

TRACES



Jean
Crozier
* 57

N° 14, 2003

Université de Liège
Travaux du Centre d'Études Georges Simenon

TRACES

14

En couverture :

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

Coll. Fonds Simenon.

TRACES

14

Simenon et son siècle

Actes du colloque international
qui s'est tenu à Liège les 19, 20, 21 et 22 février 2003

Université de Liège
Centre d'Études Georges Simenon
2003

Comité de gestion du Centre d'Études Georges Simenon

Jacques DUBOIS, Président du Centre
Danielle BAJOMÉE, Directeur du Centre
Christine 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 DELIÈGE
Directeur de publication : Jean-Louis DUMORTIER

TRACES

Les numéros de *Traces* 1 à 13 sont encore disponibles.

Prix au numéro

N ^{os} 1 à 6	N ^o 7	N ^o 8	N ^o 9	N ^o 10	N ^{os} 11 et 12	N ^o 13	N ^o 14
15 €	25 €	20 €	25 €	30 €	25 €	15 €	25 €

Diffusion, renseignements, suggestions, envois de manuscrits :

Christine 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>

Table des matières

Éric BORDAS, <i>Simenon ou le style de l'absence</i>	11
Salvatore CESARIO, <i>Abduction, identification et dé-identification chez Maigret. Résultats d'une recherche simenonienne</i>	33
Gérard COGEZ, <i>Le roman de l'homme à venir</i>	51
Denis COLLIN, <i>La vraie naissance de Maigret</i>	65
Pierre DELIGNY, <i>Simenon, épistolier</i>	75
Benoît DENIS, <i>Simenon, l'histoire et l'allusion</i>	95
Jean-Louis DUMORTIER, <i>Un monde de rejetés</i>	111
Bernard LAHIRE, <i>La sociologie implicite de Georges Simenon. Ruptures de routine, crises de croyance et découverte de l'arbitrarité du monde social</i>	131
Danièle LATIN, <i>Céline et Simenon : deux repères géants dans l'histoire du roman français du XX^e siècle</i>	159
Michel LEMOINE, <i>Le révolté des Dictées</i>	169
Abdelouahed MABROUR, <i>État(s) de l'écriture chez Simenon. Essai d'une analyse stylistique</i>	183
Paul MERCIER, <i>Révolte adolescente, tentation anarchisante et sexualité</i>	207
Jean-Paul MEYER, <i>À propos des adaptations de Maigret en bandes dessinées. La continuité énonciative au risque d'une narration multifocalisée</i>	235

Dominique MEYER-BOLZINGER, <i>Pourquoi Maigret aurait tant voulu être médecin</i>	267
Christian NEYS, <i>Simenon et la psychanalyse : une rencontre manquée?</i>	281
Lily PORTUGAELS, <i>Les scoops de Simenon à la Gazette de Liège</i>	295
Pierre SOMVILLE, <i>La méthode de Simenon-Maigret</i>	309
Le Fonds Simenon	319

Éditorial

Du 19 au 22 février 2003 s'est tenu, à Liège, le premier des grands colloques universitaires qui ont marqué l'année du centenaire de la naissance de Georges Simenon. Cette rencontre internationale, organisée par le professeur Danielle Bajomée, directrice du Centre d'Études Georges Simenon de l'Université de Liège, a réuni, pendant quatre jours, plusieurs dizaines de spécialistes et elle a attiré plusieurs centaines d'amateurs, de tous les horizons et de tous les âges.

Ce quatorzième volume de *Traces* rassemble la plupart des communications qui ont été faites lors du colloque. J'ai renoncé à les classer par thème ou à les répartir selon l'ancrage disciplinaire des communicants. Il m'est en effet apparu bien vite que j'aboutirais sans doute, en procédant de la sorte, à un classement comparable à celui que Borges prétendait avoir trouvé dans une vieille encyclopédie chinoise et qu'il citait ainsi : « Les animaux se divisent en a) appartenant à l'Empereur, b) embaumés, c) apprivoisés, d) cochons de lait, e) sirènes, f) fabuleux, g) chiens en liberté, h) inclus dans la présente classification, etc. »

Je ne donne pas à entendre que les intervenants se sont tous ingéniés à multiplier et à croiser les thèmes ou qu'ils ont pris un malin plaisir à sortir des voies bien balisées de leur domaine de spécialisation. Certes, le petit monde des simenoniens a été, dès l'origine, un microcosme bigarré et, par certains aspects, il est aujourd'hui bien plus hétérogène encore qu'il ne l'était naguère. Mais plus d'un conférencier a clairement défini sa perspective, s'y est tenu, et s'est abstenu de condenser en vingt minutes une matière foisonnante que plusieurs centaines de pages n'auraient pas suffi à épuiser. Il n'empêche : à la relecture des actes de ce colloque, je suis resté sur l'impression d'une telle profusion, d'une telle richesse, d'une telle variété que, tant par scrupule et par paresse que par crainte d'aboutir à un classement ridicule, j'ai renoncé à y mettre un ordre autre que celui, modestement aléatoire, de l'alphabet.

*

* *

Un colloque est, selon l'étymologie, une réunion où chacun prend langue avec chacun. Mais nul n'ignore que cela peut tourner à la prise de bec.

Je ne voudrais pas monter en épingle, dans cet éditorial, des incidents qui ont nui, parfois, à la cordialité des échanges et qui ont, momentanément, provoqué une certaine tension. Lorsqu'ils s'assemblent pour célébrer un grand écrivain, certains spécialistes supportent mal que le discours des autres offusque quelque peu le leur. On les voit alors s'agiter, manifester, au mépris de l'élémentaire courtoisie, qu'ils font (ou prétendent faire) autorité. Ils n'hésitent pas à se prononcer, au nom d'une collectivité qui ne les mandate pas, sur l'intérêt des propos d'autrui, voire sur leur

légitimité. Si on leur mettait en mains les ciseaux du censeur, ils couperaient avec la conviction d'avoir cent bonnes raisons de couper.

On comprendra que je m'abstienne ici de prendre nommément à partie des personnes qui, par ailleurs, ne manquent pas de titres au respect des simenoniens. Je me cantonne dans les généralités, non par prudence, mais par volonté de ne pas peser, sur ma propre balance, la valeur des raisons qu'ont eues, de temps en temps, les uns ou les autres, de signifier, d'une manière ou d'une autre, la prééminence de leur approche ou de leur propre vision des choses — la futilité ou l'incongruité corollaires d'approches ou de visions différentes.

«Toute lecture est sélective, [...] partielle et partisane, écrit Georges Steiner. [...] Toute lecture résulte de présupposés personnels, de contextes culturels, de circonstances historiques et sociales, d'instantanés fuyants, de hasards déterminés et déterminants dont l'interaction est d'une pluralité, d'une complication phénoménologique résistant à toute analyse qui ne serait pas elle-même une lecture.» Steiner a donné lui-même suffisamment d'exemples de lectures attentives à l'altérité du discours de l'écrivain, suffisamment d'exemples de lectures nourries de toutes les connaissances susceptibles de nous passionner pour cette altérité, qu'on peut, me semble-t-il, lui faire un large crédit de confiance. Ni sur Simenon, ni sur aucun artiste nul jamais ne dira le fin mot ni le mot de la fin.

La question est donc de savoir qui peut être intéressé, qui peut se sentir concerné, qui peut se trouver enrichi par les discours de la critique. De quelque nature qu'ils soient. À quelque genre qu'ils se rattachent. Sur quelque socle théorique qu'ils reposent. Et c'est là une question à laquelle personne n'a le privilège de répondre en universalisant ses propres dispositions.

C'est cela que je voudrais répliquer à ceux qui, pour des motifs que je n'ai pas à juger, se sont arrogé le droit d'affirmer qu'on se servait de Simenon ou qu'on le desservait en parlant de lui comme ceci ou comme cela. Au nom de qui s'exprimaient ces juges péremptoires? Sûrement pas au nom de ceux qui, dans l'assistance, écoutaient avec attention, curiosité, plaisir — ou simple bienveillance — ceux qui avaient la parole.

Ceux qui croient pouvoir séparer le bon grain de l'ivraie et ne doutent pas un instant de la validité de leurs critères de discrimination me taxeront sans doute d'œcuménisme mou. Ils soutiendront que s'il est des instances autorisées à se prononcer sur la valeur des œuvres d'art, il en faut également pour se prononcer sur la valeur des discours sur l'art. Admettons, mais je demande alors aux juges péremptoires : « Qui vous autorise, vous, à juger de la sorte ? » Et je leur demanderai aussi : « Croyez-vous vraiment qu'un jugement, même autorisé dans l'enceinte où on le profère, fasse partout autorité ? »

En ce qui me concerne, je me réjouis de retrouver dans ces pages les simenoniens de la première heure, ceux qui contribuèrent à accréditer l'écrivain dans la sphère académique et ceux qui frayèrent la voie aux grandes entreprises biographiques, mais je me réjouis également de voir s'avancer de nouveaux adeptes, issus ou non du microcosme universitaire. C'est Steiner encore qui dit, en substance

ceci : nous n'en savons jamais assez sur les personnes que nous aimons et nous ne négligeons, pour qu'elles nous deviennent plus familières, aucune source de connaissances. Pourquoi donc exclure certaines de ces sources s'agissant des écrivains que nous affectionnons ? Le sociologue et le psychanalyste, l'historien de la littérature et le journaliste, l'anthropologue et le narratologue, le biographe et le stylisticien peuvent contribuer à éclairer la création et la fortune d'une œuvre. Ils peuvent également concourir à faire goûter cette création et à faire cette fortune en des cercles plus ou moins disposés à accueillir l'écrivain. Il a suffi à Simenon d'un peu de publicité pour attirer l'attention d'un public très nombreux sur son immense talent de romancier. Il a fallu beaucoup de soins, de la part de la critique, pour faire reconnaître ce talent en dépit du succès de l'œuvre. Pensant qu'il y a encore beaucoup à faire, je tends la main, j'ouvre ces pages, aux ouvriers de la dernière heure qui mettront en lumière des aspects encore méconnus de l'œuvre ou de la vie de Georges Simenon.

Jean-Louis DUMORTIER

Simenon ou le style de l'absence

SIMENON a-t-il un style? Le débat esthétique, récurrent, régulièrement rappelé par tous les critiques, est d'abord une épreuve de classes, qui vit de préjugés. Le style est, par définition, du côté de la grande littérature dont il est à la fois le vecteur et la garantie : Simenon, qui publie jusqu'à huit livres par an, et qui est lu par des dizaines de milliers de fidèles, ne saurait avoir un style. On voit très bien les résistances institutionnelles se durcir à partir de 1934, quand Simenon, auteur toléré tant qu'il reste à sa place, publie son premier roman chez Gallimard, *Le Locataire*, qui n'est pas un Maigret, à peine un roman policier, mais surtout une étude de caractère et une peinture d'atmosphère, dans la veine des œuvres populistes de Mac Orlan ou de Carco. Certes, on ne ménage pas les éloges devant la profonde humanité de Simenon, son sens psychologique, son art du vrai, mais de là à lui reconnaître un style, il y a un monde. André Rousseaux dans *Le Figaro*, par exemple, se prenant sans doute pour Chaudes-Aigues morigénant Balzac et ses fautes de français, tout en pensant à Lanson, pointe les incorrections, dues à un incontestable manque d'éducation littéraire¹ : « Et quand il ne viole pas la grammaire, il écrit une langue aussi éloignée que possible de

¹ Le reproche est totalement injuste : les fautes de langue sont très rares chez Simenon — sauf dans certains discours directs où elles sont volontaires, comme effets de réel. On en trouve quelques-unes dans la confession d'Alavoine dans *Lettre à mon juge* : confusion de la relative et de la complétive (« Elle m'a avoué que certains jours qu'elle prévoyait une ce ces occasions [...] », p. 41), non respect de l'inversion sujet/verbe dans les interrogatives (« Elle n'a pas toujours fait ce qu'elle aurait voulu pendant ces années-là? Elle s'est occupée de mes filles? », etc., p. 136). Ou bien dans la réplique d'une fille de café, dans *La Marie du Port*, avec une antéposition d'épithète inattendue, mais pas impossible (« Tu as encore fait de laids rêves? », p. 120). Dans le discours du récit, plus que de fautes à proprement parler, il s'agit de négligences, comme la répétition de la tournure « finir par » dans deux phrases juxtaposées (*Maigret aux assises*, p. 150), ou la redondance cataphorique (« tous ceux qui le faisaient exprès de passer par là », *Les Inconnus dans la maison*, p. 130), et encore ce dernier exemple ressemble fort à du style indirect libre. Pour les éditions de ces textes, cf. *infra*, n. 9, p. 13. On arrête là ce pointage sans intérêt.

l'art de la prose, le français est entre ses mains comme un violon dont on toucherait les cordes avec un manche à balai...»². Même le Simenon déjà presque devenu classique des années soixante, figure incontestable du paysage culturel français du xx^e siècle, succès des ventes et des adaptations oblige, n'échappe pas à ces piques dégoûtées, qui restent celles de certains cénacles parisiens : « Une plume populaire n'est pas forcément vulgaire, et il n'est pas défendu de changer d'écriture. [...] Sa faiblesse est qu'il y manque un style [...]. L'erreur de Simenon n'est pas de s'attacher à une vérité banale — les classiques ne s'en font pas faute — mais de la croire mieux servie dans la banalité de l'expression »³. En fait, le défaut de la langue, rejoint ici et recouvre exactement celui du romanesque et de la fiction, de la représentation et de l'imaginaire, au sens large : la faiblesse de Simenon est celle même de son univers, de ses héros. « Comme ce sont des personnages ordinaires qui disent à longueur de pages des choses ordinaires, cela donne l'impression du bâclé plutôt que du naturel ; et le thermomètre est souvent trop près du zéro de l'écriture »³.

Bien sûr, il y eut aussi, et très tôt, des amateurs éclairés pour saluer le style de Simenon, et non des moindres. Gide, bien sûr, ou Mauriac, qui lui reconnaît « le style », mais lui conseille de soigner sa « correction », « quand ce ne serait que pour décourager les chercheurs de poux »⁴ mais encore l'académicien Jacques de Lacretelle, qui écrit en 1937 : « Quels autres griefs "la grande littérature" peut-elle lui adresser ? Son style ? Il est découpé, enregistré au vol, parfaitement docile au mouvement du récit et aux petites divinités vulgaires qui habitent les personnages. Peu m'importe ! J'aime qu'il écrive "partir à". Le lecteur part tout de même avec lui ! »⁵. On peut penser aussi au bel hommage rendu par Thomas Narcejac, en 1950, qui se conclut sur une très intéressante analyse du style de Simenon, mais qui reste un peu prisonnière de l'expression métaphorique, qui suggère plus qu'elle n'explique : « Simenon a-t-il un style original ? On a plutôt l'impression qu'il écrit d'une manière un peu plate, sans beaucoup se soucier de l'élégance. Style ordinaire comme un vêtement de travail ; style d'une étoffe un peu

² André ROUSSEAU dans *Le Figaro*, 1937, à propos du *Testament Donadieu*, cité par Bernard ALAVOINE, *Georges Simenon. Parcours d'une œuvre*, Amiens, Encrage, 1998, p. 110-111.

³ P.-H. SIMON, *Le Monde*, 1965, à propos du *Confessionnal*, cité par Bernard ALAVOINE, *ibid.*, p. 119-120.

⁴ « Vous avez à travailler beaucoup, non pas votre style au sens profond (vous avez le "style") mais du point de vue "correction", quand ce ne serait que pour décourager les chercheurs de poux » (Lettre de Mauriac à Simenon, 23 avril 1937, in Michel LEMOINE, *Simenon. Écrire l'homme*, Paris, Gallimard, 2003, p. 119).

⁵ Cité par Bernard ALAVOINE, *ibid.*, p. 111.

rude, pas toujours bien coupée, mais tenant chaud». Et, opposant le style à l'écriture, Narcejac affirme : «il y a un style Simenon, très facilement reconnaissable ; mais il n'y a pas une phrase de Simenon, au sens où l'on parle de la phrase de Chateaubriand [...] la phrase de Simenon est toujours suggestive. C'est même là sa qualité essentielle. C'est d'ailleurs parce qu'elle est suggestive qu'elle paraît plate et dépourvue de ce modelé, de ce relief à quoi l'on reconnaît le grand prosateur»⁶ Tout ceci n'est guère précis et ne signifie pas grand chose : on peut estimer, avec Bernard Alavoine⁷, qu'une «analyse plus objective eût été plus efficace que cette admiration qui parfois sonne faux».

C'est cette analyse que la présente étude a l'ambition de proposer, sous forme de quelques remarques sur la *langue* de Simenon romancier. Faut-il le préciser ? il n'est pas question de présenter une synthèse sur le *style* général de Simenon. Le style du romancier n'est pas celui du journaliste, qui est lui-même différent du style de l'autobiographe, etc. De plus, à l'intérieur de ces corpus génériques, on ne peut prétendre à des permanences stylistiques absolues : Simenon écrivit pendant plus de quarante ans, et il est bien évident que son style a évolué. On a choisi, ici, d'étudier le style de Simenon *romancier*, à travers la lecture d'une douzaine de romans, choisis pour leur représentativité, réunissant des Maigret et des «romans simples»⁸, et publiés de 1931 à 1960, afin d'avoir un éventail assez complet des stabilités d'écriture et des évolutions poétiques de l'auteur⁹.

⁶ Thomas NARCEJAC, *Le Cas Simenon* [1950], Bordeaux, Le Castor Astral, 2000, p. 188–190.

⁷ *Ibid.*, p. 112.

⁸ La dichotomie est de Simenon lui-même : «Je voulus réussir [...] sans Maigret, sans morts, sans interrogatoires, sans meurtriers. Je me jetai sur ce que j'appellerais le "roman simple"» (in Curt RIESS, *Naissance des bestsellers*, Paris, Éditions de Trévise, 1967, p. 248).

⁹ *Le Chien jaune* (1931), Pocket, 1976 ; *Le Coup de lune* (1933), Pocket (1976) ; *La Maison du canal* (1933), Pocket, 1976 ; *Le Locataire* (1934), Gallimard-Folio, 2002 ; *La Marie du Port* (1938), Gallimard-Folio, 2001 ; *Les Inconnus dans la maison* (1941), Gallimard-Folio, 2001 ; *Trois chambres à Manhattan* (1946), Le Livre de Poche, 1999 ; *Lettre à mon juge* (1946), Le Livre de Poche, 2000 ; *La Mort de Belle* (1951), Le Livre de Poche, 1999 ; *Le Petit Homme d'Arkhangelsk* (1956), Le Livre de Poche, 1997 ; *Maigret aux assises* (1959), Le Livre de Poche, 2001 ; *L'Ours en peluche* (1960), Le Livre de Poche, 2002 ; *Le Petit Saint* (1965), Pocket, 1993. Le lieu d'édition est Paris dans tous les cas.

*

* *

L'ANALYSE du style de Simenon, même réduite, dans un premier temps, à sa seule dimension linguistique, semble véritablement défier le lecteur. Un peu comme si la réussite du conteur passait par l'éviction de l'écrivain. « Lire Simenon, c'est d'abord être entraîné dans le déroulement d'une narration, d'une histoire bien rôdées. C'est pénétrer dans un univers lisible immédiatement. Au point qu'on en oublie la forme »¹⁰. Soit, mais, dans ce genre de cas, précisément, plus qu'ailleurs, il convient de se méfier du cliché de la transparence et de la facilité, avec lequel on évacue purement et simplement la question du style¹¹.

Le défi posé par le style de Simenon tient au fait qu'il se reconnaît *d'abord* dans la présence d'une absence (ce qui n'est pas là : les figures, un vocabulaire compliqué, etc.), *puis* dans l'absence d'une présence (neutralité énonciative). Tel est son écart à lui, par rapport aux modèles établis de la littérature, plus volontairement intimidants du point de vue de la rhétorique, langagière et poétique — si tant est que le style soit dans l'écart individualisant... Il est, à cet égard, un exemple incontestable de la théorie de Gérard Genette¹², pour qui « le style est le versant perceptible du discours, qui par définition l'accompagne de part en part sans interruption ni fluctuation. [...] Il n'y a pas dans un texte de mots ou de phrases plus stylistiques que d'autres [...]. Il n'y a donc pas le discours plus le style, il n'y a pas plus de discours sans style que de style sans discours : le style est l'aspect du discours, quel qu'il soit, et l'absence d'aspect est une notion manifestement vide de sens ». Conclusion : « tout texte a du style »¹³.

