me fait sans le vouloir... [...] Je

¹ Pierre ASSOULINE, *Simenon*, Gallimard, p. 594.

reçois des critiques qui parlent du *Clan des Ostendais* comme d'un roman policier. On a écrit la même chose sur *L'homme qui regardait passer les trains* et, en son temps, sur *Le Testament Donadieu*. »

Cette méprise m'a décidé à rassembler certaines impressions à propos d'un des grands romanciers du siècle. L'auteur de *L'Horloger d'Everton*, du *Train*, des *Fiançailles de Monsieur Hire*, n'est pas seulement un auteur de polars, genre littéraire qu'il a cependant considérablement renouvelé. L'essentiel se situe ailleurs, dans ce que l'écrivain appelait ses « romans-romans », à savoir son œuvre strictement « littéraire ». Cette œuvre sous-estimée, parfois ignorée, est immense (elle compte plus d'une centaine de titres) et multiforme. Il serait impossible, et surtout prétentieux, de vouloir en broser ici une « étude » ou une « synthèse ». Contentons-nous d'aborder un livre et essayons d'en faire partager les délices. Pourquoi pas *L'homme qui regardait passer les trains*, déclencheur de cet article ? Au moins, les partisans du roman de gare seront satisfaits.

L'homme qui regardait passer les trains est paru chez Gallimard en 1938, sous la houlette d'André Gide, un des plus fervents admirateurs de Simenon. Ce texte développe un thème de prédilection du créateur belge que Francis Lacassin nomme « la fugue initiatique. Un être fuit [sa] famille, [son] pays et [un] environnement respectable pour s'avilir et se laisser glisser jusqu'au fond avant de retrouver la dignité de son existence là où elle s'était interrompue. C'est le fait de toucher le fond qui — comme une épreuve initiatique — donne au déchu le courage de remonter à la lumière. »²

Le dictionnaire *Le Petit Robert* donne deux sens au mot « initiatique ». Il évoque tout d'abord l'idée d'« admission à une religion, un état social, un culte » (citant comme exemple « les rites d'initiation dans les sociétés primitives »). En second lieu, il parle d'« introduction à la connaissance de choses secrètes, difficiles ». Il y a donc un niveau social, collectif (peut-on s'insérer réellement dans une société ?) et un niveau plus personnel : quels secrets un être peut-il découvrir (sur soi-même ou sur les autres) ? Les personnages de Simenon se posent, ou plutôt vivent ces interrogations : ce sont des personnes déplacées, étrangères au monde qui les entoure ; et ce sentiment de décalage les incite, à l'occasion d'un événement plus ou moins important, à quitter la routine de leur existence pour chercher à en percer les mystères. La fuite est-elle le moyen idéal pour acquérir cette connaissance

² Postface à *Trois chambres à Manhattan*, Belfond, p. 199.

de soi? Le fait de toucher le fond donne-t-il au déchu le courage de remonter à la lumière (si du moins cette lumière existe!)? *L'homme qui regardait passer les trains* pose mieux que tout autre roman de Simenon, y compris *La Fuite de Monsieur Monde* (1944), considéré pourtant comme un modèle du genre³, ces questions.

Maintenant, place à l'histoire... Si l'on devait résumer le roman, on pourrait dire qu'il raconte l'errance tragi-comique de Kees Poppinga, fondé de pouvoir dans une entreprise hollandaise de fournitures de bateaux qui, du jour où il apprend que son patron est un escroc, quitte sa famille et se met en tête de mener la grande vie. « Grande »? Façon de parler... Comme nombre de personnages de Simenon, Poppinga est un amateur. Meurtrier malgré lui d'une prostituée d'Amsterdam, une certaine Pamela que fréquentait son patron, et qui se refuse à ses assiduités, il gagne Paris. C'est dans cette ville et dans sa périphérie que va se dérouler l'essentiel du récit. Les différentes rencontres du personnage seront autant d'étapes d'une quête de sens qui prendra fin avec l'arrestation — inévitable — de Kees Poppinga et son internement en Hollande. Chronique d'un échec annoncé? On va sans doute me reprocher de raconter d'entrée le dénouement et de ne laisser aucune place au suspense. Certes... Mais l'intérêt de ce roman réside-t-il dans l'enchaînement aléatoire d'événements conduisant, comme dans tout roman policier, à l'arrestation du coupable?