¹⁰ Danielle BAJOMÉE, « Le style et l'esthétique », in *Simenon, l'homme, l'univers, la création* (sous la direction de Michel LEMOINE et Christine SWINGS) Bruxelles, Complexe, 1993, p. 147–165.

¹¹ Voir, par exemple, le jugement suivant : « L'écriture, surgie de manière inspirée, organique, comme sous la dictée, se met humblement au service de ce qui est, s'efface devant ce qu'elle transmet » (Alain BERTRAND, « Les romans de la destinée », in *Simenon, l'homme, l'univers, la création*, *op. cit.*, p. 111–125).

¹² Gérard GENETTE, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991, p. 135.

¹³ Idée séduisante, mais extrêmement discutable, bien sûr, et Simenon n'est pas « tout texte » ! On mobilise ici cette proposition d'abord pour la saine vertu de sa réfutation de l'idée reçue selon laquelle certains énoncés seraient « plus stylistiques » que d'autres. Pour une discussion de cette théorie de Genette, voir Henri MITTERAND, « À la recherche du style. (À propos de *Fiction et diction* de Gérard Genette) », *Poétique*, Paris, n° 90, 1992, p. 243–252 ; Laurent JENNY, « Du style comme pratique », *Littérature*, Paris, n° 118 (2000), p. 98–117.

À cet égard, c'est-à-dire en ce qui concerne cette neutralisation des écarts rhétorico-langagiers trop voyants, on peut — et il faut — expliquer le style de Simenon en le ramenant à sa dimension historique. Simenon est le dernier des grands « romanciers du réel »¹⁴, et il est parvenu à ce point de transparence énonciative, de neutralité, qui, seul, peut prendre en charge la matière même de l'émotion, dans le silence et dans le renoncement, un renoncement qui est donc d'abord un « effacement » rhétorique et poétique¹⁵. Le réalisme, à défaut d'atteindre à l'objectivité, s'offre dans la neutralité de l'écriture, et c'est ce geste même qui définit le style. On reconnaît, bien sûr, l'analyse du style de Camus dans *L'Étranger* par Roland Barthes : « Cette parole transparente [...] accomplit un style de l'absence qui est presque une absence idéale du style ; l'écriture se réduit alors à une sorte de mode négatif dans lequel les caractères sociaux ou mythiques d'un langage s'abolissent au profit d'un état neutre et inerte de la forme ; la pensée garde ainsi toute sa responsabilité, sans se recouvrir d'un engagement accessoire de la forme dans une Histoire qui ne lui appartient pas »¹⁶. Le style de Camus est un peu comme l'anamorphose silencieuse de la langue réaliste des grands romanciers du XIX^e siècle. Sur ce point, et sur ce point seulement, sans doute, on peut établir un parallèle avec le style de Simenon : son *esthétique* de l'absence, sa neutralité, sa distanciation, qui n'est pas glaciale mais plutôt compatissante, s'accomplit dans une *écriture* de la suppression.

Le phénomène est tout à fait concret, et il relève d'abord de la dimension génétique de la création. Simenon, quand il corrige, coupe et censure tous les marqueurs trop faciles d'une littéarité de convention : « Je retire tous les adjectifs, verbes et adverbes que j'ai écrits pour faire de l'effet. Je raye toutes les phrases tracées pour le seul besoin d'écrire une phrase »¹⁷. L'examen minutieux des manuscrits par Claudine Gothot-Mersch¹⁸ confirme cette déclaration de principe¹⁹. Cette suppression de certains mots, qui

¹⁴ Jacques DUBOIS, *Les Romanciers du réel. De Balzac à Simenon*, Paris, Seuil, 2000.

¹⁵ Jean-Marie KLINKENBERG, « Réalités d'un discours sur le réel », in *Lire Simenon. Réalité/fiction/écriture*, Bruxelles, Labor, 1980, p. 117-138.

¹⁶ Roland BARTHES, *Le Degré zéro de l'écriture* [1953], in Roland BARTHES, *Œuvres complètes*, édition d'É. Marty, Paris, Seuil, 1993 (tome 1, p. 179).

¹⁷ Curt RIESS, *Naissance des bestsellers*, *op. cit.*, p. 255. Il ajoute : « Oh, je déteste la littérature ! » (*Ibid.*, p. 244).

¹⁸ Claudine GOTHOT-MERSCH, « Le travail de l'écrivain à la lumière des dossiers et manuscrits du fonds Simenon », in *Lire Simenon. Réalité/fiction/écriture*, Bruxelles, Labor, 1980, p. 79-116.

¹⁹ Voir également son entretien avec C. Collins, en 1956 (reproduit in G. SIMENON, *L'Âge du roman*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1988), qui s'ouvre sur ce même rappel, attribué à la sagesse de Colette, lorsqu'elle guidait le jeune écrivain, dans les années vingt : « ne pas faire littéraire ».

pourraient s'imposer désagréablement dans le processus de la représentation, n'est que le premier niveau, le plus simple et le plus naïf, de son écriture active : « L'écriture de Simenon est, comme toutes les écritures, le résultat d'un travail, un artefact. Mais là où d'autres tentent de produire sans cesse des écarts par rapport à la norme du "langage de tous les jours", Simenon s'essaie, tout au contraire, à construire des phrases de structure très claire, avec des mots qui peuvent paraître usés. L'écriture fonctionne ici comme une véritable machine à extirper du roman sa dimension littéraire, ses tendances ornementales. Les figures complexes, l'arsenal rhétorique sont soigneusement proscrits, afin de ne laisser subsister que cette forme nue qui est, pour Simenon, le trait même de la vérité »²⁰.

La pratique de rédaction de Simenon travaille donc à toute une dissimulation de la rhétorique linguistique, surtout la caractérisation, mais également à une dissimulation de la rhétorique narrative et romanesque. Geneviève Henrot²¹ a parfaitement montré, par exemple, comment et combien les descriptions, genre poétique obligé de tout roman depuis Balzac, « s'appliquent à ne pas comparaître *comme telles* », en particulier en disséminant leurs indices dans l'ensemble du discours de la caractérisation²².

Mais la langue même de Simenon est régie par des principes structuraux de suppression systématique. Tout d'abord en ce qui concerne la connexion des phrases entre elles : Simenon supprime presque toujours les conjonctions de coordination entre les phrases simples, ou les systèmes de subordination entre les phrases complexes, favorisant la parataxe asyndétique, qui joue de la cohésion isotopique des phrases, pour imposer une cohérence au discours. Les connecteurs qui sont maintenus ont plus fonction de relance rythmique que de marqueurs logiques. Prenons quatre exemples, présentés par ordre chronologique de rédaction, qui attestent de

²⁰ Danielle BAJOMÉE, « Le style et l'esthétique », *art. cit.*, 1993, p. 149. « L'efficacité stylistique, dans laquelle d'aucuns voient la raison de son succès persistant, tient d'abord à son utilisation d'un langage apparemment commun, simple, qui ne fait pas violence à l'héritage verbal par des innovations de lexique ou de syntaxe. La langue de Simenon est une "langue moyenne", caractéristique de la culture moyenne, une langue qui reprend et relance les habitudes du locuteur ordinaire. C'est une parole sans marques spécifiques propres, animée par le souci de ne pas attirer l'attention, d'être courante, tout en retenue, modérée, et comme assourdie. Aucun remplissage : les caractérisations précises, les notations objectives appartiennent au vocabulaire élémentaire des impressions et des émotions [...]. Aucun effet de "rembourrage", mais une mise en valeur de termes simples, que leur isolement revalorise. Rejet de l'éclat au profit de l'épure » (*ibid.*, p. 148-149).

²¹ Geneviève HENROT, « Point d'Alençon, "point" Simenon », in Chiara Elefante (éd.), *Les Écritures de Maigret*, Bologna, CLUEB, p. 45-78, 1998.

²² *Ibid.*, p. 48-49.

la permanence, mais aussi de l'approfondissement évident du phénomène, qui va vite devenir un marqueur stylistique idiolectal, voire un procédé expressif.

[1] Quai de l'Aiguillon, il n'y a pas une lumière. Tout est fermé. Tout le monde dort. Seules les trois fenêtres de l'hôtel de l'Amiral, à l'angle de la place et du quai, sont encore éclairées. Elles n'ont pas de volets mais, à travers les vitraux verdâtres, c'est à peine si on devine des silhouettes. Et ces gens attardés au café, le douanier de garde les envie, blotti dans sa guérite, à moins de trois cents mètres. En face de lui, dans le bassin, un caboteur qui, l'après-midi, est venu se mettre à l'abri. Personne sur le pont. Les poulies grincent et un foc mal cargué claque au vent. Puis il y a le vacarme continu du ressac, un dé clic à l'horloge, qui va sonner onze heures. *(Le Chien jaune, p. 11-12.)*

[2] Le compartiment de troisième classe était mouillé lui aussi, plancher mouillé sous les pieds boueux, cloisons mouillées par une buée visqueuse, vitres mouillées, dedans et dehors. Des gens aux vêtements mouillés sommeillaient. À huit heures, juste à l'arrivée à Hasselt, on éteignit les lampes du convoi et celles de la gare. Dans les salles d'attente, les parapluies perdaient des rigoles d'eau fluide qui sentaient la soie détrempeée. Autour des poêles, des gens se séchaient et ils étaient presque en noir, comme Edmée. *(La Maison du canal, p. 5.)*

[3] C'était une drôle de sensation. Elle parlait. Il était ému. Mais, pas un instant, il ne cessait d'être lucide. Il se disait : «Elle ment!» Il avait la certitude qu'elle mentait. Peut-être n'inventait-elle pas de toutes pièces, ce dont il la jugeait cependant capable. Elle mentait à tout le moins par déformation, par exagération ou par omission. Deux fois, trois fois, elle s'était versé à boire. Il n'y prenait plus garde. Il savait, à présent, que c'était son heure, que c'était le whisky qui la soutenait et il l'imaginait d'autres nuits, avec d'autres hommes, buvant pour entretenir son excitation et parlant, parlant sans fin de son émouvante voix rauque. *(Trois chambres à Manhattan, p. 41.)*

[4] Il remit l'arme dans sa poche, la bouteille dans l'armoire, alla chercher, au vestiaire, son manteau et son chapeau. Boulevard de Courcelles, on ne dînait guère avant neuf heures. Il n'avait donc pas besoin, pour le café, d'y arriver avant dix heures. Il disposait de beaucoup de temps. L'idée ne lui venait pas de manger. Il s'installa dans l'auto, fit ronfler un instant le puissant moteur, alluma les codes, leva le pied de la pédale d'embrayage. Il n'avait pas l'intention de se tuer en voiture non plus. Il n'irait pas chez Viviane, qui était peut-être sortie. Il n'avait rien à faire à la clinique. Il n'était pas en état de se montrer à Port-Royal. *(L'Ours en peluche, p. 88.)*

Les deux premiers exemples sont extraits de la première page des romans : le texte met donc en place un décor, et le regard du narrateur se pose sur les objets les uns après les autres. Les paragraphes suivants vont très

vite confirmer l'impression de focalisation interne suggérée par semblable présentation des choses, et le détachement des phrases sera une suggestion du travail de la conscience du sujet recteur, en une présentation au style indirect libre implicite par cet effet de présence. Cette réalisation poétique est clairement celle des exemples [3] & [4] qui, tirés du milieu des ouvrages, en pleine action donc, peuvent se permettre de développer cette piste stylistique : l'énonciation des phrases détachées est un effet de conscience, renvoyant à la diffraction des pensées et des sensations. De [1] à [4], on aurait donc un approfondissement, une maturité dramatique d'une écriture plus maîtresse de ses ressources expressives. Les phrases sont posées les unes à côté des autres, comme des objets, comme les objets vus ou pensés : telle est l'écriture du constat, distancié, qui neutralise toute surcharge affective²³. L'absence de liaison explicitante procède d'un détachement affectif évident : narrateur ou personnage observent ou s'observent et se confondent dans ce regard même. « Simple accumulation d'instantanés, les choses semblent se donner dans la succession de leurs seules images. L'écriture mime un œil mécanique qui enregistrerait des lignes, des formes, des mouvements, sans autre signification que celle que nous leur donnons tous, communément »²⁴.

On remarque, en particulier en [1] et [2], l'importance des phrases nominales, directement liées à cette parataxe asyndétique : « En face de lui, dans le bassin, un caboteur qui, l'après-midi, est venu se mettre à l'abri. Personne sur le pont », « plancher mouillé sous les pieds boueux, cloisons mouillées par une buée visqueuse, vitres mouillées, dedans et dehors ». La suppression du verbe exclut radicalement toute modalisation subjective, temporelle ou aspectuelle : peut-on encore parler de « phrase », sans unité de prédication, sans actualisation référentielle²⁵ ? Simenon a souvent recours à ce fait de langue, pour appuyer la caractérisation implicite réalisée par le

²³ Autre bel exemple : « Les journalistes étaient dehors, aidaient les gendarmes dans leurs recherches. Le café était à peu près vide, en désordre, car on n'avait pas encore eu le temps de faire le nettoyage. Une âcre odeur de tabac refroidi prenait à la gorge. On marchait sur les bouts de cigarette, les crachats, la sciure et les verres brisés. » (*Le Chien jaune*, p. 81.)

²⁴ Danielle BAJOMÉE, « Le style et l'esthétique », *art. cit.*, 1993, p. 151. « Qui parle? », se demande pour sa part Alain BERTRAND (*Georges Simenon*, Lyon, La Manufacture, 1988, p. 168) : « Tout le monde et personne, une voix impersonnelle dont la réserve confine à l'abstraction. Une voix qui constate sans jamais donner son avis ».

²⁵ Autre exemple, plus riche : « Déjeuner. Sieste abrutissante. Apéritif. Dîner. Et, une fois de plus, Timar alla se coucher avant la fermeture du café. Il ne dormit pas. Il entendit toutes les conversations, le bruit des billes, celui de la monnaie sur le comptoir, le boy qui fermait les persiennes et les portes. Adèle, enfin, qui montait. Il hésita [...] » (*Le Coup de lune*, p. 75-76).

travail du discours indirect libre. Ainsi, en récit, par le détachement d'une diction expressive :

- [5] Le chemin était très glissant et, à cause de cela, il avait regardé par la fenêtre. Pour la première fois. Consciemment, en tout cas.

(*La Mort de Belle*, p. 111.)

Parfois, entre deux répliques de dialogue :

- [6] — «Le docteur Berthaud a pris le service.»

Son second assistant.

— «Passez-le moi.»

(*L'Ours en peluche*, p. 105.)

Dans ce dernier exemple, l'attribution de la séquence nominale est plus incertaine, et l'on peut hésiter entre un fragment de discours indirect libre, qui renverrait à la conscience du sujet récepteur de la première réplique, et une intervention totalement extérieure d'un narrateur omniscient qui distribuerait les identités et les étiquettes.

Quoi qu'il en soit, ces six exemples prouvent, chacun à sa façon, que les constructions détachées entre phrases simples, phrases multiples ou phrases complexes, loin de proposer une rapidité allègre de l'énonciation, comme on le dit souvent à propos de ce fait de langue très polyvalent, réalisent au contraire un piétinement de la diction narrative, par ralentissement de la progression thématique, puisque les séquences s'enchaînent par association de thèmes dérivés («le compartiment... les salles d'attente... des poêles...»), ou par statique d'un thème constant («il... il... il...»). L'ellipse argumentative et logique, qui fait disparaître tous les marqueurs de cause, de conséquence, d'opposition, présente un monde qui se ramène à une pure perception d'unités, sans transcendance : l'absence de liaison est d'abord absence de discours explicitant, et donc de sujet recteur — le sujet de la focalisation interne se présentant d'abord par sa position de retrait sensible²⁶. L'ancrage dans le réel extra-linguistique est donc d'ordre discursif et non d'ordre syntaxique : la parataxe renvoie à la cohésion isotopique du discours narratif implicite, à deviner dans le retrait des marqueurs — le phénomène est parallèle, par exemple, à ce que réalisent les déterminations nominales en exophore mémorielle, authentique stylème réaliste, dont Simenon ponctue ses récits, qui jouent des décrochages énonciatifs marqués par la rupture des tiroirs verbaux : «C'était un hurlement de terreur [...], *un de ces hurlements où* la voix humaine rejoint celle des bêtes en détresse» (*Le Locataire*, p. 124; je souligne), «C'était un temps sourd, maussade [...], *un*

²⁶ Autre exemple : «Toujours du mouillé froid, la cour de la prison, les couloirs, le gardien qui fumait une longue pipe malodorante» (*Les Inconnus dans la maison*, p. 145).

de ces temps qui rendent les journées interminables et qui donnent envie de s'atteler à un travail déplaisant remis depuis longtemps» (*La Marie du Port*, p. 95 ; j. s.), « Le président Bernerie n'était pas *de ces juges qui prennent des notes ou qui, en cours d'audience, liquident leur courrier* » (*Maigret aux assises*, p. 23 ; j. s.)²⁷.

Autre fait manifeste de suppression d'unités narratives attendues dans un texte traditionnel, l'éviction presque systématique des incises de discours attributifs (du type : « dit-il », « répondit-elle », « pensait-il ») passe très souvent inaperçue du lecteur. Elle n'en est pas moins d'une importance décisive pour l'esthétique de l'absence cultivée par Simenon. En effet, on ne trouve presque *jamais* chez lui ces syntagmes qui seraient pourtant, à en croire Nathalie Sarraute, par exemple, l'aveu même d'une certaine imposture du roman, « une encombrante convention »²⁸. Les répliques de dialogue s'enchaînent, par parataxe donc, par simple juxtaposition, sans avoir besoin d'assignation originaire. Il est vrai que les dialogues de Simenon sont presque toujours des dialogues à deux voix, et pas des polylogues à dizaines d'intervenants, ce qui limite fort toute possibilité d'erreur dans les attributions de discours. Presque chaque roman propose des dialogues rapportés sur plusieurs pages, sans que jamais le romancier ne se sente tenu de venir rappeler qui parle : le contexte initial, qui lance les discours et la suite de répliques, et le contenu même des propos sont censés être suffisamment explicites, et le sont, effectivement. Un roman comme *Trois chambres à Manhattan*, roman du couple par excellence, pousse même cette poétique du discours rapporté jusqu'à une quasi scotomisation du discours narratif matriciel. Mais le romancier sait très bien jouer de cette discrétion assignative pour obtenir des effets parfois fort troublants. Ainsi, dans *La Mort de Belle*, le bref échange entre Spencer Ashby et la secrétaire de l'école :

[7] Il laissa sa voiture [...], gravit les marches du perron [...]. La porte du bureau de miss Cole était toujours ouverte et la secrétaire se leva, frétilante, à son arrivée.

— Je viens justement de téléphoner chez vous pour savoir si nous devons compter sur vous.

Elle lui souriait, contente, sûrement de le revoir. Mais pourquoi le regardait-elle comme, malgré soi, on regarde quelqu'un qui relève d'une maladie grave ?

²⁷ Sur l'exophore mémorielle comme stylème réaliste, voir Éric BORDAS, « Un stylème dix-neuviémiste. Le déterminant discontinu *un de ces... qui...* », *L'Information grammaticale*, Paris, n° 90 (2001), p. 32-43.

²⁸ Nathalie SARRAUTE, *L'Ère du soupçon* [1956], Paris, Gallimard, 1983, p. 125.

— Mr Boehme sera enchanté, et tous les professeurs...

Au-delà d'une porte vitrée, c'était le grand couloir [...]. Dans tout le bâtiment régnait une odeur de café au lait et de papier buvard qu'il avait connue toute sa vie et qui était la vraie odeur de son enfance.

— Vous pensez, vous, que cela peut être quelqu'un du pays?

Elle avait la réaction qu'il avait eue la veille [...] (*Ibid.*, p. 76.)

On constate donc qu'il n'y a pas une seule occurrence de discours attributif dans ces lignes : le contexte doit permettre l'identification du sujet. Or la dernière réplique, qui intervient après une brève description en focalisation interne, centrée sur la sensibilité du héros, peut aussi bien être attribuée à Ashby, qui suivrait ses pensées, sans rupture focale donc, qu'à Miss Cole, qui, par sa voix, viendrait ainsi interrompre le flux de la conscience de son interlocuteur. Il faut la phrase suivante, narrative, pour comprendre que nous venons bien d'entendre la voix de la secrétaire. La désignation de la réplique par le proto-thème à valeur neutralisante d'hyperonyme, « réaction », et sa caractérisation par une relative qui attribue nettement celui-ci à Ashby, « qu'il avait eue la veille », permet, par déduction de l'anaphore résomptive, d'identifier, après-coup, ce que nous venons d'entendre. Le côté replié sur lui-même et isolé d'Ashby, muet, s'en trouve renforcé, du point de vue de l'identification psychologique, tout comme la secrétaire correspond bien à son stéréotype d'écervelée indiscrète et bavarde — les trois répliques de discours direct sont siennes, s'opposant aux « phrases sans parole »²⁹ du discours indirect libre. Sur le plan esthétique, surtout, on retrouve une écriture du détachement, en termes de liaison phrastique, qui est aussi un détachement rythmique du *tempo* énonciatif, et un détachement émotif, de prise à distance du sujet envers l'objet du discours, en l'occurrence lui-même. Il s'agit, là encore, d'une façon de restreindre l'écriture de la caractérisation, qui surchargerait le trait stylistique³⁰.

²⁹ Ann BANFIELD, *Phrases sans parole. Théorie du récit et du style indirect libre*, traduction de C. Veken, Paris, Seuil, 1995.

³⁰ Gerald PRINCE (« Le discours attributif et le récit », *Poétique*, Paris, n° 35 [1978], p. 305-313) l'a parfaitement montré : « Le discours attributif constitue inévitablement [...] un facteur de caractérisation. [...] il se trouve toujours rattaché à un personnage et il contribue de façon plus ou moins notable à son portrait. Un personnage qui s'exclame et s'écrit diffère d'un personnage qui susurre et chuchote ; un personnage qui réplique, riposte [...], se distingue d'un autre qui ne fait que répondre. [...] Évidemment, n'importe quel verbe attributif (n'importe quel geste, n'importe quelle mimique accompagnant la parole) ne fait pas que déterminer la "nature" d'un personnage mais peut également révéler ses sentiments, son attitude dans une situation donnée. [...] Évidemment aussi, les signifiants du locuteur, leur espèce et leur diversité, ne manquent pas de le caractériser en tant que tel » (p. 309).

Simenon était, de toute évidence, parfaitement conscient des ressources dramatiques de semblable éლისion. Il en joue, parfois, pour entretenir la confusion des sujets parlants :

[8] Elle ne sut que faire. Elle resta là, parmi les gens qui la regardaient, mais qui ne lui adressaient pas la parole. [...] — « Qui c'est qui va lui parler ? » Il ne s'agissait pas d'elle, mais du nouvel acquéreur.

(*La Marie du Port*, p. 31–32.)

Les polylogues, parfois suggérés, comme ici, par une réplique unique et isolée, révélant abruptement tout un feuilleté énonciatif foisonnant, font ainsi entendre, et souvent cruellement, les sous-conversations qui structurent toute vie sociale, par la grande force de leur vide et de leur absence d'identité³¹.

Parataxe asyndétique, phrases détachées, rareté des connecteurs explicatifs ou argumentatifs, absence presque systématique des incises de discours attributifs : autant de faits de langue directement liés au psycho-récit³² et au discours indirect libre, dont Simenon, qui voulait avant tout rendre le vécu d'une conscience tâtonnante³³, s'est fait le spécialiste. On ne sait pas qui parle, tant cette prose travaille à une dilution du sujet, des repères. Ça parle. Compassion, humanité ? le romancier donne — ou prête ? — à son personnage l'accès à la parole qu'il n'a pas, en produisant cette voix de pure disponibilité, d'attention — Simenon disait vouloir « écrire le roman de ceux qui ne pensent pas »³⁴. On prétend d'ailleurs souvent que ce trait de style serait la marque même de différence poétique entre les Maigret et les « romans simples ». Tenus à plus de clarté, les romans policiers que restent les Maigret sont obligés d'explicitier les assignations identitaires des discours

³¹ Dans *Le Petit Saint*, Simenon a presque explicité cet usage poétique, ici au service d'une vérité psychologique : « Louis n'avait jamais l'air d'écouter. Des voix lui parvenaient, avec toujours, surtout l'été, quand les deux fenêtres, celle de la cuisine et celle de la chambre, étaient ouvertes, le vacarme de la rue. — Celui-là, il ne s'intéresse à rien. C'était peut-être vrai. Certaines phrases, cependant, certaines intonations, se casaient dans sa mémoire, sans qu'il se préoccupât de les mettre en ordre, de les rapprocher les unes des autres, d'essayer de comprendre. — Et pourtant, il a l'air intelligent... » (p. 19).

³² Par *psycho-récit*, on entend toute représentation de la pensée dans un roman ; la définition de Dorrit COHN (*La Transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, traduction d'A. Bony, Paris, Seuil, 1981, p. 25) du psycho-récit comme discours omniscient sur la vie intérieure d'un personnage semble décidément beaucoup trop réductrice.

³³ « Pendant des années, mon principal effort a été de simplifier, de feutrer, de rendre mon style aussi neutre que possible afin d'épouser plus adroitement les pensées de mes personnages » (*Quand j'étais vieux*, Presses de la Cité, 1970, p. 53).

³⁴ Lettre à André Gide [janvier 1939], dans Georges SIMENON – André GIDE, ... *sans trop de pudeur, Correspondance 1938–1950*, éd. Benoît Denis, Paris, Omnibus, « Carnets », 1999, p. 36.

produits, dans le processus général d'explication herméneutique qui dirige la production de la fiction. En revanche, dans les romans d'analyse, Simenon pourrait se payer le luxe de faire de l'art, en pratiquant des effets de trouble énonciatif, puisque la non-élucidation d'un mystère quelconque ne remet pas en cause l'intérêt romanesque de l'ensemble, concentré sur une autre piste, celle de l'introspection.

Le cliché est, évidemment, à nuancer. Il n'est pas complètement faux, et il a, du reste, la caution de Simenon lui-même. Celui-ci, qui a toujours reconnu qu'écrire des Maigret ne lui avait jamais beaucoup coûté, pouvait déclarer : « Maigret n'est jamais capable de se substituer en pensée à un personnage. Ses yeux voient [...]. Et comme nous voyons les personnages par ses yeux, ils n'ont pas le poids qu'ils ont, ou devraient avoir, dans mes autres ouvrages »³⁵. C'est vrai, à la rigueur, des premiers Maigret, mais certainement pas des romans écrits à partir des années cinquante, qui subirent, sans doute à leur insu, l'influence de l'écriture des autres romans, dans la reconnaissance d'un style propre à Simenon, dont le discours indirect libre était, effectivement, comme un tic obligé, tant le romancier y trouvait l'aboutissement de ce qu'il avait toujours voulu saisir. Voici trois exemples, de développement croissant, tirés du même roman de 1959, qui prouvent, sans difficulté, la nécessité pour Simenon de passer par le discours indirect libre pour représenter la pensée de ses personnages, et qui dotent le commissaire d'une réelle intériorité, que son créateur même lui déniait donc parfois.

[9] L'homme qui s'avançait à la barre en traînant la patte était un tout autre échantillon d'humanité. [...] Était-ce à la suite de son opération qu'il avait tant maigri? Toujours est-il que ses vêtements flottaient, beaucoup trop amples, sur son corps qui avait perdu tout ressort et toute souplesse.

(*Maigret aux assises*, p. 73.)

[10] Maigret raccrocha. Janvier était déjà parti. Il valait mieux retenir Meurant un certain temps, pour éviter qu'il trouve sa femme au milieu de ses préparatifs de départ. Qu'il la retrouve ensuite, ce serait moins grave. Le moment le plus dangereux serait passé. C'est pourquoi Maigret, la pipe à la bouche, allait et venait, arpentait un instant le long couloir moins surchauffé. Puis, regardant sa montre, il pénétrait dans son bureau.

(*Ibid.*, p. 132.)

[11] Maigret se trompait peut-être; il était persuadé que Ginette Meurant était allée rue Monsieur-le-Prince pour se procurer des fonds plutôt que pour demander un avis. La réputation de Lamblin étant ce qu'elle était, il avait dû

³⁵ Curt RIESS, *Naissance des bestsellers*, op. cit., p. 249-250.

lui donner de l'argent, mais au compte-gouttes. Sans doute aussi lui avait-il conseillé de ne pas quitter Paris et de s'y tenir tranquille jusqu'à nouvel ordre. Le quartier Montparnasse n'avait pas été choisi au hasard. Ni Meurant ni Ginette n'y avaient vécu, ne l'avaient fréquenté, et il y avait peu de chances que Meurant aille chercher sa femme de ce côté. Le commissaire retrouvait la quiète atmosphère de son appartement. (Ibid., p. 140–141.)

Les modalisations sont nombreuses, évidentes : interrogative (« Était-ce »), évaluative et méliorative (« Il valait mieux »), hypothétisante (« il avait dû »), etc. Autant de marques de la pensée de Maigret, de sa vie intérieure donc, de ses doutes et de ses hésitations, qui l'humanisent, mais surtout qui introduisent un rythme ralenti dans la diction du récit, déplaçant l'intérêt principal, de la résolution de l'énigme (anecdotique) à la représentation d'une conscience, dont on perçoit ainsi, par une palpitation, les qualités de présence.

Simenon pratique également la variation de ce mode d'énonciation qu'est le *discours direct libre*, en particulier dans ses récits, peu nombreux au demeurant, à la première personne. Les procédures de reconnaissance et de marquage restent les mêmes, mais la distance posée est entre le *je* narrant et le *je* représenté.

- [12] Ai-je le droit de prétendre que je ne l'ai pas voulu? J'étais consentant. Tout d'abord, il y avait mes deux filles. « Elles seront si heureuses d'avoir une maman... » Ma mère commençait à se faire vieille et, refusant de l'admettre, trottait du matin au soir, s'usant à la tâche. Allons! Que je sois absolument sincère. [...] Je vais vous résumer en deux mots mon état d'esprit d'alors.

(Lettre à mon juge, p. 66–67.)

La phrase « Ma mère... tâche » est une représentation de ce que pensait *alors* le locuteur, et qu'il ne prend plus à son compte *aujourd'hui* : le détachement, énonciatif, recouvre le décalage, temporel, et c'est dans cette concomitance que se propose la réfutation, émotive. Bien sûr, tout ceci est réalisé d'abord par le travail modal — et non temporel — de l'imparfait. Ce que l'on perçoit encore mieux lorsqu'il s'agit de sa variante aléthique appelée « conditionnel », qui énonce le possible d'un procès, envisagé surtout comme un renoncement ; voir l'autofiction rêvée par Jonas Milk au chapitre 8 du *Petit homme d'Arkhangelsk* :

- [13] Tout n'était-il pas à nouveau facile? Il fallait entrer au commissariat [...]. Le commissaire serait surpris. Sa première idée serait qu'il s'était décidé à passer aux aveux. — « Je sais où est ma femme », annoncerait Jonas. Il fournirait le nom et l'adresse. (P. 181–182.)

L'énonciation de la fiction n'est proposée que pour être repoussée, dans les limbes de la représentation, pensée et non achevée.

Sur le goût de Simenon pour l'imparfait, et sur son usage si particulier, beaucoup de travaux ont été proposés³⁶. Rappelons simplement ici, à partir de ces exemples, que l'imparfait offre à la fois une image de passé et une *vision intérieure* des événements passés. L'aspect sécant propose toujours un effet de perspective, lequel implique un regard : on peut dire que « l'imparfait met les énoncés sous contrat subjectif »³⁷. À l'inverse de ce qu'avance Ann Banfield³⁸, on peut penser que le discours « rapporté » de *l'autre* (le locuteur passé en [12], Maigret en [9–11], Jonas personnage en [13]) — et en fait, plutôt « suggéré » — par *l'un* (le locuteur présent en [12], le narrateur en [9–11], Jonas narrateur en [13]) ne se réduit pas à son contenu, mais bien au contraire à sa forme, laquelle est la seule trace de son existence, intempestive et problématique. Que cette forme s'épanouisse dans la durée extensive de l'imparfait est inévitable : seul l'imparfait permet cette annihilation du vivant qui est la condition de toute mise à plat à partir de laquelle l'énonciation narrative (et romanesque) proprement dite peut se déployer.

C'est pourquoi Simenon use très souvent de l'imparfait, même en dehors des cadres stricts de la représentation des discours et des pensées, en des énoncés souvent étranges, parce qu'opposant l'aspect perfectif du lexème à l'aspect sécant du tiroir verbal. On en relève des dizaines d'exemples dans tous ses livres :

[14] Sylvie l'embrassait. Sa mère se laissait faire, plus ahurie qu'émue, puis regardait le chauffeur. (Le Locataire, p. 17),

[15] Dans le taxi, tout seul, je retrouvais ma fatigue et mes malaises. (Lettre à mon juge, p. 103),

³⁶ Voir, en particulier, Lucien VICTOR, « Observations sur (et en conséquence d') un emploi de l'imparfait de l'indicatif en prose narrative », in *Mélanges de langue et de littérature françaises offerts à Pierre Larthomas*, Fontenay-aux-roses, Collection de l'ÉNS de jeunes filles, 1985, p. 491–509. On rappellera tout de même, sans vouloir nier son originalité, que Simenon ne fait que solliciter un emploi bien connu de l'imparfait, dit imparfait *narratif* ou imparfait *pittoresque* par les grammairiens, dont Maupassant ou les Goncourt avaient un peu fait leur spécialité : « Nommé sous-lieutenant [...], il se signalait en Italie par un courage à toute épreuve », Edm. & J. de Goncourt, *Renée Mauperin* (1864), « Le lendemain, vers une heure de l'après-midi, Marius Paumelle [...] rendait le portefeuille et son contenu », Maupassant, *La Ficelle* (1883). L'énoncé suivant est une reproduction exacte de ce fait de style noté par tous les historiens de la littérature : « Un an après qu'elle était entrée chez lui [...], Jonas l'épousait » (*Le Petit Homme d'Arkhangelsk*, p. 40). Ou encore : « À peine débarqué, Timar se précipitait vers une factorerie miteuse » (*Le Coup de lune*, p. 8).

³⁷ Anna JAUBERT, « Le déploiement littéraire du temps verbal », in C. Vettiers (éd.), *Le temps, de la phrase au texte*, Lille, PUL, 1993, p. 193–205.

³⁸ Ann BANFIELD, *op.cit.*, p. 112–113.

[16] Soudain, il arrivait à Chabot ce qui ne lui était jamais arrivé [...], ce qu'il craignait depuis longtemps [...] : l'automatisme ne jouait plus.

(*L'Ours en peluche*, p. 74).

Le procès limité, téléique, ne pouvant dans ces exemples se reproduire, on ne verra pas là la marque d'un itératif, mais au contraire l'évidence d'une ponctualité unique et exceptionnelle : cet emploi peut d'ailleurs exiger l'indication du moment choisi comme repère, voir l'adverbe « soudain » en [16]. C'est ce que Guillaume décrivait comme la caractéristique d'une forme verbale appartenant conjointement aux niveaux d'incidence et de décadence : le procès est vu partiellement arrivant et partiellement arrivé³⁹. Autrement dit, l'imparfait fractionne l'image verbale en une partie d'accompli et une partie d'inaccompli : c'est le propre de la vision sécante. L'imparfait réalise ici un « arrêt sur image », qui dévitalise le procès de toute valeur active, pour étirer la représentation d'un état émotif en une véritable dilution des repères sensibles.

Cette dilution aspectuelle et modale est un autre niveau de réalisation du style de l'absence proposé par la prose de Simenon. Les discours indirects libres, et les imparfaits descriptifs illustrent un effet de présence, sinon dans l'absence, du moins dans le détachement, encore une fois. Ce rythme ralenti, suspendu, découvre une phénoménologie de la perception d'une rare cohérence. Il permet des effets de décalage absolu, entre deux niveaux d'énonciation, décalage dans lequel, à partir duquel se déploie l'étrangeté de la situation. Le personnage focal se regarde regardant et acquiert son identité dans ce malaise :

[17] Le plus troublant, c'était de vivre cette heure-là sur deux plans différents. Loursat était là, évidemment, assis devant son bureau, ses hanches épaisses emplissant tout le fauteuil, ses doigts mal soignés fouinant dans sa barbe. Et il y avait la bouteille de vin à sa droite, le poêle derrière lui, les livres le long des murs, tous les objets familiers à leur place. Seulement, pour la première fois, il avait conscience d'être là, d'être Loursat, d'avoir quarante-huit ans et d'être aussi épais, aussi barbu, aussi sale ! Il écoutait la voix tantôt hésitante et tantôt rapide du jeune homme qu'il ne regardait qu'à la dérobée.

(*Les Inconnus dans la maison*, p. 83.)

³⁹ Voir la mise au point d'Annie BOONE et André JOLY, *Dictionnaire terminologique de la systématique du langage*, Paris-Montréal, L'Harmattan, 1996, p. 227 : « Chacun des deux moments déterminés par l'échéance de l'événement au temps d'univers : l'événement vu arrivant au temps se situe au niveau d'incidence (procès en accomplissement), l'événement vu arrivé au temps se situe au niveau de décadence (procès accompli) ».

Cet exemple prouve, incontestablement, que Simenon romancier était bien conscient des propriétés de son écriture. Le détachement de son style, qui ne « colle » au réel que pour s'en démarquer et en souligner la triste étrangeté, est aussi celui de sa poétique de romancier. Le destin pris en charge par cette écriture de la distance est aussi celui de l'écrivain. Car la simplicité et la cohérence forte des livres de Simenon s'expliquent aussi par sa façon bien attestée de rédiger sans plan pré-établi, façon qui est liée à son goût des intrigues se limitant à une confrontation du passé et du présent dans la conscience d'un personnage unique⁴⁰. « C'est le personnage lui-même qui réfléchit à ce qu'il a vécu et à ce qu'il est devenu. Dès lors, le récit peut suivre les méandres de sa rêverie ; pas de recherche méthodique du temps perdu, mais des petites tranches du passé livrées dans le désordre, de façon pointilliste, et inventées par l'écrivain au gré de l'inspiration du moment, sans qu'une conception de l'ensemble soit nécessaire. Le désordre est justifié d'avance, et par une ruse supplémentaire, le récit l'affiche volontiers, le mettant au compte du personnage, ce qui en fait un élément de réalisme. [...] Si l'anarchie affichée des souvenirs finit par se transformer en une construction, c'est par le mouvement unifiant de l'écriture, par la marche du récit vers un terme qui est, comme dans la tragédie, la *reconnaissance* : le héros reconnaît sa véritable nature et s'y conforme, et les faits du passé se trouvent rétrospectivement transformés en destin. »⁴¹

On comprend que l'analyse linguistique doit avouer ici sa limite : la diffraction des unités verbales pointées par l'étude risque fort de faire oublier le *continuum* stylistique conducteur⁴². De plus, le style n'est pas

⁴⁰ Voir sa présentation de son activité créatrice : « [...] il n'est pas besoin de trouver une histoire. Simplement des hommes, des êtres humains, dans leur cadre, dans leur ambiance. Le petit coup de pouce qui les met en marche... Désormais, je n'ai plus qu'à les laisser vivre. L'histoire, c'est eux qui la feront, sans que je sois capable d'intervenir, car mes personnages, s'ils sont vrais, ont leur logique à eux contre laquelle ma logique d'auteur ne peut rien. Pas de plan. » (« Le romancier », conférence de 1945 ; in G. SIMENON, *L'Âge du roman*, op. cit., p. 67.)

⁴¹ Claudine GOTHOT-MERSCH, « Le rituel de l'écriture », in *Simenon, l'homme, l'univers, la création*, op. cit., p. 136–145.

⁴² Voir la sévère critique de Gérard Genette (*Fiction et diction*, op. cit., p. 133–134) des méthodes de Spitzer et de Riffaterre, l'un et l'autre se rejoignant « dans une même vision atomiste qui pulvérise le style en une collection de *détails* significatifs (Spitzer) ou d'*éléments* marqués (Riffaterre) contrastant avec un contexte "non marqué", fond banalement linguistique sur lequel se détacheraient des effets stylistiques en quelque sorte exceptionnels. L'interprétation se chargera ensuite de les relier *entre eux* dans une convergence psychologique (Spitzer) ou pragmatique (Riffaterre) qui, loin de l'atténuer, accentue encore leur autonomie par rapport au *continuum* discursif ».

l'objet de la seule stylistique de la langue, et le style de Simenon, si peu marqué verbalement, plus qu'un autre. « On ne peut se contenter d'une conception du style liée au seul maniement de la langue et il convient de passer à une notion impliquant un véritable engagement du sujet écrivain dans la forme globale de ses romans »⁴³. La langue est déjà « un véritable engagement du sujet », et même un engagement macro-structural absolu, mais elle implique d'autres sollicitations de la représentation. Celles-ci mêmes que la linguistique ne peut prendre en charge, et qu'il appartient à l'esthétique, à la psychanalyse, aux études de l'imaginaire, à la philosophie du sujet, d'interroger pour proposer une socio-poétique large du discours de Simenon, dans toute sa richesse. On a compris qu'il s'agit là d'une autre étude, à part entière, et, pour conclure dans cette direction, on se contentera d'une simple hypothèse de lecture.