Simenon annonce la couleur dès les premières lignes du texte :

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 encore 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 de jours qui l'avaient précédé? [...] s'il avait cherché en lui-même, en toute conscience, ce qui le prédisposait 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.

Les trois grands thèmes du livre sont donnés ici :

- la fatalité (« pouvait-il faire autre chose que ce qu'il allait faire? ») : le personnage est guidé dans ses actions par des forces qui le dépassent, quoi qu'il fasse, il ne sera pas maître de son destin ;

³ Francis Lacassin considère que Simenon « a atteint sa plénitude » en matière de fugue initiatique avec *La Fuite de Monsieur Monde*.

- l'absurdité (« persuadé d'ailleurs que ses gestes n'avaient pas plus d'importance que pendant les milliers de jours qui l'avaient précédé ») : l'auteur nous avertit qu'il nous introduit dans un monde dénué de signification, absurde ;
- la volonté de connaissance (d'initiation) : on parle de *mystère*. Le personnage arrivera-t-il à le percer ? Cela semble peu probable, étant donné l'opacité, l'absurdité de l'univers. Nous allons donc assister au récit d'un échec, échec qui risque d'être violent, puisque l'auteur évoque « un avenir tumultueux ».

Quelles seront les principales étapes de ce parcours voué à l'échec ? Comment s'organise-t-il ? Peut-on y déceler une dimension littéraire autre que « balzacienne », comme on l'a souvent écrit à propos de Simenon ? Sur quelles conclusions esthétiques et métaphysiques l'échec du personnage débouche-t-il ?

Le dé clic

LES LIVRES de Simenon partent fréquemment d'une situation de routine, dont le personnage va brutalement se dégager pour « franchir la ligne, couper les fils »⁴. Kees Poppinga est l'archétype du petit-bourgeois vertueux, marié à une femme qu'il appelle « maman » — l'auteur a pris soin d'inscrire ce mot en italique, pour en souligner l'importance —, père de deux enfants. Il ne boit pas (il ne fréquente que les cafés « verlof, servant des boissons inoffensives »), s'adonne aux échecs dans ses loisirs, ne trompe pas sa femme (même s'il en a eu le désir) et habite une maison coquette. En somme, un univers réglé, dont le confort affectif, matériel et moral, n'appelle aucun questionnement, aucun besoin de sens : « Kees Poppinga n'avait aucun goût pour la mystification et il avait son opinion sur les gens et les choses. » Et puis, tout à coup, sans forcément le percevoir sur le moment, le personnage entre dans un *engrenage*. Pour Poppinga, c'est l'idée d'aller vérifier le chargement d'un bateau, l'*Océan III*, qui provoque la réaction en chaîne. Le travail n'a pas été fait et Julius de Coster, son patron, est introuvable. Poppinga finit par dénicher celui-ci dans un bar considéré comme *un lieu de débauche*. De Coster est ivre ; il apprend à Poppinga qu'il a fraudé et que la société de Coster est en faillite. Il lui apprend surtout qu'il a

⁴ Pierre ASSOULINE, *Simenon*, p. 106 et 639.

toujours triché et démontre à Popinga l'inanité de sa vie : « Croyez-moi ! Les gens ne valent pas tout le mal qu'on se donne pour qu'ils pensent du bien de vous... Ils sont bêtes !... Ce sont eux qui exigent que vous preniez des airs vertueux et c'est à qui trichera le plus... » C'est le déclic. Tout un système de vie s'écroule, ou plutôt s'efface. Car, loin de se lamenter, Kees décide de partir et de rattraper le temps perdu : mais n'était-il pas déjà trop tard, comme l'auteur nous l'a déjà fait remarquer dès la première page ?