Pourquoi ce choix de l'écriture détachée ? pourquoi ce style de l'absence ? pourquoi cette « sorte de platitude, sobre et classique », ce « retrait de l'auteur devant les choses ou devant l'histoire à raconter »⁴⁴ ? Si l'on en croit Jacques Dubois⁴⁵, « l'écriture de Simenon est fortement liée à l'*bexis* des personnages mis en scène, c'est-à-dire à un certain mode d'être fortement incorporé qu'il leur attribue de manière récurrente ». C'est incontestable, et c'est en cela qu'il s'agit de romans du destin. Mais cette *bexis* est peut-être d'abord celle du romanesque simenonien dans son entier, et pas seulement celle anthropomorphisée, individualisée, des personnages. Et l'on peut se demander si autant de détachement, autant de retrait, ne fonctionne pas comme une *protection* devant un risque, un possible stylistique qui menacerait en permanence une écriture qui se veut populaire. Retour à la case départ, avec l'image d'un écrivain rayant les adjectifs trop recherchés ? les choses sont plus complexes.

Il y a une très grande pudeur de Simenon dans sa prise en charge du romanesque, assimilé à l'événementiel, à l'exceptionnel, une pudeur et presque une pusillanimité. Le romanesque, dans sa surcharge affective et émotionnelle, est devenu chose obscène pour la littérature du xx^e siècle. Il suffit de penser, par exemple, à ce que fait Simenon du romanesque de l'exotisme africain dans *Le Coup de lune* : ce n'est même pas une démythification, mais l'affirmation d'une impossibilité énonciative. Il y a des discours (et des

⁴³ Jacques DUBOIS, « L'écriture en question », *Le Magazine littéraire*, Paris, n° 417 [2003], p. 64-66.

⁴⁴ Danielle BAJOMÉE, « Le style et l'esthétique », *art. cit.*, 1993, p. 149.

⁴⁵ Jacques DUBOIS, *ibid.*, p. 65.

styles) qui ne sont pas (plus ?) possibles désormais. De ce fait, que le déterminisme sexuel soit le fil conducteur de *tous* les romans de Simenon n'est pas un hasard : la sexualité est une métaphore de l'obscénité romanesque — à moins d'en être une métonymie de la cause morale... La représentation de la chose sexuelle est le défi même de l'écriture, non seulement parce qu'elle est investissement radical d'un déplacement libidinal, mais surtout parce qu'elle est image signifiante, culturellement admise, de cette émotivité troublante contre laquelle il convient de se protéger, et que le romanesque sollicite très largement, à travers cette thématique ou une autre. À cet égard, le retour du romanesque, comme contenu, dans l'invention de la fiction, est presque la révélation du refoulement que s'impose Simenon — et la métaphore sexuelle continue à ne pas être un hasard⁴⁶.

Simenon use de l'euphémisme, des métaphores clichées et des périphrases les plus vagues dans la précision pour dire le sexe, qui est, dans son univers, presque toujours laid, sale, dégradant et destructeur⁴⁷. Voir la tentative d'accouplement entre Ashby et Anna dans *La Mort de Belle* :

[18] Il était stupéfait de la voir torturée par des démons qu'il n'avait jamais soupçonnés et de l'entendre l'implorer avec des mots qu'il croyait impossibles, des gestes qui le figeaient. Il fallait que cela ait lieu, coûte que coûte. Il le voulait. Qu'elle lui donne seulement le temps de s'habituer. Ce n'était pas sa faute. Il avait beaucoup bu. Elle n'aurait pas dû prononcer certains mots.

(*Ibid.*, p. 183.)

Tous les faits de langue caractéristiques du style de Simenon sont là, dramatisés par la focalisation interne, pour rendre l'horreur de la *chose*, indicible, et pour travailler à maintenir, voire à renforcer son indicibilité. Le piétinement de la parataxe prend dans ce contexte une dimension résolument pathétique, et les détachements ont valeur traumatisante. Parfois, tout au contraire, c'est une hypotaxe trop appuyée qui restitue la surcharge émotive d'enchaînement de faits, affreux dans leur banalité ; voir le début de la phrase suivante, et l'opposition éloquente entre l'enchâssée et la matrice (« il gardait les yeux clos ») :

⁴⁶ Voir la synthèse historique et poétique de Jean-Marie KLINKENBERG (« Réalités d'un discours sur le réel », *art. cit.*, 1980, p. 132) : « toute la stratégie du texte réaliste est faite de ruses déployées pour effacer l'énonciation. Pour rendre l'histoire radicalement indépendante de celui qui l'énonce et des contraintes qui pèsent sur lui. Effacement illusoire, le réalisme est donc le produit d'un refoulement ».

⁴⁷ « Elle avança son visage vers lui d'un geste brusque, colla ses grosses lèvres aux siennes et lui enfonça dans la bouche une langue chaude et mouillée » (*La Mort de Belle*, p. 173). Entre autres exemples.

[19] Bien que dormant dans le même lit, il ne l'approchait que le moins souvent possible, parce qu'elle ne participait pas, et quand, vers le matin, il l'entendait haleter près de lui, s'abattre au fond du lit avec un « han » presque déchirant, il gardait les yeux clos et feignait de dormir.

(*Le Petit Homme d'Arkhangelsk*, p. 160.)

C'est en cela que l'écriture du sexe est un défi pour Simenon, compte tenu de ses choix esthétiques : parce qu'elle refuse le référent pour ne proposer que le mot, et parce que ce mot est intolérable, à la fois trop exact, et pas assez juste, parce qu'elle est l'impossible pour celui qui cherche d'abord à faire « sentir le poids des choses, leur densité, leur frémissement, leur odeur »^{48,49}. Reste, alors, le choix du silence, qui fait résonner, dans sa présence, l'horreur de cet objet impossible.

Parfois, Simenon ose explicitement l'obscène, franc et massif, très rarement mais cela arrive, et l'énoncé se réfugie alors derrière les détours de l'image pour justifier une association d'idées à laquelle on dénie toute valeur esthétique ; comme dans l'exemple suivant, extrait d'un texte à la première personne, ce qui facilite le transfert stylistique, et le jugement implicite :

[20] Je n'ai jamais vu une femme manier un bâton de rouge sans penser malgré moi au sexe d'un chien en chaleur.

(*Lettre à mon juge*, p. 82.)

Tel peut être le style de cet écrivain, qui riait beaucoup quand on disait de lui qu'il écrivait « comme un cochon »⁵⁰. Le poids des « mots matière » est ici utilisé comme un absolu⁵¹ : leur mention évacue le discours, rendant l'idée même d'un commentaire extérieur oiseux, ridicule. L'obscénité (prétendue) des référents, des objets, est rapportée sans complaisance, dans la froideur (?) objective d'une notation distanciée. Et, du coup, elle n'est plus obscène, et elle devient possible, viable, fréquentable. Telle est l'ambiguïté de ce rapport à la matière émotive, réalisée, chez Simenon, dans « un dépouillement qui s'exhibe »⁵² et s'épuise dans cette contradiction. La neutralité, la platitude langagières renforcent impitoyablement pour le lecteur la représentation de la chose, très nette dans le rapprochement des

⁴⁸ *Maigret aux assises*, p. 37.

⁴⁹ Sur le « mot matière » chez Simenon, cf. *infra*.

⁵⁰ Voir Jean-Baptiste BARONIAN, *Simenon ou le roman gris*, Paris, Éditions Textuel, 2002, p. 113.

⁵¹ Simenon est souvent revenu sur son amour des « mots matière » : « Des mots [...] qui aient le poids de la matière, des mots qui aient trois dimensions, comme une table, une maison, un verre d'eau » (« Le romancier », *op. cit.*, p. 60).

⁵² Gérard COGEZ, « Simenon, le livre du non-lieu », *Revue des Sciences Humaines*, Lille, n° 266-267 [2002], p. 249-269.

deux objets ; et c'est ce même détachement linguistique qui opère la mise à distance du sujet écrivain (et désirant) par rapport à lui-même, à partir de laquelle l'émotion peut exister, sans honte comme sans danger. Comme en une phénoménologie de la notation détaillée des instants vécus. C'est ainsi que Simenon « s'absente du réalisme »⁵³.

*
* *

ON A VOULU insister sur quelques faits de langue qui matérialisent l'écriture du détachement chez Simenon : parataxe asyndétique, ellipse des discours attributifs, discours indirect libre, modalisation des imparfaits. Liste des « procédés » non close, bien sûr, et surtout liste qui ne fait pas système, mais qui suggère la permanence d'une structure esthétique, comme un premier niveau de réalisation de ce style de l'absence qui semble bien correspondre à la vérité du roman de Simenon. Cette absence n'est pas une distanciation, ni une distraction⁵⁴, mais plutôt une « disjonction »⁵⁵ : le locuteur, narrateur ou personnage, peu importe en fait, le sujet sensible se scinde, en un objet et un sujet de discours. Cette disjonction entre soi et soi-même comme un autre, loin d'aboutir à un enrichissement polyphonique, est ramenée, écrasée, nivelée, à un degré zéro de la perception. Ce degré zéro, c'est à une langue plate, c'est-à-dire sans écart saillant, qu'il appartient de le prendre en charge, tout comme aux fictions banales des romans moyens, des romans simples, que leur auteur appelait parfois des « romans purs »⁵⁶. Simenon se protège ainsi de tout débordement excessif :

⁵³ Jacques DUBOIS, *op. cit.*, 2000, p. 329.

⁵⁴ On ne rejoint donc pas du tout l'idée de Narcejac : « Si l'on voulait qualifier un certain ton fondamental qui me paraît caractériser à merveille le style de Simenon, on pourrait dire, je crois, que c'est un style "distrain", précisément. L'auteur feint d'en être à demi absent » (*Le Cas Simenon*, 2000, p. 191). Le style de Simenon semble, tout au contraire, fortement impliqué dans l'action, mais depuis une position qui peut sembler en retrait.

⁵⁵ L'idée est de Jacques Dubois (« L'écriture en question », 2003, p. 65), mais qui prend le mot dans un autre sens : pour lui, les récits de Simenon sont des romans « de la disjonction » parce que le héros « disjoncte ». Cette proposition semble contestable : elle ne rend compte ni du sens de la fiction illustrée par la prose (les pauvres types de Simenon ne disjonctent pas tant, valeur active, qu'ils ne deviennent eux-mêmes sans comprendre ce qui leur arrive, passivement), ni de la langue même, qui, tout à sa platitude, refuse tout éclat.

⁵⁶ Voir son texte « L'âge du roman », de 1943 : « [...] je pense que nous allons vivre, que nous vivons déjà l'ère du roman, du roman pur. Je ne sais pas ce que j'entends par roman pur. Je le sens. Je suis incapable de le définir. [...] Je prétends, à tort ou à raison, que le roman se purifie », in Simenon, *L'Âge du roman*, *op. cit.*, p. 28, 31. Voir également la lettre à Gide de mars 1948, in Simenon/Gide, *op. cit.*, p. 132.

l'obscénité du romanesque est proprement étouffée sous la grisaille de la représentation. Seule demeure, immanquable dans sa souffrance, la présence d'un être-au-monde, qui n'existe que dans son sentiment d'absence. Et tout le reste est littérature.

Éric BORDAS
Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris 3)

Salvatore CESARIO

Abduction, identification et dé-identification chez Maigret¹

Résultats d'une recherche simenonienne

Nous remercions de tout cœur madame Danielle Bajomée pour son invitation : nous n'avons pu résister au compliment implicite de l'allusion à la « place symbolique » que nous occupons dans la critique simenonienne. Par ailleurs, il y a quelques années déjà, notre très cher ami Michel Lemoine nous rendait hommage en présentant, dans la revue *Traces*², notre livre comme « l'ouvrage le plus marquant » de la dernière décennie. En réalité, bien que nous ayons été accueilli dans la « Société des amis de Simenon », et même dans son cénacle — le cercle des « Trois Mousquetaires » —, nous ne sommes pas un critique simenonien.

Nous avons découvert Simenon parce qu'une muse — une amie de toujours, pour toujours — nous avait poussé à le lire. Chez cet auteur nous avons trouvé beaucoup de choses en rapport avec notre travail de psychologue, de psychothérapeute et de chercheur en psychologie et en psychothérapie. Nous avons alors travaillé pendant trois ans sur l'œuvre gigantesque de l'écrivain. Ensuite, en 1996, nous avons publié notre livre : *Su Georges Simenon. Conversazionalismo, abduzione, proustismo, schizo-scrittura*. Cet ouvrage a paru — importante précision — aux Edizioni Scientifiche Internazionali, dans la collection dirigée par Massimo Bonfantini, le plus grand spécialiste de Charles Peirce (cf. *infra*, la notion d'abduction).

Fidèle aux enseignements d'Eugenio Garin, un de nos maîtres, pour qui il y avait plus de philosophie dans les romans que dans les livres de philosophie, nous avons toujours suggéré à nos étudiants de lire les romans,

¹ La traduction française a été réalisée pour *Traces* par Bernadette DELCOMMINETTE (Université de Liège).

² *Traces*, n° 11, 1999, p. 36.

parce qu'ils contiennent plus de psychologie que les livres de psychologie. C'est pourquoi, par exemple, nous avons travaillé et écrit un livre sur Marcel Proust (1981), sur Alfred Hitchcock (1996), et sur François Truffaut (1998).

Aujourd'hui, nous ne souhaiterions rien d'autre que vous faire part — de façon très synthétique — des résultats de notre recherche publiés jusqu'à présent. Nous scinderons notre travail en deux parties :

- 1) la première se rapporte à la grande qualité artistique de Simenon : c'est une question sur laquelle nous ne nous croyons pas dépourvu de compétence, même si notre métier n'est pas celui d'expert en littérature, en littérature française particulièrement ;
- 2) la seconde concerne la destruction de la légende selon laquelle Maigret s'efforcerait toujours de « se mettre dans la peau des autres » ; notre démonstration comportera trois étapes :
 - a) destruction de la légende (ce sera bref) ;
 - b) substitution du mécanisme de l'abduction à celui de l'identification ;
 - c) analyse du mécanisme de l'abduction à travers la dé-identification.

Première partie : Simenon, un grand artiste

POUR commencer, nous voudrions rompre une lance en faveur de la grandeur de Georges Simenon artiste. Nous célébrons maintenant le centième anniversaire de sa naissance et nous devrions avoir le courage — c'est bien ce que nous sommes en train de faire, nous semble-t-il — de renier de façon drastique et inflexible le jugement de Stanley Eskin : « Dans un certain sens, Simenon n'était pas un artiste »³. Avant de conclure ainsi, et pour justifier cette conclusion, Eskin avance un argument sans équivoque à ses yeux : « Simenon voyait une incompatibilité entre l'art et la vie, il choisit catégoriquement la vie, ce qui, somme toute, est rare chez un artiste. »³

Dans notre ouvrage, nous nous opposons au jugement de Sergio Sacchi⁴, selon lequel Simenon n'est qu'une sorte de « Proust du pauvre » ; par

³ S. G. ESKIN *Simenon, a critical biography*, Mc Farland and Co., Jefferson-London, 1987 ; tr. fr. *Simenon, une biographie*, Paris, Presses de la Cité, 1990, p. 318.

⁴ Sergio SACCHI, *Simenon l'opera al grigio*, in *Il "Roman Noir". Forme e significato/ Antecedenti e posterità*, Barbara Wojciechowska Bianco (éd.), Atti del XVIII convegno della società universitaria per gli studi di Lingua e Letteratura Francese, Lecce 16-19 maggio 1991, Genève-Torino, Éditions Slatkine/Centro Interuniversitario di Ricerche sul Viaggio in Italia, 1993, p. 406.

contre, nous faisons nôtre sa proposition de rapprocher Simenon de Proust, surtout quant au déséquilibre entre passé et présent. Sacchi renvoie, dans *Félicie est là*, au moment où, au cours de l'enquête, Maigret entre dans un magasin dont le son du carillon le reporte à celui de la boucherie-charcuterie du village de son enfance, un carillon exactement semblable. Sacchi traite ce déséquilibre passé *vs* présent comme une sorte de «dépassement de Proust chez Simenon»⁵. Intéressant, puisque Proust est précisément l'artiste classique qui renonce à la vie pour l'art!

Ici, nous ne pouvons qu'évoquer au vol quelques-uns des nombreux thèmes sur lesquels nous avons travaillé.

1) Ce qui est capital chez Proust, c'est l'*après-coup*⁶ : ce n'est qu'après avoir vécu une partie de sa vie que l'on est en mesure d'en saisir «l'essence»⁷; autrement dit «la vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent pleinement vécue, c'est la littérature.»⁸

2) Ce qui est capital chez Simenon — certainement à l'époque des *Dictées*, que nous avons considérées comme un équivalent du *Temps retrouvé* — c'est le présent : «Je savoure chaque minute»⁹.

3) Il peut y avoir des fluctuations chez nos deux auteurs. Par exemple, dans *Quand j'étais vieux*, Simenon semble partager le point de vue de Proust : «le seul moyen de donner le poids d'une heure, d'un événement, c'est de le donner à travers le souvenir, c'est-à-dire au passé. [...] *Chaque chose ne prend sa vraie vie qu'avec le recul, et le filtre inconscient de notre mémoire.*»¹⁰ Mais, dans *Un homme comme un autre*, il propose une sorte d'*après-coup* aussitôt commenté : «Avec le recul, les mauvais moments que j'ai dû passer, sans perdre leur grisaille, sont devenus doux et voluptueux. Alors, pourquoi ne pas commencer *tout de suite*, au lieu de grogner et de se traîner?»¹¹

⁵ Voir le chapitre V (p. 196–273) de notre ouvrage *Su Georges Simenon. Conversazionalismo, abduzione, proustismo, schizo-scrittura*, Napoli, Edizioni Scientifiche Internazionali, 1996.

⁶ Marcel PROUST, *Le Temps retrouvé*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1989, p. 456.

⁷ *Ibid.*, p. 454, 468 et *passim*.

⁸ *Ibid.*, p. 474.

⁹ G. SIMENON, *Un homme comme un autre* (1975), in *Tout Simenon*, Paris, Presses de la Cité, 1993, t. 26, p. 563.

¹⁰ G. SIMENON, *Quand j'étais vieux* (1970), in *Tout Simenon*, t. 26, p. 340. Nous soulignons.

¹¹ G. SIMENON, *Un homme comme un autre*, p. 500. Nous soulignons.

4) Dans *Albertine disparue*, Proust découvre la possibilité de jouir de l'instant présent dans le présent : « Et tout à coup, je me dis que *la vraie* Gilberte, *la vraie* Albertine, *c'étaient peut-être celles qui s'étaient au premier instant livrées dans leur regard* [...]. *Et c'était moi qui, n'ayant pas su le comprendre, ne l'ayant repris que plus tard dans la mémoire, après un intervalle* [...] *avais tout gâché par ma maladresse.* »¹² Mais même cette possibilité – celle de jouir de l'instant présent dans le présent –, ce n'est qu'après coup qu'il la découvre¹³.

5) Nous trouvons extrêmement intéressante la tentative — que Proust pousse jusqu'à ses ultimes conséquences — d'atteindre la solitude, en évitant tout « contact mondain » parce que, ainsi, on « exclut toute pénétration ». Il s'agit d'une véritable « lutte contre cette habitude de *se mettre à la place des autres* qui, si elle favorise la conception d'une œuvre, en retarde l'exécution. »¹⁴ Ce passage est extraordinaire, puisqu'un personnage célèbre de Simenon, Maigret, est connu — à tort ou à raison — précisément pour sa façon de « se mettre à la place des autres ». Ces autres — qu'il s'agisse de « jeunes filles en fleurs » ou de qui que ce soit —, on peut par moments les rejoindre ou les remplacer.¹⁵ C'est là une expérience qui pourrait encore constituer un point commun entre nos auteurs. Mais la différence entre eux tient en ceci : si, pour Proust, à un moment donné, « l'harmonie d'un Wagner, les couleurs d'un Elstir nous permettent de connaître cette essence qualitative des sensations d'un autre où l'amour pour un autre être ne nous fait pas pénétrer »¹⁶, pour Simenon, vient un moment où tout change, le moment précisément où il rencontre un « être qui n'[est] pas un personnage de roman. »¹⁷

Nous aurions souhaité nous attarder davantage sur ce point, mais nous rappellerons simplement que lors de notre première communication à Liège, nous avons développé point par point la comparaison entre *La Prisonnière* de Proust et *La Femme endormie* de Simenon. Nous renvoyons au contenu de cette intervention¹⁸.