Les femmes

LES FEMMES, comme dans beaucoup de romans de Simenon, ont un rôle capital dans ce livre. C'est auprès d'elles que les hommes cherchent refuge, consolation et compréhension. En vain. Trois personnages féminins vont conduire Kees dans ses déambulations. La première est l'épouse, « maman ». Doit-on voir, dans le désir de fuite du personnage, la volonté de couper le cordon, de s'émanciper d'une femme qui joue pour lui un rôle de mère ? L'interprétation freudienne est toujours facile, simpliste, et Simenon détestait le « freudisme de pacotille » de la critique littéraire française⁵. Cependant, il nous donne des éléments assez clairs quant à la situation du personnage vis-à-vis de l'épouse-mère : « Vous allez me faire un plaisir, maman, c'est de ne plus me poser de questions. J'ai quarante ans et je vais peut-être pouvoir commencer à me conduire tout seul... » Soit, se conduire seul. Mais encore faut-il en avoir les moyens, ou tout simplement l'habitude. Dès qu'ils sortent d'un cadre délimité, les personnages de Simenon sont des amateurs : qu'il s'agisse de séduire ou de tuer, ils font preuve d'une maladresse notoire. C'est ce manque d'assurance — ils sont des anti-héros par excellence — qui les rend touchants, accessibles. « Il est évident », écrira, vers la fin du roman, un journaliste parisien à propos de Kees, « que l'on se trouve en présence d'un amateur. »

Popinga illustre ce comportement lorsqu'il rend visite à la deuxième femme du roman, Pamela. Antithèse parfaite de son épouse, cette prostituée d'Amsterdam était entretenue par son patron. Kees, qui a décidé désormais *d'en profiter*, veut bénéficier de ses faveurs. Pourquoi pas moi, après tout ? Mais il est brusque — « j'ai décidé de passer une heure avec vous », annonce-t-il sans préambule — et se fait éconduire. Il la tue, sans le vouloir,

⁵ *Idem*, p. 662.

sans même le savoir, simplement parce qu'elle se moquait de lui, lui refusant de jouir d'une nouvelle vie, de profiter de la liberté.

La liberté? C'est ce qu'il va éprouver en compagnie de la troisième femme, Jeanne Rozier, une autre prostituée qu'il rencontre au Moulin-Rouge, où il se fait conduire en taxi à peine arrivé à la gare du Nord. Champagne, cigares... Kees saute les étapes sans transition, veut rattraper le temps perdu. Mais, comme l'a expliqué l'auteur à la première page, *temps de quoi?* En commettant un meurtre, Kees a pris la plus grande des libertés — attenter à la vie — et dans le même temps a aliéné la sienne à plus ou moins brève échéance. Jeanne Rozier, avec qui il passe la nuit sans faire l'amour, va lui apparaître comme la femme providentielle. Ayant découvert son identité d'assassin, elle le présente à son « protecteur », Louis, un trafiquant de voitures volées qui cache Kees dans un garage de Juvisy. Jeanne serait-elle l'âme sœur, la seule à pouvoir le comprendre? En voulant forcer ses avances, Kees étouffera la jeune femme... sans réussir à la tuer. Nouvel échec, qui fera place à l'arrestation puis l'internement dans le pays natal, où il retrouvera son épouse, qui le visite chaque jour. De retour dans le giron maternel, Kees redevient l'enfant dépendant qu'il a toujours été : « Dormir!... Puis manger, et encore dormir, et rêver de choses pas très nettes qui étaient souvent agréables... »

Un échec, donc, affectif et sexuel. Kees a manqué son initiation féminine, il n'a pas réussi à couper le cordon. Toutefois, s'il n'a pas réussi à se faire comprendre d'autrui, qu'a-t-il appris sur lui-même?

(En) quête d'identité

SI LES FEMMES occupent une place de choix dans le roman, poussant le personnage à fuir puis à commettre un crime, elles ne sont qu'une des pièces d'un vaste puzzle identitaire que le personnage espère compléter. Kees se rend compte, à partir des confidences de son patron, qu'il jouait un jeu, un rôle : « Dire que si longtemps il s'était donné un mal inouï pour que le personnage fût parfait, pour que, aux yeux des plus difficiles, il n'y eût pas un détail choquant! » Or, il *avait rêvé d'être autre chose que Poppinga*, et va s'employer à faire du rêve la réalité. Mais quelle réalité? Il semble que chacun de ses interlocuteurs détienne « sa » vision de Poppinga : « Le portier du Carlton le prenait pour un fou [...] Jeanne Rozier, elle, l'avait pris pour un marchand de cocaïne. » La presse parle du « satyre d'Amsterdam », les psychiatres, examinant un courrier qu'il a adressé à un journal, le