¹² Marcel PROUST, *Albertine disparue*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1989, p. 269–270. Nous soulignons.

¹³ *Ibid.*, p. 456.

¹⁴ *Ibid.*, p. 564. Nous soulignons.

¹⁵ *Ibid.*, p. 486–487.

¹⁶ Marcel PROUST, *La Prisonnière*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 665.

¹⁷ G. SIMENON, *Un homme comme un autre*, p. 497.

¹⁸ Salvatore CESARIO, « De *La Prisonnière* à *La Femme endormie*. Proust et dépassement de Proust chez Simenon », *Traces*, n° 7, 1995, p. 357–370.

Seconde partie : dé-identification vs identification

Nous énoncerons d'abord deux prémisses.

- 1) Nous considérons que dans les *Maigret* — et pas uniquement dans cette série, d'ailleurs — Simenon, bien qu'il n'ait pas connu les travaux de Peirce, utilise la technique de l'abduction, mise au point par le philosophe et sémioticien américain comme un procédé dont la finalité est la construction de l'hypothèse. Pour donner une idée de l'affinité entre nos auteurs, il n'est pas inutile de nous remémorer que Peirce définit l'abduction comme une manière de « chercher à deviner »¹⁹ et que Simenon multiplie dans tous ses romans le verbe « deviner ». Il est plus utile encore de rappeler que Maigret exprime souvent et fermement son refus de la déduction qu'il n'utilise que dans un deuxième temps²⁰; or, dans l'argument fort de Peirce, la déduction occupe justement la deuxième place : tout de suite après l'abduction et avant l'induction.
- 2) Nous considérons également que l'identification n'est la pierre de touche, ni de la technique d'écriture de Simenon, ni de la méthode appliquée par Maigret dans ses enquêtes; Simenon lui-même reconnaît qu'il s'agit bel et bien d'une « légende ».

Nous ajouterons trois remarques préliminaires.

- 1) Nous estimons que la véritable pierre de touche est la distanciation.
- 2) Nous pensons que l'on peut interpréter l'« intuition » de Maigret comme un ensemble de mécanismes programmables et, en ce qui le concerne, très soigneusement programmés : ce que nous appellerons la « machine à deviner ».
- 3) Nous croyons qu'à un moment donné, l'hypothèse de la « machine à deviner » elle aussi vacillera, et qu'elle ne laissera subsister comme hypothèse possible — ancrage unique et paradoxal — que la vacillation elle-même, c'est-à-dire, de nouveau, la dé-identification.

¹⁹ Charles S. PEIRCE, *On the logic of Drawing History from Ancient Documents* (1901), in *Collected Papers*, Cambridge, Massachusetts, The Belknap Press of Harvard University Press, 1931–1935, Vol. VII; tr. it. M. Bonfantini, R. Grazia, G. Proni (Eds.), *Deduzione, induzione e ipotesi*, in *Le leggi dell'ipotesi. Antologia dai Collected Papers*, 1984 (CP 7.219, p. 237).

²⁰ G. SIMENON, *Le Chien jaune* (1931), in *Tout Simenon*, t. 16, p. 321, 323, 335; *Chez les Flamands* (1932), in *Tout Simenon*, t. 17, p. 323; etc.

1.- Une des modalités de l'abduction de Maigret

Il nous semble qu'un des *Maigret* des tout débuts, *M. Gallet, décédé*, est particulièrement instructif quant à l'abduction chez Maigret et chez Simenon.

Pour nous orienter, reprenons deux éléments de la trame. Le premier est accessoire pour notre propos : Gallet n'a pas été assassiné, il s'est suicidé ; le second, quant à lui, est fondamental : Gallet n'est pas Gallet, mais Saint-Hilaire. Des années auparavant, pour des questions d'argent, il y a eu échange d'identité entre Gallet et Saint-Hilaire.

Pour venir à bout du véritable rébus qu'il doit résoudre, Maigret essaie la voie de l'identification ! Mais l'« identité » du personnage auquel il conviendrait de s'identifier s'avère bien précaire, pour ne pas dire inexistante, précisément parce qu'elle a fait l'objet d'un échange ; elle nécessite en tout cas une vérification. Maigret devra donc, paradoxalement, s'identifier à un homme qui n'a pas d'identité précise ! Un fameux indice, nous semble-t-il de la complexité trompeuse du processus d'identification.

Citons cependant : « Enfin, cédant à un sentiment *plus superstitieux que scientifique* [Maigret] avait déposé la photo d'Émile Gallet sur la cheminée de marbre noir ornée d'un candélabre en cuivre »²¹ (pour tenter de favoriser l'identification).

Que fait Maigret, ce Maigret qui n'est nullement enclin au mysticisme, qui veut se confronter au problème « objectif »²² ? Bizarrement, il abandonne la démarche « scientifique » pour une pratique « superstitieuse » : celle de l'identification. Il tente de devenir Gallet, Gallet *vivant*, d'où son désintéret pour le cadavre de ce dernier. Pour venir à bout de ce « fait-méfait », il doit pouvoir se reporter dans un temps antérieur au moment où ce dernier s'est produit ; ainsi seulement, il pourra saisir le processus qui a mené à ce « fait-méfait ». Maigret doit devenir Gallet vivant pour mourir avec lui et, ainsi, découvrir de quelle mort il est mort — tout en lui survivant, bien entendu. Dans ce but, que fait-il ? Il travaille avec son imagination, instrument principal de l'identification. Voici le sommet de cette démarche :

— Supposons que ce soit (aujourd'hui) le 25 juin... *Je suis, moi, Émile Gallet...* La chaleur est étouffante... *Mon* foie me fait souffrir... *Et j'ai* en poche...

Il marchait la tête basse, à pas lents, faisant de réels efforts *pour se mettre dans la peau* du mort.²³

²¹ G. SIMENON, *M. Gallet, décédé* (1931), in *Tout Simenon*, t. 16, p. 44. Nous soulignons.

²² *Ibid.*, p. 24-25.

²³ *Ibid.*, p. 80. Nous soulignons.

Mais nous savons qu'il s'agit de la peau d'un mort dont l'identité est fausse, puisqu'elle a fait l'objet d'un échange. Ainsi, Maigret, s'il y parvient, se retrouvera dans la peau d'un personnage à l'identité fallacieuse ! S'en rendra-t-il compte ? Et comment ?

De toute façon, à un moment donné, alors même qu'il paraît extrêmement absorbé par son enquête, Maigret fait savoir à M. Tardinov, le patron de l'auberge où s'est déroulé le fait divers, que cette enquête est terminée :

Des données, il en possédait en masse [...] (Gardons bien cette expression à l'esprit !)

— [Tardinov] Alors ? cette enquête ?

— [Maigret] *Mettons qu'elle soit terminée.*

— [Tardinov] Hein ? ... l'assassin ?

Mais le policier passa en *haussant les épaules [...]*²⁴

Au début, M. Tardinov avait été scandalisé parce que Maigret ignorait le « fait » constitué par le cadavre, qui pouvait être un point de *repère*. C'est Sacchi²⁵ qui parle, à propos des *Maigret*, de « cadavre fondateur », autrement dit, de la possibilité pour le cadavre de fournir un « fondement ». En effet, Maigret a quitté l'auberge sans inspecter le lieu du délit, la chambre où, c'est du moins ce que l'on présume, Gallet a été assassiné. Maintenant, le même Tardinov s'étonne de ce que Maigret ignore l'« agent », (par rapport au cadavre), autrement dit l'assassin.

L'enquête est terminée ! Qu'est-ce que cela signifie ? Que toutes les données sont rassemblées. Plus loin on découvre que le travail de l'enquêteur continue. Comment ? Dans l'effort accompli pour utiliser ces données. Nous reviendrons sur ce point.

Maigret, tandis qu'il parle avec Saint-Hilaire, observe : « J'en aurai mis du temps pour recueillir *les preuves*... Il n'empêche que je savais *le principal* : mon homme qui avait besoin tout de suite de vingt mille francs, n'était à Sancerre que pour vous les demander ... »²⁶

Une question importante s'impose : par quelle voie Maigret est-il arrivé à savoir « l'essentiel », autrement dit quelque chose concernant l'échange d'identité entre les deux personnages ?

Nous proposons une hypothèse qui n'est évidemment pas la seule possible. Il est rare, dans un *Maigret*, que le commissaire se montre à

²⁴ *Ibid.*, p. 80–82. Nous soulignons.

²⁵ Sergio SACCHI, *art. cit.*, p. 399.

²⁶ G. SIMENON, *M. Gallet, décédé*, p. 93.

ce point en mouvement. Dès le début, au moment où il part pour Saint-Fargeau, il court : «il se mit à courir juste le temps de se jeter dans le premier wagon»²⁷ et il continuera à courir et à s'agiter tout au long de l'enquête. La conduite de Maigret ne se caractérise pas seulement par la mobilité physique : son activité mentale est intense : il fait, défait, refait des hypothèses : «Nous poursuivons l'enquête, quitte à changer cent fois d'hypothèse s'il le faut... Tenez! J'en change déjà!...»²⁸. Toutefois, l'activité mentale est presque surpassée, et en tout cas bien représentée, par l'activité physique qui, elle, paraît vraiment fébrile.

L'intense activité, tant physique que mentale, de Maigret pourrait apporter une réponse, même partielle, à la question posée précédemment : sa mobilité extrême est une abduction qui fonctionne — comme toute abduction peut-être — de manière symptomatique. C'est-à-dire que Maigret — le corps de Maigret plus encore que son esprit — lorsqu'il qu'il va d'un endroit précis à un autre, mais même simplement lorsqu'il qu'il se précipite rapidement, frénétiquement, d'un bout à l'autre d'une même pièce, exprime la sensation, l'intuition, l'hypothèse, l'abduction qu'il y a plus d'un Gallet. Il faut les chercher et les trouver tous, les différents Gallet : les vrais et les faux. Pour cela, il faut se détacher du cadavre, qui ne peut qu'égarer l'enquêteur, justement parce qu'il est le cadavre d'un seul Gallet. En d'autres termes, Maigret pressent, infère par abduction que Gallet n'est pas intégralement là, dans son cadavre, qu'il n'est pas même dans l'histoire apparente de sa vie. Maigret doit donc le chercher ailleurs. D'où sa mobilité fébrile.

Ainsi, l'abduction est un processus inconscient (ou mieux : corporel). Avant que notre intelligence ait formulé l'hypothèse, celle-ci est avancée par notre corps (ou par un de nos symptômes : un lapsus, une réaction spontanée, irrépressible de l'âme à laquelle se joint la mimique du corps.)

Le tableau 1 formalise l'abduction de Maigret.

C'est la structure de l'hypothèse qui consiste à inférer «à rebours»²⁹ le résultat (ou conclusion) du cas (ou mineure). Dans le cas qui nous occupe, il s'agit d'inférer l'existence de plusieurs Gallet de l'agitation fébrile de Maigret. En d'autres termes, l'abduction consiste à faire le chemin inverse

²⁷ *Ibid.*, p. 9.

²⁸ *Ibid.*, p. 90.

²⁹ «*Conclusione retroduttiva*» d'après Charles S. Peirce, *Lessons from the History of Science* (1896), in *Collected Papers*, Cambridge, Massachusetts, The Belknap Press of Harvard University Press, vol. II.

Tableau 1

	Outre mon esprit, mon corps se meut fébrilement, comme cela ne lui est jamais arrivé jusqu'à présent ;	CAS (ou : MINEURE)
(mais)	celui qui se met en mouvement le fait toujours parce que, censément, il cherche ailleurs quelque chose d'autre que ce qu'il a à portée de la main (sauf dans des cas comme ceux dont témoigne <i>La lettre volée</i>) ;	RÈGLE (ou : MAJEURE)
(alors)	lui (mon corps) cherche un autre Gallet parce qu'il est convaincu qu'il y en a plus d'un (peut-être).	RÉSULTAT (ou : CONCLUSION)

et risqué³⁰ par rapport au chemin direct — sûr, mais souvent banal — du syllogisme déductif, qui part de la règle pour démontrer l'évidente appartenance du « cas » particulier à l'ensemble des cas du même domaine, comme dans le syllogisme-type : tous les hommes sont mortels (RÈGLE) ⇒ Socrate est un homme (CAS) ⇒ Socrate est mortel (RÉSULTAT).

2.- L'identification, un statut, son échec, son dépassement

L'identification peut se produire de deux manières : par imprégnation ou par occupation. Dans le premier cas, l'image qui s'impose est celle de « l'éponge » : Maigret absorbe comme une éponge³¹, « s'imprègne » d'une atmosphère, « s'imbibe »³²; dans le second cas, la figure qui vient à l'esprit est « se mettre dans la peau »³³. Souvent, un préliminaire objectif au fait de se mettre dans la peau d'un personnage est d'aller occuper la maison, la place de celui à qui on veut s'identifier³⁴.

³⁰ L'hypothèse est un « pas plus audacieux et dangereux (*"a bolder and more perilous step"*) que l'induction. » (Charles S. PEIRCE, "Deduction, Induction, and Hypothesis", in *Popular Science Monthly*, vol. 13 (1878), in *Collected Papers*, Cambridge, Massachusetts, The Belknap Press of Harvard University Press, Vol. II, p. 379; tr. it. *Antologia dai Collected Papers*, C.P. 2, p. 212.

³¹ G. SIMENON, *La Pipe de Maigret* (1947), in *Tout Simenon*, t. 1, p. 435, 437; *Le Voleur de Maigret* (1967), t. 13, p. 609; *L'Ami d'enfance de Maigret* (1968), t. 14, p. 434, etc.

³² G. SIMENON, *Maigret et les témoins récalcitrants* (1959), t. 10, p. 61; *Maigret et le client du samedi* (1962), t. 11, p. 547; *Maigret et le clochard* (1963), t. 11, p. 616, etc.

³³ G. SIMENON, *Maigret, Lognon et les gangsters* (1952), t. 5, p. 798; *La Colère de Maigret* (1963), t. 12, p. 55, 56, etc.

³⁴ G. SIMENON, *Au rendez-vous des Terre-Neuvas* (1931), t. 16, p. 707-714; *La Guinguette à deux sous* (1932), t. 17, p. 606; *La Tête d'un homme* (1931), t. 16, p. 785, 788, 807; *Le Port des brumes* (1932), t. 17, p. 749, 754, 755, 756, 766, 767, 769, 784, 804; *Maigret* (1934), t. 18, p. 416-436; *La Péniche aux deux pendus*, in *Les nouvelles enquêtes de Maigret* (1936-1937), t. 24, p. 906; *Signé Picpus* (1944), p. 423, etc.)

Il s'agit de deux modalités de l'identification très différentes, mais qui peuvent se combiner et se combinent effectivement. Dans la première, certes, c'est la passivité qui prévaut tandis que dans la seconde, c'est l'activité, qui peut même devenir agressive, militaire. Mais, tout compte fait, la première modalité prend le pas sur la seconde : le processus d'identification, pris dans son ensemble, semble se dérouler sous le signe de la passivité ; il s'agit de « se laisser occuper »³⁵.

De toute façon, la combinaison de ces deux modalités donne lieu à un processus double, un processus réversible — non seulement j'occupe l'autre, mais je me laisse occuper par lui —, qui conduit tendanciellement à une participation « panique ». Cette participation panique implique que je sois dans le tout et que le tout soit dans moi ; que je sois identifié avec le tout, au sens où j'occupe le tout ; mais aussi que le tout soit identifié avec moi, au sens où il m'occupe ; que, par conséquent, je sois informé de tout et que j'informe également le tout.

Dans ces conditions-là, deviner devient un jeu d'enfant : en effet, il s'agit simplement pour moi de lire ma propre pensée et non celle d'autrui. Ou même de lire la pensée d'autrui, mais désormais devenue mienne. On peut objecter : simple comme chou !

- 1) Cependant, une première question se pose : l'absence de distinction entre « moi » et « l'autre par rapport à moi » n'impliquerait, le cas échéant, que la compréhension du « tout » par « le tout », compréhension dont on ne voit pas comment et par qui elle pourrait être utilisée ; il s'agit là d'un problème complexe que nous nous bornons à signaler ici³⁶.
- 2) Une autre difficulté se présente³⁷ : l'autre — non seulement l'autre présent en nous-même, mais l'autre tout court, par exemple, le schizo-phrène — est, par définition, incompréhensible. Dans notre article de 1999³⁸, nous rappelons à ce sujet l'affirmation de Ludwig Binswanger : « À cause de la dévolution du Soi à une force extérieure et de la perte du

³⁵ Cf. la « réceptivité » de Peirce ; par exemple, Charles S. PEIRCE, « Guessing », in *The Hound and Horn*, 2 (1929) ; tr. it. G. Proni, *Guessing : Inferenza e azione*, in M. Bonfantini et M. Ferraresi (Eds.), *Il Protagora*, 6 (1984), numéro unique, *La ragione abduittiva*, p. 20.

³⁶ Salvatore CESARIO, *Su Georges Simenon. Conversazionalismo, abduzione, proustismo, schizo-scrittura*, op. cit., p. 102-105.

³⁷ N.d.t. : Ce paragraphe et le suivant sont en français dans le texte italien. Afin de respecter une certaine cohérence avec le style de notre traduction, nous nous sommes permis de reformuler certains passages, y compris dans la traduction française de l'extrait de Binswanger proposée par Salvatore Cesario.

³⁸ Salvatore CESARIO, *Occhio clinico e guessing. Psicologia clinica e logica abduittiva*, Roma, Borta, 1999, p. 387 à 418 ; le passage cité ici se trouve p. 403.

Soi qui en résulte, toute la structure de l'être-dans-le-monde *est tellement différente par rapport à la nôtre* ("eine derart andere als die unsrige") *que désormais seules une description ou une compréhension phénoménologiques sont possibles, mais pas une "empathie" (Einfühlung) psychologique.*»³⁹ Cette description représente un point fixe dans la querelle sur l'empathie, etc. : l'univers du schizophrène est tellement différent du nôtre que nous ne pouvons pas nous identifier à lui⁴⁰.

- 3) Simenon — la chose est presque amusante — soulève une autre question : il parle de l'impossibilité de s'identifier à un autre complètement différent de nous ; en l'occurrence, il ne s'agit pas du fou, mais de l'imbécile : « Il est impossible de prévoir ce que fera un imbécile. »⁴¹
- 4) Il reste enfin un dernier obstacle : se comprendre, se connaître soi-même, tout en étant précisément le produit d'une histoire pluriséculaire (*Gnôthi seauton*), paraît difficilement réalisable, voire impossible. Même lorsque Jervis dénonce les limites importantes de l'empathie — « Je peux te comprendre seulement si tu es semblable à moi, ou si je te rends semblable à moi, ou encore si je pense pouvoir être semblable à toi ; je ne peux pas te comprendre si tu es différent, ni dans ta diversité. »⁴² —, il ne tient pas compte de « l'impossibilité » — au sens freudien du terme — de la tâche qui consiste à se comprendre soi-même.

Si nous passons du domaine de l'enquête policière à celui de l'intervention psychothérapeutique, qui nous est plus familière, l'hypothèse la plus courante pourrait être formulée comme suit : si je m'identifie à mon patient, je finis par devenir identique à lui, à devenir lui-même, je peux enfin le comprendre (pour autant que « comprendre » ait un sens ici). Notre avis est que l'identification, ainsi conçue, n'est qu'un énorme *bluff*, un miroir aux alouettes, purement et simplement.

L'unique chose qui puisse arriver, sous le couvert d'une prétendue identification, c'est la manipulation ; en outre, cette dernière, si elle est déforcée par une conscience « malheureuse », est très souvent destinée à

³⁹ Ludwig BINSWANGER, *Der Fall Lola Voss* (1949), in *Schizophrenie*, Psullinge, Neske, 1957 ; tr. it. de G. BANTI, *Il caso di Lola Voss*, in *Essere nel mondo*, Roma, Astrolabio, 1973. Nous soulignons.

⁴⁰ Arnaldo Ballerini observe que la « compréhension absolue [est] probablement un mythe phénoménologique. » (Arnoldo BALLERINI, *La dicotomia comprensibile/incomprensibile è ancora un concetto ordinatore del delirio?*, in A. Ballerini et B. Callieri (Eds), *Breviario di psicopatologia*, Milano, Feltrinelli, 1994, p. 32.)

⁴¹ G. SIMENON, *La Folle d'Utterville* (1931), in *Tout Simenon*, t. 18, p. 103.

⁴² Giovanni JERVIS, *Fondamenti di psicologia dinamica*, Milano, Feltrinelli, 1993, p. 16.

échouer elle aussi. J'imagine être devenu l'autre, mais je suis resté moi-même et j'imagine comprendre l'autre, mais, dans le meilleur des cas, je ne comprends que moi : ainsi, je fais de l'autre ce que je désirerais que l'on fasse de moi ; toutefois, il est probable que je rate tout — identification et manipulation —, précisément à cause d'une connaissance insuffisante de moi-même.

Pour rester dans le domaine psychothérapeutique, selon nous, le seul processus comparable à l'identification qui puisse se produire est le suivant : il m'arrive, à moi-même, la même chose, une chose « identique » à celle qui est arrivée à mon patient, le sens de mon identité personnelle a été frappé, profondément blessé ; dans ce cas, je ne puis porter secours à mon patient que si je suis capable de me secourir moi-même en affrontant — dans le cadre de ma relation avec lui, frappée, blessée elle aussi — ma crise d'identité, et de l'affronter, cette crise d'identité, d'une façon différente de la sienne, c'est-à-dire comme une crise précisément, pas comme une catastrophe, comme une ouverture, pas comme une fin.

En d'autres termes, en psychothérapie, comme dans l'enquête, ce qui est central, ce n'est pas l'identification mais la dé-identification et la capacité à l'affronter.

Dans *La Maison du juge*, on dit de Maigret que « pour éviter le mot inspiration », il emploie « volontiers » l'expression « se sentir bien calé dans sa peau »⁴³. L'expression usuelle « se mettre dans la peau des autres » est inversée : « se caler — et bien — dans sa peau ». Incontestablement, il s'agit toujours de l'intuition de Maigret, mais de son intuition de lui-même (ou d'une partie inconnue de lui-même, jusqu'alors non identifiée). Ainsi, nous n'avons plus, au centre, la tentative d'identification avec l'autre, mais avec soi-même ; manière de dire que *l'enquête* cesse et que commence *la quête*, une *quête* difficile. Dans les dernières lignes de *Destinées*, la dernière des *Dictées*, Simenon arrive, pour ce qui le concerne personnellement, à la conclusion suivante : « En commençant cette série voilà plus de sept ans, j'espérais me découvrir moi-même. Y suis-je arrivé ? Je commence à en douter. Je sais aussi que si je m'obstinais dans ma quête, je n'irais pas plus avant. »⁴⁴

⁴³ G. SIMENON, *La Maison du juge* (1942), in *Tout Simenon*, t. 23, p. 474. Nous considérons, sans modestie aucune, que le mérite d'avoir trouvé cette pépite dans l'œuvre de Simenon nous revient entièrement.

⁴⁴ G. SIMENON, *Destinées* (1981), in *Tout Simenon*, t. 27, p. 693. Nous soulignons.

Dans les *Maigret*, l'identification peut également échouer : c'est, en quelque sorte, un avertissement, autrement dit un signal qui nous prévient qu'à tellement parler de l'identification à propos des *Maigret*, on parle — ou on risque de parler — à tort et à travers, de divaguer. Dans *Au rendez-vous des Terre-Neuvas*, Simenon met en scène, précisément, une sorte d'échec de l'identification : « Tous ses personnages, *il les possédait*, il les faisait manoeuvrer en quelque sorte sur ce bateau *qu'il dominait du regard*. » Maigret est maître des personnages, comme de la scène (le bateau) : « Ce qu'il faisait ? *Il essayait de comprendre ! Tous les personnages étaient à leur place*, avec leur mentalité particulière, leurs préoccupations. *Mais à partir d'ici, il n'y avait plus moyen de deviner* » — c'est-à-dire de procéder par abduction. « *Il existait un grand trou*. »⁴⁵

Maîtriser les personnages et la scène est insuffisant. Maigret comprend qu'il doit prendre une autre direction :

L'effort était douloureux. Une tension de toutes les facultés. Le bateau oscillait insensiblement [...].

— Le troisième jour...

Alors, sa gorge se serra [...]. *Ce fut une cassure nette*. Maigret ne s'attarda pas une seconde de plus.⁴⁶

La scène — le bateau — oscille ; les personnages oscillent également, sans parler de Maigret lui-même ! Cela signifie que l'identification est en crise. Ce qui devient central, c'est le « trou noir », la cassure, une cassure nette.

3.- Maigret, une machine à deviner

Maigret est-il un robot ? L'intelligence de Maigret est-elle éminemment « artificielle » ? L'hypothèse nous semble suggestive et s'oppose, radicalement, à celle d'un Maigret extrêmement intuitif, voire tout intuition, tout instinct. Cependant, l'intuition pourrait être considérée comme un ensemble de mécanismes programmables ; dans le cas de Maigret, ils sont programmés avec une précision extrême et ont ainsi une efficacité exceptionnelle. Cette interprétation ferait sortir l'identification du domaine de la « superstition »,

⁴⁵ G. SIMENON, *Au rendez-vous des Terre-Neuvas* (1931), in *Tout Simenon*, t. 16, p. 711. Nous soulignons.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 714. Nous soulignons.

quitte à entraîner une modification fondamentale de son statut, et lui permettrait de devenir progressivement plus « scientifique »⁴⁷.

Si nous tentons de décrire le fonctionnement de Maigret comme « machine à deviner », deux images symboliquement très prégnantes peuvent nous aider : le poids de Maigret (chacun sait que Maigret est lourd) et, surtout, le fait qu'il « prend de l'embonpoint »⁴⁸ au fur et à mesure que l'enquête progresse. Dans *Maigret et l'affaire Nabour*, que Maigret prenne de l'embonpoint apparaît à Lucas comme un « symptôme »⁴⁹. Symptôme de quoi ?

La première opération, fondamentale, que doit réaliser cette « machine à deviner » consiste à recueillir un maximum de données : l'imprégnation est la « mise en mémoire ». Il est patent qu'ici, nous décidons d'opérer un virage décisif par rapport à toute la littérature sur Maigret (et sur Simenon), qui reste ancrée au processus d'identification. L'imprégnation n'est plus, pour nous, une modalité de l'identification ; elle coïncide avec l'emmagasinage des données dans la machine à deviner. L'imprégnation implique une prise de poids ; c'est à cela qu'elle équivaut. En d'autres termes, au départ, Maigret est un ordinateur pourvu d'un disque dur extrêmement puissant, doté d'une « mémoire de masse » dont la capacité est très élevée ; ensuite, les choses se passent comme si, pour augmenter encore la capacité de stockage initiale du disque dur, les données emmagasinées dans la « mémoire de masse » étaient compressées de façon extraordinaire, pour faire place à d'autres données qui affluent en grande quantité, et ainsi de suite : c'est cette compression progressive qui alourdit sans cesse Maigret.

L'imprégnation entendue de telle façon — l'emmagasinage des données — est efficace pour la production de la vision panoramique. Souvent, à un moment donné de l'enquête, Maigret se dit : « Si je pouvais recommencer à zéro » ou « Si je pouvais refaire l'enquête de A à Z », exprimant ainsi son désir d'élargir l'horizon de cette enquête. Chez Maigret, la recherche de la vision panoramique est essentielle ; elle s'oppose à l'impasse à laquelle mène une donnée unique, ce que Simenon appelle « l'hypnotisme qui égare »⁵⁰.

⁴⁷ Toutefois, il est évident que l'abduction ne sert pas seulement à décrire ce qui s'est passé *après-coup*. En effet, son rôle n'est pas tant d'« engager à deviner » que de permettre de répondre à la question : « Comment est-on arrivé à deviner (si on a deviné) ? » et à la suivante, plus pressante encore : « Comment arriver à deviner la prochaine fois aussi ? »

⁴⁸ G. SIMENON, *L'Inspecteur Cadavre* (1944), in *Tout Simenon*, t. 24, p. 539 ; *Les Vacances de Maigret* (1948), t. 3, p. 25.

⁴⁹ G. SIMENON, *Maigret et l'affaire Nabour* (1967), t. 13, p. 382.

⁵⁰ G. SIMENON, *Monsieur la Souris* (1938), t. 21, p. 440 ; *Maigret chez le ministre* (1954), t. 7, p. 595.

Ceci reste vrai même si, à un moment donné, il sera nécessaire de se laisser hypnotiser, fasciner par une hypothèse, se laisser enfermer dans une — et une seule — hypothèse et parier sur celle-ci : si tout va bien, elle se vérifiera à l'issue de l'enquête.

Si Maigret, « ne pense pas »⁵¹ — une de ses caractéristiques les plus remarquables —, c'est, d'après nous, qu'en réalité il pense dans toutes les directions, à 360 degrés. S'il paraît « absent »⁵², c'est qu'il est partout, et ainsi de suite. Autrement dit, on peut réinterpréter toute la série des traits saillants de Maigret, ou de sa « personnalité », comme les mécanismes d'une machine à deviner dont l'objectif premier est de produire la vision panoramique.

Rien de comparable avec la vision de Florence depuis la Place Michelangelo ! La vision à 360 degrés, cela signifie la vision de ce qui est devant les yeux, mais aussi de ce qui se trouve derrière les yeux, à gauche et à droite, en dessous et au-dessus. Il ne s'agit donc pas de la vision panoramique d'un sujet conscient, mais d'une machine à deviner. La vision panoramique est vision du tout, mais pas comme d'un spectacle unitaire : « tout » signifie l'ensemble chaotique de toutes les données, de toutes les données disjointes, « éparses » comme les définit Maigret.

Nous ne pouvons nous attarder sur la description de la figure « Maigret machine à deviner ». Pour synthétiser, disons ceci : le commissaire recueille toutes les données possibles, dans leurs moindres détails, y compris celles qui ne serviront peut-être jamais ; par conséquent, il ne les analyse pas. Le résultat de l'élaboration de telles données sera imprévu et donc inexplicable (à moins qu'ultérieurement on utilise la « combine » de l'abduction et, de façon plus générale, l'argument massue de Peirce : abduction/déduction/induction). Évidemment, cette combine ne peut se limiter à décrire les faits ou les phénomènes ; elle doit arriver à en expliquer le mode de production. Dans *Le Bateau d'Émile*, un « roman dur », nous lisons ceci : « Une idée lui est venue, soudaine, elle l'avait traversé aiguë, dure, méchante, terrible. »⁵³ Cette phrase définit à merveille l'élaboration des données par une machine à deviner, une élaboration impitoyable, qui fait fi de la subjectivité de la machine à deviner, de ses désirs, de ses sentiments.

⁵¹ G. SIMENON, *L'Inspecteur Cadavre* (1944), t. 24, p. 472-473 ; *Maigret et la Grande Perche* (1951), t. 5, p. 567 ; *Maigret et le tueur* (1969), t. 14, p. 671, 687, 721, 735, etc.

⁵² G. SIMENON, *Liberty-Bar* (1932), t. 17, p. 749 ; *Cécile est morte* (1942), t. 23, p. 244 ; *Les Caves du Majestic* (1942), t. 23, p. 378 ; *La Maison du juge* (1942), t. 23, p. 412, etc.

⁵³ G. SIMENON, *Le Bateau d'Émile* (1954), t. 25, p. 972. Nous soulignons.

4.- L'inconscient, l'absence, la mort

La Folle de Maigret est un texte basé sur «le manque». Maigret a appris «beaucoup de choses, mais elles ne lui serv[e]nt à rien.»⁵⁴ : il a emmagasiné de nombreuses données, mais cette récolte a été inutile. Nous avons anticipé la faille : ici, une phase essentielle du fonctionnement de la machine à deviner elle-même échoue !

«Le seul indice, *si l'on peut parler d'indice*, c'est que le tiroir de la table de nuit a contenu un revolver *et que celui-ci n'y est plus.*»⁵⁵ Nous avons le cadavre, mais il nous manque un revolver : «*Un détail est certain*, c'est qu'il y a eu, il n'y a pas très longtemps, un pistolet dans la table de nuit. *Or, ce pistolet a disparu.*»⁵⁶ Ce «détail» que l'on peut considérer comme l'équivalent en miniature du cadavre ou, en tout cas, du fait — un fondement possible — disparaît. À partir de cette disparition, une histoire étrange commence et se développe pour s'achever ainsi : on ne retrouve pas le revolver, il est définitivement perdu. Maigret, qui a travaillé longuement en utilisant l'instrument classique de l'identification — la «folle» était atteinte de névrose obsessionnelle et Maigret a développé, lui aussi, le même type de névrose —, va s'asseoir sur le banc public où s'asseyait la folle (ultime geste obsessionnel) : «Si on s'asseyait un moment ? proposa-t-il [à son épouse]. Il se passait ainsi une envie qu'il avait depuis la veille au soir. *Il ne se souvenait pas s'être jamais assis sur un banc public.*»⁵⁷ Madame Maigret lui rappelle que c'est sur un banc public, Place des Vosges, qu'ils se sont embrassés pour la première fois ! Il y aurait là plus d'un motif pour déclencher une véritable scène de ménage, si la jalousie pouvait avoir la moindre place dans un couple comme celui de Maigret et de madame Maigret. On dirait presque que Maigret s'est identifié non seulement à la défunte, mais à toute cette situation dont le symbole était le manque : chez lui, le manque se présente ici sous la forme de l'amnésie.

5.- *En-pathos* = *Krisis* (de l'identité)

Le commissaire, en s'identifiant avec la défunte «meurt» à sa propre identité *via* l'amnésie, pourrait-on dire. Madame Maigret, oubliée tant comme «madame» que comme «Madame Maigret», le ramène doucement

⁵⁴ G. SIMENON, *La Folle de Maigret* (1970), t. 15, p. 134.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 154-156. Nous soulignons.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 166.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 212.

à la réalité, à la réalité du réconfortant lien conjugal. Or, d'après nous, ce *Maigret* n'illustre pas l'échec de l'identification — ni de la machine à deviner —, mais plutôt le succès de la « dé-identification » ! En effet, Maigret, s'il s'est — en apparence — progressivement identifié à « sa » folle (*La Folle de Maigret*), s'est au contraire identifié à la mort de celle-ci, ou plutôt, à la mort « tout court », précisément *via* l'amnésie : il s'est donc totalement dé-identifié.

S'ensuit une confirmation de ma thèse. L'identification a surtout pour objectif une issue qui inspire une crainte profonde : la perte d'identité. Aussi son prélude est-il capital : c'est la dé-identification. Cette dernière est un préliminaire fondamental à la possibilité d'exercer l'abduction. En effet, si procéder par abduction, signifie *ducere ex nihilo*, formuler sur la base de très peu d'éléments, de presque « rien »⁵⁸, une hypothèse qui nous éclaire pour sortir du néant, de l'informe, du chaos, c'est, avant tout, un *ducere in nihil*, une voie qui nous permet de pénétrer dans ce « néant-informe-chaos ». Pour le dire autrement encore : l'empathie (une des formes de l'identification ou les deux à la fois ?) n'atteint son objectif cognitif — pas exclusivement cognitif, d'ailleurs — qu'en mettant en crise l'identité de celui ou de ceux qui s'expose[nt] à l'expérience empathique.

Nous avons trouvé très amusante une définition de l'empathie que donne Trevi⁵⁹. Dans ce genre de traités, il est classique d'en appeler à la prudence. L'empathie, la participation aux vicissitudes psychiques de l'autre, qui devient — devrait devenir, pourrait devenir — perte de ses propres traits (caractéristiques) spécifiques, il faut pouvoir les dépasser, recommande-t-on !

Ni plus ni moins ? L'essentiel est au contraire, à notre avis, l'imprudence, justement ! L'allure d'oxymoron que prend la définition de l'empathie, donnée par Trevi, comme « capacité [...] à vivre de façon critique, à l'intérieur de soi, les émotions d'autrui »⁶⁰ nous amuse beaucoup ! *En-pathos* et *krinô* : « je participe sans distinguer » et « je distingue » coïncident ici dans la définition de l'empathie.

Il serait intéressant, au contraire, que la définition tente de rappeler vraiment la *krisis*, c'est-à-dire la *fissure*, la *cassure*, la faille comme élément

⁵⁸ G. SIMENON, *L'Outlaw* (1941), t. 22, p. 640 ; *Signé Picpus* (1944), t. 24, p. 440.

⁵⁹ Mario TREVI, 1993, « Forme e limiti dell'empatia », in *Il lavoro psicoterapeutico. Limiti e controversie*, Roma-Napoli, Theoria, 1993.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 60.

constituant de l'empathie : *en-pathos* = *krisis*. On comprendrait alors pourquoi Maigret considère l'identification/dé-identification comme un « malheur ». Dans *Maigret s'amuse* : « malheureusement, vient toujours un moment où je ne peux m'empêcher de me mettre dans la peau des gens »⁶¹. Le malheur, c'est que Maigret est contraint de cesser d'être lui-même ; en effet, à la vérité, ce n'est pas lui qui se met dans la peau des autres, mais les autres qui se mettent dans la sienne, qui se mettent à vivre en lui : « ils s'étaient mis » (ici, trois personnages !) « à vivre en lui. »⁶²

Salvatore CESARIO
Université de Florence

⁶¹ G. SIMENON, *Maigret s'amuse* (1957), t. 8, p. 787.

⁶² *Ibid.*, p. 790.

Gérard COGEZ

Le roman de l'homme à venir

JE CROIS QUE le temps est venu, désormais, d'assumer résolument notre place de lecteur à l'égard de Simenon. Qu'est-ce à dire ? Certes pas que d'autres avant nous ne se seraient pas attelés à cette tâche difficile, consistant à se prononcer courageusement sur un massif narratif aussi considérable. Saluons donc les pionniers, en reconnaissant ce que nous leur devons. Ils ont sans doute accompli la part la plus exigeante de la tâche : faire que Simenon demeure et occupe désormais presque toute la place qui lui revient. Ils ont remarquablement ouvert la voie en jouant le rôle essentiel de passeurs. Force est de reconnaître, au demeurant, que la matière littéraire livrée par l'écrivain s'est révélée, à l'usage, suffisamment dense pour durer. L'attachement qu'elle a suscité n'est donc pas le résultat d'un effet de mode : sa persistance nous l'indique assez, maintenant que l'écume biographique, autour du nom de Simenon, s'est dissipée. Nous pouvons désormais nous affranchir sans hésitation du verdict des procureurs qui, aujourd'hui, ne veulent pas revenir sur la *chose jugée* : Simenon n'ayant pas payé, à leurs yeux, le prix d'un nombre suffisant d'opérations de raffinage, ses textes ne pourraient faire partie du pinacle littéraire du vingtième siècle. L'histoire en a déjà décidé autrement.¹

Ne craignons donc pas de répondre maintenant plus pleinement encore au programme fixé par celui qui fut l'un des premiers parmi ces pionniers, à savoir Gide : « Les sujets de Simenon, écrivait-il en 1948, sont souvent

¹ « Car il y a plus d'analogie entre la vie instinctive du public et le talent d'un grand écrivain, qui n'est qu'un instinct religieusement écouté, au milieu du silence imposé à tout le reste, un instinct perfectionné et compris, qu'avec le verbiage superficiel et les critères changeants des juges attirés. Leur logomachie se renouvelle de dix ans en dix ans (car le kaléidoscope n'est pas composé seulement par les groupes mondains, mais par les idées sociales, politiques, religieuses, qui prennent une ampleur momentanée grâce à leur réfraction dans des masses étendues, mais restent limitées malgré cela à la courte vie des idées dont la nouveauté n'a pu séduire que des esprits peu exigeants en fait de preuves). » (Marcel PROUST, *Le Temps retrouvé*, Paris, Gallimard, « Folio », p. 200.)

d'un intérêt psychologique et éthique profond ; mais insuffisamment indiqués, comme s'il ne se rendait pas compte lui-même de leur importance ; ou comme s'il s'attendait à être compris à demi-mot. [...] Simenon expose un fait particulier, d'intérêt général peut-être ; mais se garde de généraliser : c'est affaire au lecteur. »² Je pense en effet que Simenon nous a laissé beaucoup à faire et, en particulier, beaucoup à penser sur l'acte même de lire.