jugent « paranoïaque ». On retrouve dans ce roman une parenté avec le questionnement de Pirandello sur l'identité, telle qu'elle était formulée dans *Un, personne et cent mille* (1927). Parce que sa femme lui avait fait remarquer que son nez était de travers, le narrateur de ce livre s'interrogeait sur son identité physique et morale, ainsi que sur la perception que les autres avaient de lui-même. Et il faisait ce constat :

Je connais Pierre. Je lui confère une réalité, fondée sur la connaissance que j'ai de lui ; mais vous aussi, vous connaissez Pierre, et celui qui vous est familier n'est certes pas le même ; car chacun de nous le voit et lui confère une réalité à sa façon. [...] Ce qui revient à dire que Pierre est en réalité un être pour moi, un autre encore pour vous, un autre pour un troisième, et puis encore un autre pour un quatrième, tout en ayant l'illusion, lui aussi, lui surtout, qu'il est unique pour tout le monde.⁶

Kees est pris dans un tourbillon de ce type, où chaque individu est un miroir — déformant — qui s'offre à lui : « Les gens avaient besoin, coûte que coûte, de lui chercher une autre personnalité que la sienne. » S'il n'était pas celui qu'il croyait être — « un bon époux et un bon père », comme l'a déclaré sa femme aux journalistes —, s'il ne ressemble pas aux portraits que ses interlocuteurs (gangsters, policiers, journalistes, portiers, prostituées, etc.) dessinent de lui, qui est-il à la fin ? Il va chercher à expérimenter « tous les êtres qui cohabitent en nous », comme l'écrit Pirandello⁷. Passant la journée dans des cafés, Popinga sera tour à tour, au gré de ses nouvelles habitudes (jouer aux échecs avec des étudiants dans le quartier Saint-Michel, fumer le cigare, etc.), « l'homme à la mallette, l'homme au cigare, le joueur d'échecs... ».

Les voies d'exploration de Simenon sont toutefois bien différentes de celles de l'auteur de *Feu Mathias Pascal*. Le romancier belge, à travers les Maigret, a en effet l'expérience du mécanisme policier. À quoi doit nous conduire tout polar, si ce n'est à découvrir « l'identité » de l'assassin ? Simenon semble avoir appliqué cet objectif dans son œuvre littéraire en inversant le processus, ou plutôt en le détournant : tous les protagonistes (victime, meurtrier, détective) sont rassemblés dans une unique personne, avide de débusquer sa propre identité : « Popinga avait décidé d'aller au fond des choses, de les prendre depuis A jusqu'à Z, de passer en revue tout ce qui concernait de près ou de loin Popinga. » Pour cela, il engage une partie

⁶ *Un, personne et cent mille*, traduit de l'italien par Louise Servicen, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », p. 88.

⁷ *Idem*, p. 89.

d'échecs avec le commissaire Lucas, chargé de l'enquête : « Ils ne s'étaient jamais vus ! Et ils étaient comme deux joueurs, deux joueurs d'échecs, à faire leur partie sans voir le jeu de l'adversaire. » Paris devient un échiquier où « les pièces prennent place dans son esprit avec autant de précision que les quartiers du plan de la ville ».