Occuper pleinement sa place de lecteur par rapport à Simenon, cela veut donc dire aussi, sans doute, ne pas craindre de se poser à son sujet des questions apparemment irrévérencieuses. Parmi lesquelles, peut-être, celle-ci : qu'avons-nous à faire de Simenon en 2003 ? Comment pouvons-nous nous situer, nous reconnaître dans ces combinaisons narratives et ces figures, ces décors, ces personnages qui paraissent d'un autre âge ? Ne s'agit-il pas, autrement dit, d'un ensemble narratif qui date, parce qu'il adhère trop à son époque, parce qu'il y colle d'une manière si étroite, que toute la saveur et peut-être la portée de ses romans se seraient effacées en même temps qu'elle ? Nous commençons à entrevoir ce qu'il convient de répondre désormais à une telle interrogation. Simenon, en un mot comme en cent, nous l'avons pris jusqu'à présent de trop haut, ou de trop loin. Quand je dis « nous », cela signifie le grand ensemble de ceux qui assument la redoutable fonction d'indiquer à une part non négligeable de leurs contemporains dans quel cadre se situe, au fond, ce qui peut être considéré comme digne du label « littérature ». Nous commençons à nous aviser qu'il n'est pas seulement un romancier pour lecteurs pressés, qui ont un peu de temps à passer, par exemple dans un train, que ce n'est pas du tout à ce *train-là* qu'il faut le prendre. Et sur cette voie, comme sur tant d'autres, je crois qu'il nous a *vu venir* de très loin. Lui qui nous a si bien indiqué que l'on n'adopte jamais impunément ou innocemment tel ou tel *train* de lecture.

Je pense que trouver notre place de lecteurs par rapport à Simenon, c'est arriver progressivement dans les contrées un peu étranges qu'il hante depuis assez longtemps. Quand Gide écrivait qu'un travail de généralisation nous attend, nous lecteurs, je crois que Simenon aurait pu souscrire entièrement à cette proposition. Que veut dire « généraliser », par rapport à une œuvre littéraire ? C'est prendre le risque, par exemple, d'avancer des hypothèses sur ce que l'écrivain nous permet de découvrir quant à ce que Pierre Bayard appelle notre « paradigme intérieur ». Notion que l'on pourrait définir comme l'ensemble des déterminations historiques, sociales

² André GIDE, *Journal*, II, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1997, p. 1057.

et psychiques qui pousseront tel lecteur à adresser à une œuvre un questionnement spécifique, d'autant plus difficile à transmettre qu'il ne ressemblera à aucun autre.³

Ma propre manière de généraliser, à partir de ce que j'ai lu de Simenon jusqu'à présent, serait d'avancer que nous sommes entrés désormais dans des temps de transformations sociales dont il a eu, dans sa pratique d'écriture, la stupéfiante intuition. On sait que l'intuition était considérée par Edgar Poe comme la qualité humaine par excellence et je crois que Simenon l'a exercée au suprême degré. Il a eu, par exemple, l'intuition, nous en faisant la démonstration de toutes les manières, que l'espèce humaine n'était pas foncièrement une espèce sédentaire, et que nous sommes peut-être lentement en train de renouer, par les temps qui courent, avec notre vocation initiale de nomades, c'est-à-dire de sujets qui se moquent complètement de toutes les formes de frontières possibles. Mais avant d'être achevé, un tel processus prendra sans doute beaucoup de temps et Simenon a su aussi pressentir, à mon sens, que la formidable mutation qui nous attend ne se ferait pas sans de redoutables traversées de grande turbulence. À la question posée, quant à ce que Simenon peut apporter à un lecteur de 2003, je crois donc qu'il convient de répondre provisoirement comme suit : ce qu'il y a d'indispensable, mais en même temps de terrible, dans la lecture de Simenon, telle que nous pouvons la pratiquer actuellement, c'est qu'il nous donne à lire, certes le xx^e siècle (en certains de ses aspects les plus caractéristiques), mais manifeste aussi une pré-science parfois étonnante de tout ce qu'il contenait en germe. En bref, ce que nous permet de déchiffrer Simenon, en ce début de xxi^e siècle, c'est, aussi désespérante que cette proposition puisse apparaître, notre avenir. Pour dire les choses autrement : des signes nous sont venus, depuis que la coulée narrative de Simenon s'est interrompue (au début des années soixante-dix, comme l'on sait), qui nous montrent combien il avait vu et écrit juste. La démonstration de cette affirmation peut être faite à l'aide du roman intitulé *Le Passage de la ligne*.

Il m'est arrivé, récemment, d'avancer que Simenon pourrait bien avoir joué le rôle d'un griot pour nos contrées culturelles⁴. Le griot est, on le sait, cet individu un peu spécial des sociétés traditionnelles, africaines en particulier, à la fois poète, musicien, sorcier et surtout conteur. Sa fonction consiste, au travers de mille récits, à fournir, au groupe social auquel il

³ Pierre BAYARD, *Enquête sur Hamlet. Le Dialogue de sourds*, Paris, Éditions de Minuit, 2002 ; voir également Gérard COGEZ, « Qu'est-ce que lire ? », *Critique*, n° 667, décembre 2002.

⁴ Gérard COGEZ, « Simenon, le livre du non-lieu », *Revue des Sciences Humaines*, n° 266-267, 2-3/2002, « *Le livre imaginaire* ».

appartient, une représentation de ce qu'est ce groupe comme collectivité ayant un passé et un devenir. Tout se passe alors comme si le conteur lui-même, tout en étant pleinement intégré à sa communauté d'appartenance (même plutôt avantageusement), n'y appartenait plus vraiment, ou du moins avait la capacité de s'en abstraire ou d'échapper à ses lois, pendant l'accomplissement de son office. Je croyais très audacieuse une telle comparaison. Et puis, comme cela se produit souvent avec Simenon, il se trouvait déjà lui-même sur ce terrain métaphorique depuis longtemps. Il en apporte la preuve dans l'entretien de 1975 avec Francis Lacassin, repris récemment par *Le Magazine littéraire*. Après avoir dit qu'il considérait Stevenson comme un « grand écrivain », Simenon ajoute cette note personnelle : « Dans les tribus primitives, il y a des conteurs d'histoires. Il en existe également dans les îles du Pacifique. Quand Stevenson, très jeune, est allé mourir aux Samoa — il était tuberculeux — il a écrit cette phrase : "Les indigènes m'ont donné le titre le plus envié que j'ai jamais eu : ils m'appellent le raconteur d'histoires". »

Je crois que pour les indigènes que nous sommes, Simenon fut ce raconteur d'histoires un peu particulières, et que, dans cet ensemble narratif, nous avons désormais toute latitude de nous reconnaître, tous autant que nous sommes, car le miroir qu'il nous présente se révèle d'une fidélité grandissante. On sait que le griot puise largement, pour alimenter sa *chaudière* narrative, dans les traditions qui forment le liant de la société dans laquelle il dépense sa verve de conteur. Il me semble que, de la même façon, Simenon nous a raconté inlassablement quelques-unes des histoires auxquelles nous tenons le plus, il faudrait dire « tenions », car par sa manière de faire, il n'a pas peu contribué à les rendre *intenable*s. Disons le mot : il a mis en scène et décliné à sa manière quelques-uns de nos mythes les plus tenaces. « Tenaces » envers et contre l'Histoire même. Il les a pratiquement tous relevés, comme un archiviste méticuleux, et le passage à l'écriture fut presque toujours pour lui l'occasion de les saper jusque dans leur dernier retranchement. Citons rapidement quelques-uns de ces mythes sur lesquels nos sociétés occidentales reposent encore, malgré les lézardes qui apparaissent et vont s'élargissant. L'on notera, en premier lieu, les attaques incessantes contre le caractère sacré de la figure maternelle. Il suffit d'évoquer les deux textes majeurs dont le titre comporte le mot « Lettre » (*Lettre à mon juge* et *Lettre à ma mère*, bien entendu), pour percevoir à quel point Simenon a voulu prendre ses distances avec cette référence étouffante. La mère est pour lui l'instance qui ne laisse que trop à

désirer, créant une faim immense et semblant prendre un malin plaisir à ne pas la satisfaire⁵.

La lucidité de l'écrivain s'est également exercée à éroder le mythe de la justice : il n'épargne pas l'appareil judiciaire et ses terribles approximations, pour ne pas parler de ses erreurs. Simenon, on le sait, n'a jamais pu penser qu'il était possible à un être humain d'en juger un autre. Et la plupart de ses grands romans se présentent comme une manière de suspendre le jugement, d'en marquer la relativité. Sur cette question, il rejoint le Gide de *Souvenirs de la cour d'assises*⁶.

Le mythe de la médecine aura eu à subir, lui aussi, un traitement narratif plutôt mordant. On sait qu'être médecin, chez Simenon, ce n'est vraiment pas bon signe ; il y a réellement quelque chose de pourri au royaume de la médecine occidentale, selon lui. Depuis *L'Assassin* jusqu'à *L'Ours en peluche*, nous avons de quoi réfléchir aux conditions dans lesquelles s'administre la thérapie individuelle, en nous demandant, par exemple, si elle peut avoir une quelconque efficacité lorsque n'est pas mis en jeu par ailleurs l'ensemble du contexte social. Je mentionnerai ici Bergelon, personnage dont les doutes sur sa propre pratique de soignant se révèlent particulièrement contagieux.

Quant au mythe de la volonté individuelle, autant dire que l'écrivain le réduit à néant. Il nous montre à quel point, pour un sujet, la prétendue capacité d'autodétermination est une fable. Croyant prendre nos décisions en connaissance de cause, nous le faisons en réalité souvent dans le brouillard, en réagissant aux circonstances et en nous soumettant aux règles du jeu social. Ce sont les autres qui tirent les ficelles au bout desquelles nous nous affairons.

L'interrogation sur la fascination exercée par Simenon sur ses lecteurs et dont Gide nous a fourni, en son temps, un bon exemple, (allant jusqu'à parler de « cure » de lecture, dont il ressentait de temps à autre l'intense

⁵ Que Simenon ait pu, dans son roman autobiographique *Pedigree*, décerner le nom de «Mamelin» à la famille du narrateur, en dit long à cet égard. «Mamelin» est, à n'en pas douter, la forme néfaste du mamelon. Rares, soit dit entre parenthèses, sont les romans où l'apparition du sein (généralement de manière négligeable, un peu bizarre, voire incongrue) ne soit annonciatrice d'une issue funeste.

⁶ Texte remarquable (du vrai Simenon avant la lettre) paru en 1913, où l'auteur de *Paludes* évoque son expérience bouleversante de juré de cour d'assises : «À présent je sais par expérience que c'est une toute autre chose d'écouter rendre la justice, ou d'aider à la rendre soi-même. Quand on est parmi le public on peut y croire encore. Assis sur le banc des jurés, on se redit la parole du Christ : *Ne jugez point.*» (*Souvenirs de la cour d'assises*, in *Souvenirs et Voyages*, Paris, Gallimard, «La Pléiade», 2001, p. 9).

besoin) peut, à partir de ce qui précède, trouver un commencement de réponse. Je crois qu'une partie de la solution tient dans le fait que Simenon nous livre des histoires qu'à proprement parler nous ne pouvons pas entendre complètement, parce qu'elles atteignent notre point de surdité mythologique, constituant comme les infra-sons de notre organisation sociale. Car enfin, ces quelques mythes que je viens d'évoquer, il faut bien que nous y croyions : ils forment le ciment même de ce qu'il nous reste de cohésion collective et, d'une certaine façon, Simenon les assume aussi comme tels, mais en même temps il nous fait soupçonner à quel point ils sont artificiels et qu'avec un peu d'inventivité, nous pourrions en imaginer d'autres. Peut-être plus satisfaisants pour les individus et la société. Mais sommes-nous (nous, Européens) encore capables, en ces temps troublés, d'une véritable imagination collective ?

Simenon nous conduit, lecteurs contemporains, à ce point très dangereux où nous ne croyons plus vraiment aux histoires que nous nous racontons sur nous-mêmes et le monde où nous vivons, parce qu'elles ne correspondent plus à ce qui se pratique autour de nous, mais en même temps nous ne savons par quoi remplacer nos anciennes croyances. À bien le lire, nous aboutissons à ce vide, ou à ce *non-lieu* si l'on veut. La fiction de Simenon se situe sur cette crête étonnante : il nous donne à lire le tissu narratif qui nous a plus ou moins bien *babillés* jusqu'à présent, mais il le montre passablement élimé. Cependant, il nous faut bien continuer à user de cette vêtue, parce que nous n'en avons pour l'instant pas d'autres (l'Histoire met longtemps à fabriquer ses mythes). Je crois que l'« envoûtement » dont parlait Gide vient en partie de là : de ce strip-tease mythologique en somme, sous lequel nous découvrons certes « l'homme nu », mais aussi et surtout un homme qui ne sait plus du tout où il se trouve. Un homme qui aboutit à l'impasse dont Simenon nous a procuré le signe, en localisant, comme l'on sait, l'écriture de quelques-uns de ses meilleurs romans à « Noland ».

Alors oui, à ce titre, Simenon est bien, comme le disait Gide il y a quelques décennies, « notre plus grand romancier actuel ». Certains de ses lecteurs, dont je suis, ont beaucoup propagé ce slogan (en n'omettant surtout pas le nom de son auteur), comme s'ils voulaient s'en draper pour légitimer un engouement quelque peu honteux. Mais, ce faisant, je crois que l'on ne s'avise pas suffisamment de la date à laquelle cette phrase, devenue mythique, a été prononcée : 1947. Soit à l'époque où Céline, Camus, Malraux, Bernanos, Mauriac, Aragon, j'en passe, avaient déjà donné leur meilleur. Et je crois qu'en la matière Gide, une fois de plus, avait raison. Prenons l'exemple de Céline. Il s'agit d'un romancier que l'on

a assez souvent évoqué à propos de Simenon : similitudes thématiques, personnages issus des mêmes milieux, etc. Je n'en suis pas moins convaincu que plus l'étoile littéraire de Simenon croîtra, plus celle de Céline prendra le chemin inverse. Il existe là, à mes yeux, comme une nécessité. Je crois que c'est une question d'économie de moyens. Une véritable cataracte verbale, une inventivité hors du commun chez Céline, il faut en convenir, mais pour aboutir où exactement ? On ne le sait que trop. Plus l'extrême finesse narrative de Simenon nous apparaîtra, mieux nous percevrons ce qu'il faut bien appeler le « bonimenteur » sous l'écrivain de *Voyage au bout de la nuit*. Celui-ci a au moins le mérite de nous faire prendre conscience d'une caractéristique flagrante et remarquable chez Simenon : l'absence de tout charlatanisme littéraire, du moins dans l'écriture. Il atteint vraiment une limite à cet égard, d'aucuns diraient un « degré zéro ». C'est une qualité rare, en ce début de XXI^e siècle, où toutes les sirènes de la renommée paraissent avoir comme unique souci de nous faire oublier que la littérature ne saurait être, et n'a jamais été, qu'une pratique éminemment politique. Même, et surtout, quand il semble en aller tout autrement.

Et c'est avec cette extraordinaire économie de moyens que Simenon a écrit, par exemple, *Le Passage de la ligne*. Remarquons tout d'abord que ce texte est écrit à la première personne. C'est souvent le signe, chez l'écrivain, que va se déployer une singulière lucidité quant à sa pratique. Le signe aussi qu'a déjà été opérée, ou qu'est en train de s'accomplir, une transformation dont l'écriture est l'aboutissement et dont elle va rendre compte, au plus près de la réalité. Il était question ci-dessus de mythe. Quel est celui qui est raconté ici ? C'est l'idée, comme on le sait, selon laquelle il serait possible à un individu, pour peu qu'il ait le caractère suffisamment trempé, de franchir en théorie tous les degrés de l'échelle sociale. Et voilà bien l'aporie par excellence : car il est autant indispensable qu'impossible de croire à une telle fiction. Tout nous indique dans le roman qu'une telle perméabilité n'existe pas : nous sommes marqués très vite par notre appartenance et rendus de la sorte incapables de nous acclimater ailleurs ; nos assignations sociales sont aussi gravées en nous que « les dessins différents dont on entaillait le visage des nègres dans chaque tribu et qui les désignaient aux flèches des peuplades voisines »⁷. La grande vulnérabilité d'un sujet casé une fois pour toutes dans un cadre social bien délimité, et son incapacité à s'adapter à un autre terrain, semblent constituer les caractéristiques du sujet social

⁷ *Le Passage de la ligne*, Paris, Presses de la Cité, 1958, p. 94. Le texte du roman sera désormais cité dans cette édition, avec indication de la page entre parenthèses.

et psychique d'après ce texte. Comment se fait-il alors que le personnage principal du roman, Steve Adams, nous montre, en racontant sa propre histoire, qu'il a vécu exactement le contraire de ce qu'il nous affirme avoir sans cesse constaté chez les autres, partout où il s'est trouvé ?

C'est qu'en réalité avec ce personnage, nous passons à un autre mythe : celui du héros, de l'aventurier, c'est-à-dire d'un individu qui ne relève plus tout à fait des règles en vigueur dans la société dont il est issu. Lévi-Strauss fournit, dans *Tristes tropiques*, la clé de cette représentation par laquelle les sociétés occidentales s'auto-mystifient, en nous expliquant qu'il ne faut pas mettre sur le même plan le sens des épreuves individuelles, selon que l'on se trouve en société traditionnelle ou dans nos sociétés. Dans le premier cas, le groupe trouve à se conforter de l'initiation plus ou moins risqu e des individus ; dans l'autre cas, l'individu qui a affronté le danger y gagne un certain pouvoir : il tire un incontestable bénéfice de l'envoûtement d'un public auquel il raconte son aventure, en faisant ainsi franchir, en quelque sorte par procuration, à ceux qui l'écoulent, ou le lisent, les limites de « l'emprise momentanée de la civilisation ». Or, de manière très étonnante, alors même qu'il va nous faire le récit des trois franchissements de ce qu'il appelle « la ligne de démarcation » (ce qui n'est évidemment pas, écrite en 1957, une formule anodine), le narrateur du *Passage de la ligne* s'emploie d'abord à démystifier la portée de son histoire, en des termes très voisins de ceux employés par Lévi-Strauss. Parlant des aventuriers, Steve Adams explique : « Quant aux hommes qui ont réussi ces exploits, on les a décorés, f t s, promenés de ville en ville. Ils ont donné des conférences et j'en sais qui ont vécu le reste de leur vie d'un même récit sans cesse r p t ⁸. Comprend-on ce que je veux dire quand je parle de mensonge ou, si l'on préfère, de tricherie ? Le vrai "avant", le vrai "après" sont escamotés, probablement parce que l'histoire cesserait d'être édifiante. »⁽⁷⁻⁸⁾

Nous voilà donc prévenus : ce roman est une histoire de transgression qu'il faut, aussi loin que l'on pourra tenir la contradiction, considérer à la fois comme une pure fiction et comme un récit d'une authenticité vertigineuse, dans la mesure où il met à nu l'un des mythes auxquels nous tenons le plus, celui de notre plasticité sociale et psychique, celui, si l'on veut, du *self made man*. Pour ne pas tricher, nous annonce le narrateur, il faut raconter ce que fut le véritable « avant ». Nous constatons que cette génèse occupe les trois quarts du roman. Ce que fut au juste ce passé,

⁸ D'une certaine façon, n'est-ce pas aussi ce que fit Simenon, qui livrerait ici, dans un texte assez vertigineux, la clé, au sens le plus réel du terme, de sa propre pratique littéraire ?

le lecteur l'apprendra en détail et connaîtra exactement ce qu'il lui est nécessaire de savoir.

Comme souvent chez Simenon, il s'agit d'abord d'être édifié sur la mère. Celle de Steve n'en est pas vraiment une, c'est une mère quasiment fictive, une mère qui «jouait à la maman, à la femme mariée», une mère qui ne «s'y connaît pas en enfant»⁽⁶⁸⁾ : la formule est belle, lourde de sens et vaudrait que l'on s'y attarde. Cette mère s'éloigne très vite, prend ses distances pour mener à bien sa propre recherche de la réussite sociale, telle qu'elle l'entend. Le fils comprendra par la suite qu'il était destiné à n'occuper «qu'une place [restreinte] dans [les] calculs» d'une telle mère. L'enfance c'est aussi un père anglais, qui est retourné dans son pays natal, brave homme au demeurant, mais pour qui l'appartenance, le «*to belong*», est une affaire cruciale. Il s'est donné un peu de mal pour essayer d'intégrer son fils français dans la famille anglaise qu'il forme avec sa seconde épouse, mais la tâche est vraiment insurmontable. L'enfant demeure étranger. C'est dans cet épisode du passage en Angleterre que l'on trouve une comparaison étonnante : il se passe la même chose, affirme le narrateur, dans une église anglicane que dans un train. C'est la même atmosphère : on sentait que les gens «étaient là, moins par mystique, que pour affirmer, ou pour sentir, qu'ils appartenaient au groupe.» Voilà de quoi nous affranchir sur ce que signifie le signe «train» chez Simenon : le train est un temple profane, où les gens communient dans la même liturgie sociale sans se préoccuper de ceux qui y sont montés pour un autre usage, pour *décrocher*, par exemple, ne plus jouer le jeu, ou parce qu'ils ont été rejetés, exclus, délogés (pour toutes sortes de motifs), du lieu qu'ils occupaient auparavant.