Bouleversant la traditionnelle distribution des rôles d'un polar — il devient alors enquêteur —, Poppinga aide la police dans ses investigations en lui signalant l'agression qu'il a commise sur Jeanne Rozier, puis en dénonçant le gang de son ami, Louis. Depuis le début de l'histoire, comme si ses poursuivants étaient les coauteurs de sa personnalité, il n'a cessé de déposer volontairement des indices derrière lui. Ainsi de sa sacoche, laissée dans la chambre de Pamela, à Amsterdam, et qui permet automatiquement de l'identifier ; plus tard, de lettres qu'il envoie aux journaux français pour corriger l'image fautive que les journalistes ont donnée de lui. Un étonnant travail d'ajustement s'effectue progressivement avec tous les miroirs braqués sur Poppinga. Celui-ci finit par faire siens les traits peu à peu esquissés : « Il était déjà tenté de devenir le personnage qu'il venait de dessiner. » Pourra-t-il se découvrir et rassembler toutes ces facettes ? Saura-t-il faire accepter et aimer cette nouvelle identité ? Évidemment non. La presse, qui se fait l'écho des progrès de l'enquête, le présente comme un personnage de second plan, sans signes distinctifs, sans identité. Les psychiatres parlent d'une « affaire sans importance ». Poppinga est scandalisé par l'indifférence qu'il suscite : « Avec une multitude de crimes sur la conscience, Landru, qui était laid par surcroît, avait encore pour lui la moitié du public ! » Poppinga n'est pas reconnu, il n'existe pas. Et cette absence de lisibilité est confirmée à la fin de l'histoire. Dans l'asile où il est interné, Poppinga a demandé un cahier dans lequel il se promet de présenter « une étude complète et véridique sur son cas ». Mais il n'écrira pas une ligne. Le document, intitulé « La vérité sur le cas de Kees Poppinga », restera vierge. « Il n'y a pas de vérité, n'est-ce pas ? », devra-t-il déclarer au docteur. La partie d'échecs qu'il avait engagée se solde par une défaite.

Un monde absurde

L'ABSENCE de vérité est donc l'ultime constatation du roman. L'auteur réalise une boucle avec les premières lignes du livre, lorsqu'il affirmait que les gestes de son personnage n'avaient pas « d'importance ». Il n'y a, de fait, pas d'instance morale au-dessus de l'homme ; quoi que fasse celui-ci, il se trouvera devant une impasse, la page vierge d'un cahier. « Les gens poursuivent Dieu sait quel but inexistant », remarque Popinga. Cette vision d'un monde absurde, dénué de sens, rapproche Simenon de Camus et de la philosophie que celui-ci a développée dans *Le Mythe de Sisyphe*. Popinga illustre parfaitement « le divorce, la disproportion entre ce que veut l'homme (donner un sens à sa vie, comprendre l'univers) et ce que lui offre le monde »⁸ : le néant. Bien sûr, il ne suffit pas d'avancer gratuitement un tel postulat, encore faut-il en assumer les conséquences jusqu'au bout. À la première ligne du *Mythe de Sisyphe*, Camus affirme « qu'il n'y a qu'un seul problème vraiment sérieux : le suicide. Juger que la vie vaut ou ne vaut pas la peine d'être vécue, c'est répondre à la question fondamentale de la philosophie [...] on saisit l'importance de cette réponse puisqu'elle va précéder le geste définitif »⁹. Camus tempère vite cette introduction grave, notant « qu'il n'a jamais vu personne mourir pour l'argument ontologique ». C'est pourtant le parcours de Popinga qui, lorsqu'il a épuisé toutes les ressources physiques et morales dans un monde absurde, tente de se tuer. Il reste amateur jusque dans le désespoir : il se rate. La scène du suicide est d'ailleurs assez grotesque. Elle se déroule à Juvisy, en bord de Seine. Après s'être dénudé, Popinga, grelottant, se couche en travers d'une voie ferrée et pose sa joue sur le rail. Mais il s'est trompé de voie, l'express passe un peu plus loin... Il est recueilli par des cheminots, son périple est achevé. Cette touche d'humour désabusé est peut-être assez éloignée de la manière de Camus. Cependant, on ne peut s'empêcher de trouver dans ce livre des résonances avec *L'Étranger* (1942). Meurtrier accidentel, sans mobile, Popinga est comme Meursault, le narrateur du roman de Camus : il n'a pas conscience d'être un criminel, ne se soucie pas des conventions — « j'ai décidé de vivre comme il me plaît, sans me soucier des coutumes ni des lois », écrit-il — et, surtout, constate qu'il demeurera toujours un « étranger » aux yeux des autres : « Du moment qu'il était évident, une fois pour toutes, qu'ils ne comprendraient jamais ! » Meursault et Popinga ont accumulé des

⁸ *Le Mythe de Sisyphe*, Gallimard, p. 48.

⁹ *Idem*, p. 15.

comportements que la société ne leur pardonnera pas : le premier n'a pas manifesté d'émotion à l'enterrement de sa mère et, dès le lendemain, s'est rendu à la plage puis au cinéma ; le second rit tout seul dans le train qui le conduisait en France, commande — ô scandale ! — deux genièvres à la fois dans un bar hollandais et, surtout, prend des notes dans un calepin qui, « beaucoup plus tard, allait servir aux aliénistes pour établir que, dès son départ de Groningue, il était fou ».

Dans la troisième partie du *Mythe de Sisyphe*, « La création absurde », Camus évoque les romans qui ont illustré le thème de l'absurde. Il cherche à savoir si ces œuvres sont restées absurdes jusqu'au bout, c'est-à-dire si elles n'ont pas sacrifié à la tentation, plus rassurante, d'une explication qui « ramène vers la voie commune de l'illusion et suscite l'espoir en donnant un sens à l'existence ». Kafka et Dostoïevski occupent une place importante dans cette partie. Malgré l'admiration qu'il voue à l'auteur de *L'Idiot*, Camus observe que celui-ci, dont l'œuvre illustre « la lutte de l'homme contre ses espérances », a finalement choisi, dans *Les Frères Karamazov*, « contre ses personnages [...] par l'annonce qu'il fait de la vie future. On peut être chrétien et absurde », observe Camus. « Il y a des chrétiens qui ne croient pas à la vie future »¹⁰. En est-il de même pour Simenon ? A-t-il « simplement » « posé le problème absurde » ou créé véritablement « une œuvre absurde » ? Poppinga est interné à la fin de l'histoire ; il échappe à l'exécution promise à Meursault. Sa folie est-elle un refuge ? Une façon de se détourner du vide insupportable qu'il a découvert devant lui ? On pourrait retenir cette explication si le personnage simulait la folie et éprouvait un soulagement. Mais Poppinga se contente de vivre là où on le place ; il répond aux questions qu'on lui pose, sans plus. Là ou ailleurs, semble-t-il nous dire, quelle importance ?, « puisqu'il n'y a pas de vérité », puisqu'on ne pourra jamais comprendre ?... Absurde, jusqu'au bout. La quête ontologique, comme la quête affective, sociale et identitaire, a échoué. L'initiation s'est révélée vaine et n'a pas permis au personnage de « remonter à la lumière », comme l'écrit Francis Lacassin. Simenon est resté fidèle à « cette note de froid et lucide désespoir [...] rendue plus particulièrement tangible dans *La Fuite de Monsieur Monde* »¹¹, autre grand roman de l'absurde simenonien.

¹⁰ *Idem*, p. 149.

¹¹ Pierre ASSOULINE, *op. cit.*, p. 593.

Le roman pur

CAMUS ne considérait pas l'absurde seulement comme un thème philosophique dont le roman serait l'une des illustrations ; il entrevoyait la sensibilité absurde en tant que « règle esthétique »¹². Autrement dit, il ne suffit pas que l'histoire ou les personnages donnent à voir l'absurde du monde, il faut que le romancier vive l'absurde dans sa propre écriture. L'œuvre absurde exige « un art où le concret ne signifie rien de plus que lui-même, elle est dépourvue d'explication ; l'auteur doit y faire le choix d'écrire plutôt en images qu'en raisonnements »¹³. On a l'impression que cette définition a été faite pour Simenon, tant celui-ci s'est employé, sa vie durant, à gommer toute « littérature » de son œuvre. Des phrases courtes, un vocabulaire simple, une absence de commentaire. Peut-être est-ce ce dépouillement qui a éloigné les grands exégètes de Simenon ? Si l'on s'en tient aux deux critères retenus par Nabokov pour apprécier un auteur — « style et structure »¹⁴ —, le créateur de Maigret n'a rien pour retenir spontanément l'attention. Le romancier belge est en effet l'antithèse de Proust, n'utilisant aucun artifice, aucune métaphore, ne décrivant jamais les sentiments de ses personnages. Le lecteur ressent les émotions de ces derniers à travers leurs actes, leurs paroles, au fil des lieux qu'ils fréquentent ainsi que des objets qui les entourent. Aucune digression psychologique — ouf ! Simenon dit tout en quelques mots. La vie routinière de Kees est incarnée par 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 maison ». « L'étrangeté » au monde du personnage est brossée en quelques lignes : « Il pleuvait toujours. Paris était gris, sale et confus comme un cauchemar, peuplé de gens qui ne devaient pas savoir où ils allaient, de rues, aux environs des Halles, où on glissait sur des déchets de légumes, et de vitrines remplies de souliers. C'était la première fois qu'il remarquait le nombre considérable de magasins de chaussures, avec des centaines de paires aux étalages ! » D'une certaine manière, Simenon a écrit le roman pur qu'évoquait André Gide, son interlocuteur chez Gallimard, dans *Les Faux-Monnayeurs* (1928). Édouard, le personnage de ce roman, tient un journal dans lequel il consigne des réflexions sur la création. Il

¹² Albert CAMUS, *op. cit.*, p. 132.

¹³ *Idem*, p. 136.

¹⁴ Vladimir NABOKOV, *Littératures I*, Fayard, p. 30.

évoque la nécessité de «dépouiller le roman de tous les éléments qui ne lui appartiennent pas. [...] Les événements extérieurs, les accidents, les traumatismes, appartiennent au cinéma ; il sied que le roman les lui laisse. Même la description des personnages ne me paraît point appartenir proprement au genre. Oui vraiment, il ne me paraît pas que le roman pur [...] ait à s'en occuper. [...] Le romancier, d'ordinaire, ne fait point suffisamment crédit à l'imagination du lecteur»¹⁵. Peut-être Simenon a-t-il réussi parce qu'il n'était pas handicapé par l'érudition et l'intelligence de Gide ? Il se contentait, comme le prônait Camus, «d'être avant tout un grand vivant, son œuvre marquait le triomphe du charnel [...] le renoncement de l'intelligence à raisonner le concret»¹⁶.

La grande modernité de Simenon tient peut-être dans cette distance qu'il entretient avec ses personnages, dans cette absence de jugement (à quoi bon, au nom de quelle morale ?). «Chez Simenon», comme le remarquait Jean-Didier Wolfromm¹⁷, «le "héros", c'est d'abord et avant tout le décor, l'environnement comme on dit. Le monde entier, dans cette œuvre, a une "gueule d'atmosphère" [...] En cela, il est évidemment plus proche de Beckett que de Balzac.» On a — malheureusement — souvent comparé Simenon à Balzac, considérant que son œuvre constituait une gigantesque «Comédie humaine». C'est bien sûr loin d'être une insulte, mais cela réduit la lecture de ses livres à un intérêt historique — la France des années trente et quarante — ou sociologique — les petites gens. On voit bien, à travers le livre que nous venons de commenter, combien Simenon pose des problèmes autrement plus intemporels. Il a su établir un lien entre la quête philosophique et l'enquête policière, jetant les bases de ce que nous appelons aujourd'hui un «polar métaphysique» ; il nous démontre que le philosophe et le détective cherchent tous deux, à leur manière, une vérité, ils ont un point de vue interrogatif sur le réel.

Roman de gare, aviez-vous dit ? Il faut croire que certains trains mènent plus loin qu'on ne croit...

Fabrice LARDREAU

¹⁵ André GIDE, *Les Faux-Monnayeurs*, Gallimard, 1928, p. 75 et 76.

¹⁶ Albert CAMUS, *op. cit.*, p. 132.

¹⁷ «Un romancier sans imagination», *Magazine littéraire*, n° 107, décembre 1975, p. 34.

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 (0)4 366 45 95

Accessibilité du Fonds Simenon :

les jeudis, sauf en période de vacances, sur rendez-vous à convenir avec le conservateur du Fonds, Christine Swings-Deliège, tél. +32 (0)4 366 52 71 ou 366 30 22.

Saisie des textes :
Georgette PINSAR et Christiane GERMAY

Composition :
Étienne RIGA, T_EX, P_STricks, L^AT_EX (partim)

Achévé d'imprimer le 15 octobre 2000 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 : + 32 4 372 13 66

Télécopie : + 32 4 372 13 88

E-mail : etienne.riga@skynet.be

ISSN 0778 - 0702

D/2000/0480/41