L'avant du narrateur, c'est aussi ce que j'appellerais le *signe de la tante*, présence obsédante que l'on retrouve dans quelques-uns des meilleurs textes de Simenon, à commencer par *Pedigree*, bien entendu. Avec cette figure, «on pénètre sans transition dans un monde chaotique.» Elle est particulièrement marquante dans *Le Passage de la ligne*. Il s'agit de la tante Louise, qui couche avec son neveu en quelque sorte par personne interposée, en le poussant dans les bras de la servante Olga et en scrutant ses réactions. Mais la portée de la figure va plus loin que ce simple épisode pervers. Elle énonce la tentation d'une redoutable identification : «Une transposition, une substitution s'est-elle produite? Cela ressemblait à un courant qui allait de moi à ma tante, de ma tante à moi, que nous détournions chaque fois sur la fille à la robe rose et aux gros seins.»⁽⁹¹⁾ Et il ajoute plus loin : «Le lendemain et les jours suivants, pendant toute la semaine qui a été remplie d'expériences sauvages et désespérées, elle [la

tante Louise] s'est contentée d'en vivre le reflet sur mon visage et, j'en suis sûr, de me pousser à aller jusqu'au bout de mes limites.»⁽⁹³⁾ Personnage-reflet, personnage qui agit sous influence, tel est donc Steve Adams. N'est-il pas étrange que nous retrouvions pratiquement les mêmes termes lorsque Simenon parle de ses romans : «Le personnage [...] ira jusqu'au bout de lui-même et mon rôle, à moi, romancier, est de le mettre dans une situation telle qu'il y soit forcé»⁹. Je tire deux enseignements de cette présence de la tante. D'une part, depuis *Félicie de Pedigree*, elle est évidemment signe de folie chez Simenon, et je crois que le gigantesque massif narratif qu'il a édifié le fut, entre autres raisons, comme une digue, pour se garder de ce danger-là, en regard duquel tous les autres paraissent anodins. Chaque roman fut, d'une certaine façon, une négociation avec ce signe pour le tenir à distance, pour ne pas être submergé par le réel redoutable qu'il désigne. D'autre part, ce signe de la tante pousse le protagoniste vers la sortie, le force à se concevoir comme sans réelle existence, comme un être désaffecté, fictif en quelque sorte, c'est-à-dire comme un vide, que toutes les potentialités peuvent désormais remplir.

Le jeune homme qui a vécu un épisode aussi étrange avec sa tante est tenté de demander, à la seule personne à qui il accorde, à l'époque, une certaine crédibilité, à savoir le surveillant général du lycée, si c'est ainsi que cela se passe d'habitude. Et le narrateur d'ajouter : «Je ne parle pas de ma tante bien entendu, mais du vide dans lequel j'errais depuis octobre.»⁽⁹⁴⁾ Une telle dénégation ne laisse évidemment aucun doute : il parle bien du vide creusé en lui par la présence de la tante, que je regarde aussi, on l'aura compris, comme le symptôme d'une véritable folie sociale. Cette désaffectation le laissera en proie à une faim incommensurable, une faim de l'autre, de tous les personnages qu'il croisera dans sa vie. Il va devenir pour cette raison pendant un temps «l'homme des foules» (selon l'expression employée par Edgar Poe) c'est-à-dire celui qui apaise sa curiosité insatiable dans la rue, comme à l'affût de toutes les scènes, de tous les visages dont il peut se nourrir. Personnage qui, d'avoir été ainsi atteint, ne peut plus être assigné à aucune résidence, ne peut plus faire que passer : «Si je souffrais de quelque chose, c'était, non pas de mon destin mais de celui des autres. Je n'étais qu'un passant. [...] Dans dix ans, moi, je serai loin et, à la façon d'un météore qui n'appartient à aucun système solaire, j'aurai traversé bien des univers.»⁽¹²⁶⁾¹⁰ Personnage sans ancrage, personnage flottant, qui

⁹ «Le romancier», *L'Âge du roman*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1988, p. 67.

¹⁰ L'on songe ici, de nouveau, à Edgar Poe et à la prodigieuse fiction cosmologique, écrite à la fin de sa vie : *Eurêka*.

tirera toute sa force de ce passage par le rien, de ce long passage à vide. La prescience de Simenon est ici proprement stupéfiante. Car enfin ce personnage, Steve Adams, est en train d'expérimenter, vraiment en précurseur, une condition que nous commençons à entrevoir pour les hommes d'un avenir tellement proche que nous y sommes peut-être déjà entrés : celle de l'individu à intégration planétaire, dans une humanité sans frontières.

Simenon a pressenti que nos lieux d'intégration actuels ne sont plus appropriés et ne suffisent plus, tant s'en faut, à nous assurer une réelle sécurité, voire parfois les conditions d'une véritable survie, sociale et psychique¹¹. « Une observation approfondie, écrivait en 1987 le sociologue Norbert Elias, fait apparaître clairement que le malheur ou la prospérité des citoyens d'un État national, l'Union soviétique et les États-Unis inclus, ne dépend déjà plus du tout de la protection que cet État — et même un éventuel État confédéré à l'échelle continentale comme l'Europe — peut assurer à ses citoyens. Les chances de survie dépendant déjà pour une large part de ce qui se produit à l'échelle de la planète. L'unité de survie déterminante en dernier ressort est aujourd'hui l'humanité tout entière. »¹²

En romancier, avec les moyens dont il dispose, Simenon symbolise souvent par la figure de la maison ces lieux d'intégration devenus inopérants, et loin desquels on a envie de fuir. Mais l'on peut traduire ce symbole « maison », sans aucune difficulté quant à la narration, en réalités beaucoup plus larges (régions, nations, voire continents). De la même façon, un seul personnage peut très bien être lu comme le représentant de toute une collectivité. L'on sait que l'on peut, et peut-être doit, lire aussi de cette manière, par exemple, *Les Fiançailles de M. Hire*, roman important paru en 1933, date significative s'il en est dans l'Histoire du xx^e siècle. Voici encore une remarque de Norbert Elias qui me paraît constituer une véritable grille de lecture pour les romans les plus marquants, à mes yeux, de Simenon : « La difficulté est tout simplement que dans la plupart des cas la compréhension intellectuelle qui permet de se rendre compte que des formes d'intégration plus étendues seraient plus adaptées à la réalité se heurte à la résistance obstinée de représentations fortement affectives qui font apparaître cette

¹¹ « Aujourd'hui qu'il [l'homme] se demande s'il ne dépend pas plus que jamais du reste du monde, comme le reste du monde dépend plus étroitement de lui, n'a-t-il pas un moment de découragement et, devant la tâche qui l'attend, n'a-t-il pas honte de sa faiblesse ? » (« Le Roman de l'homme », *L'Âge du roman*, op. cit., p. 149).

¹² Norbert ELIAS, *La Société des individus*, Paris, Fayard, 1987, p. 293.

intégration comme un déclin, une perte dont on ne finira jamais de porter le deuil. »¹³

L'on sait en effet à quel point peut se révéler *désintégrant* un deuil qui ne s'achève pas¹⁴. Et Simenon nous a montré, avec une inlassable constance, qu'avant d'atteindre à de nouvelles formes d'intégration, l'humanité devrait probablement en passer par de redoutables épisodes de désintégration. « Qu'advierait-il en effet, se demande Steve Adams, si les hommes, n'importe où, dans la rue, au bureau, à l'usine, pouvaient s'interroger de la sorte ? » De la sorte, c'est-à-dire en se posant la question répétée dans de si nombreux romans de Simenon : « Qu'est-ce que je fais là ? » Sous-entendu : « Ma place n'est plus ici, je n'ai vraiment plus rien à faire en ce lieu. Il faut absolument que j'aille ailleurs. » Qu'advient-il en effet lorsque cette question se répandra, voire deviendra majoritaire ? Je pense que les conséquences d'une telle question ne laissent pas que d'être très inquiétantes. Et nous commençons peut-être aujourd'hui à en entrevoir les premiers soubresauts.

Ce qu'il y a de vraiment prenant dans un roman comme *Le Passage de la ligne*, c'est au fond que le processus se déroule plutôt bien. Une telle issue est suffisamment rare chez Simenon, pour ne pas être significative. Mais précisément, nous avons affaire à un personnage qui parvient à faire son deuil, le deuil de son décrochage, de sa complète inappartenance : « J'apprenais, en définitive, écrit-il, à devenir l'homme de nulle part et de partout que j'avais confusément rêvé d'être. »⁽¹⁶⁴⁾ Le passage par Paris lui a permis, à cet égard, de se forger la sensibilité planétaire dont il vient d'être question ; ainsi du Carrefour Montparnasse, dont il parle comme « un des hauts lieux du monde » : « Dans les rues, écrit-il, on croisait des hommes et des femmes, aux tenues les plus diverses, venus de Scandinavie et d'Amérique, de la province et de tous les milieux sociaux. »⁽¹⁰⁴⁾ Mais Steve Adams reste un exemple isolé, presque un cas d' cole. Nous sommes avec lui au tout début d'une mutation majeure, celle d'une humanité qui commencerait à sortir enfin de sa préhistoire. Le nom même du personnage est assez parlant. D'autant qu'au lycée, le professeur, croyant être drôle en se moquant du demi étranger qu'est Adams, ne prononce pas l'« s », ce qui donne évidemment Adam.

¹³ *Ibid.*, p. 292.

¹⁴ Il existe, dans l'écriture de *Pedigree*, à n'en pas douter, une procédure qui ressemble fort à un deuil en train de s'accomplir.

Seulement, bien sûr, ce précurseur pour lequel les frontières sont abolies, tellement il les franchit allègrement, comme sans s'en rendre compte, n'est encore pour l'instant qu'une construction de l'esprit. Ayant gravi tous les échelons, il a totalement perdu le contact avec ce que l'on pourrait appeler, selon une formule devenue tristement célèbre, « l'humanité d'en bas » : « Montant de case en case, m'éloignant de plus en plus des nécessités élémentaires, de la faim et de la soif, [...] je m'étais égaré à mon insu dans un univers abstrait où il n'y avait plus que des signes. »⁽²¹⁹⁾¹⁵ Sous-entendu : n'oubliez pas que je ne suis qu'un personnage de roman. Il ne perçoit plus la réalité et, dans un dernier sursaut, il décide de faire le chemin inverse. Ce retour à la case départ s'accomplit par l'écriture : « La raison qui me pousse à écrire, d'autres la découvriront peut-être. [...] Pour moi, c'est comme de jeter une bouteille à la mer. On la regarde s'éloigner et, quand elle a disparu, on retourne à son désert. »⁽⁹⁾ Désert, en effet, car là où il se trouve, il n'y a, par les temps qui courent, à proprement parler personne. Le non-lieu qu'il a tenté d'atteindre demeure encore en grande partie impensable. Je ne terminerai pas sans dire à quel point m'a enchanté, à ce propos, le lapsus d'impression, présent à la dernière page de l'édition du roman, aux Presses de la cité : au lieu du « Noland » habituel pendant cette période, l'on trouve en effet : « Norland ». Oui, je crois vraiment qu'en 1958 ce *nulle part* de Simenon était impensable et qu'en grande partie, il l'est demeuré aujourd'hui, même si quelques signes de progrès peuvent se lire ici ou là. Et Simenon, à mes yeux, n'est d'ailleurs peut-être pas complètement étranger à ces petites avancées.

Gérard COGEZ
Université de Lille-2

¹⁵ Belle définition, soit dit en passant, à appliquer à certains hommes politiques des sociétés occidentales prétendument démocratiques. Pour ces personnages, les souffrances réelles des hommes réels sont devenues fictives.

Denis COLLIN

La vraie naissance de Maigret

UN ARTISTE véritable est avant tout un artiste capable d'innover, de créer du nouveau volontairement par rapport à ce qui existait antérieurement. L'un des objectifs de cette intervention est de montrer, à défaut de démontrer, que Georges Simenon à travers ses *Maigret* pourrait être considéré comme étant un véritable artiste et non plus comme un artisan même si cette notion lui tenait à cœur. Or, quand on s'intéresse à l'aspect de la nouveauté, il faut prendre l'œuvre à sa source, à l'instant de son apparition. C'est pour cela que l'intitulé de mes propos reprend celui d'une recherche élaborée par Francis Lacassin¹ et cela me permet de déplorer son absence aujourd'hui tout en lui réitérant mes vœux pour un prompt rétablissement. Toutefois, mettons les choses au point tout de suite : il ne s'agit pas de refaire ce que Francis Lacassin a fait. Mais de se poser la même question : où se trouvent les origines de Maigret ? Cette question se posant *a priori* sur le mode de l'énonciation et non sur le mode énoncif. Nous ne nous intéressons pas à Maigret fils d'un régisseur, à ce Maigret dont la biographie complète et fictionnelle a pu être patiemment retracée par Mathieu Rutten², entre autres ... et par Simenon accessoirement ! Cela ne signifie pas pour autant que nous devons rejeter la mise en texte des *Maigret*. Nous verrons d'ailleurs l'importance qu'elle joue dans la reconnaissance artistique. Commençons donc, si vous le voulez bien, par le début ...

On a la curieuse coutume, en France, pour offrir la postérité à un grand auteur, de l'enterrer, de le déterrer et de l'enterrer encore, ailleurs ... en espérant qu'il ne mourra jamais dans notre mémoire. Je pense qu'il est plus judicieux, afin qu'il obtienne définitivement la reconnaissance, de déterminer la naissance de son œuvre et non sa fin. Mais, avec Simenon,

¹ Francis LACASSIN, *La vraie naissance de Maigret. Autopsie d'une légende*, Monaco, Éditions du Rocher, Jean-Paul Bertrand Éditeur, 1992.

² Mathieu RUTTEN, *Simenon. Ses origines/sa vie/son œuvre*, Nandrin, Eugène Wahle éditeur, 1986.

ce qui aurait pu paraître comme une routine administrative, celle qui aime répertorier les ouvrages selon un ordre uniquement diachronique avec la prétention d'appeler cette chronologie une « histoire littéraire », s'avère, en réalité, un véritable défi. Car il faut, une fois de plus, faire le tri entre la légende et la réalité comme si Simenon ne pouvait s'empêcher d'écrire même quand il n'écrivait pas.

Où se trouve donc le début? Doit-on considérer *Train de Nuit*, écrit dans le premier semestre de 1929, où Maigret apparaît dans les derniers chapitres sous les traits inhabituels d'un commissaire venant de Marseille, comme étant le premier de la série des *Maigret*? Ou, au contraire, doit-on donner la préférence à *Pietr-le-Letton* écrit en septembre de la même année, en se fiant aux analyses pertinentes des exégètes de Maigret et aux confidences de Simenon lui-même?

Quitte à faire couler des larmes de pierre à la statue trapue de Maigret érigée en l'honneur de sa légende brumeuse et calfateuse, j'ai bien envie de répondre : « ni l'un ni l'autre, monsieur le commissaire ». Non pas que je détienne une nouvelle version de la naissance de Maigret, ni un scoop, qui serait le scoop du centenaire, mais tout bonnement parce que je prétends que le premier Maigret, c'est le *Chien jaune*. Je dis bien : « le premier Maigret, c'est *Le Chien jaune*, c'est le premier Maigret... que j'ai lu! » C'est par lui que tout a commencé. Et je me demande, insidieusement, s'il existe une seule personne, dans cette assemblée, une seule personne qui a commencé sa lecture des Maigret par *Train de nuit*... s'il y en a plus de deux qui ont commencé par *Pietr-le-Letton*. Je crois que *L'Affaire Saint-Fiacre* ou *La Tête d'un homme*, éveillerait plus de souvenirs si toutefois on peut se souvenir de son premier *Maigret* et ne point le confondre avec un autre car, pour abonder dans le sens de Jacques Dubois³, le premier Maigret, finalement, est un Maigret parmi d'autres interchangeables. Il va de soi que *La première enquête de Maigret* a encore moins de chance d'être effectivement la première puisque c'est le titre d'un roman et que *Les Mémoires de Maigret* nous induisent en erreur puisque dans cet étrange roman est évoquée comme premier Maigret *La Jeune Fille aux perles*. Ces *Mémoires* ressemblent davantage à une mise en abîme de la série elle-même, ils forment une œuvre à part tout en appartenant aux autres *Maigret*.

À tout prendre, et s'il faut satisfaire la curiosité de l'historien, le premier *Maigret*, celui conforme à l'idée que l'on se fait de la série, semble être

³ Jacques DUBOIS, *Le roman policier ou la modernité*, collection « Le texte à l'œuvre », Paris Nathan, 1992.

La Maison de l'inquiétude, paru en feuilletons dans *L'Œuvre* à partir du 1^{er} mars 1930 mais écrit un an auparavant. Toutefois, la parution se fait sous le pseudonyme de Georges Sim. À croire qu'il ne s'agissait, pour l'heure, que d'une moitié de Maigret. Mais, si on se penche plus attentivement sur le récit, on retrouve tous les ingrédients des *Maigret* à venir. Est-ce que ce ne sont pas justement les caractéristiques de ce que l'on nomme le premier d'une série ? Le premier *Maigret* ne doit-il pas être comme les suivants avec la singularité d'être le premier ? Et tout cela, dans l'incertitude de la naissance des romans ultérieurs ?

Aussi, dès la première page de ce roman, *La Maison de l'inquiétude*, retrouve-t-on notre « bonhomme » dans son bureau du Quai des Orfèvres. Les reprises de « selon la coutume » et de « comme à son habitude » associées au commissaire inscrivent ce dernier dans une espèce de familiarité tacite avec le lecteur, une complicité qui affirme l'appartenance à une série en faisant croire qu'elle ne débute pas avec ce récit. De plus, la description faite de Maigret correspond parfaitement à la vision de Simenon pour se consoler des avaries de *l'Ostrogoth*. Les similitudes du Maigret de *La Maison de l'inquiétude* avec le Maigret des autres *Maigret* ont été déjà recensées par Francis Lacassin. Je ne m'y attarderai donc pas.

La méthode, les attributs de Maigret, la composition de l'intrigue, l'atmosphère et même un « sale chien jaunâtre » ont un goût de déjà lu pour nous qui découvrons ce premier *Maigret* après les autres.

Alors ? Que faut-il penser de *La Maison de l'inquiétude* ? Pour quelles raisons devrait-on lui retirer l'insigne honneur d'être le premier ? On pourrait rétorquer qu'il ne s'agit que d'un « fœtus », d'une ébauche, et que la naissance véritable s'est opérée après. Dans ce cas, *Pietr-le-Letton* serait le premier de la série. Mais, là encore, comme dans toute naissance, il faut tenir compte de la reconnaissance du géniteur. Or, si on suit cette logique liée à la légitimité, il apparaît que le premier *Maigret* est un Maigret tout autre. Un étrange avorton bicéphale composé de *M. Gallet, décédé* et du *Pendu de Saint-Pholien*, tous les deux reconnus lors du bal anthropométrique qui n'aura pas seulement fait couler beaucoup d'encre.

Il faudrait donc savoir si l'on prend pour référence l'ordre des écrits et, dans cette hypothèse, il faudrait reconnaître *Train de Nuit* comme étant la locomotive de l'œuvre complète, ou si l'on prend pour référence l'acte légitime et *M. Gallet, décédé*, deviendrait le roman originel. Dans tous les cas, exit *Pietr-le-Letton*.

Peut-être par facilité, je reste convaincu que, pour une œuvre sérielle, le premier roman est celui qui nous fait mettre les yeux dans l'engrenage.

Mais, une fois de plus, ce n'est pas si simple puisque l'on n'est pas obligé de découvrir Maigret à travers les romans... car loin de vouloir embrouiller les esprits chagrins de ne pas connaître le vrai premier *Maigret*, il ne faut pas oublier que le premier Maigret que l'on a pu découvrir n'était peut-être même pas un personnage fait de papier et d'encre mais un acteur : Jean Richard, par exemple, que l'on a souvent critiqué pour son côté franchouillard et qui avait pourtant le mérite de participer à l'avènement de Maigret pour certains téléspectateurs et futurs lecteurs.

Aussi les *Maigret* forment-ils une sorte de monde tissé de références intra ou infra-textuelles, une sphère dont vouloir saisir une extrémité est le songe d'un fou. La nouveauté liée aux *Maigret* n'est donc pas un événement ponctuel et datable, même marqué par un bal anthropométrique qui pour le coup était une véritable nouveauté dans le monde littéraire.

Les *Maigret* ont-ils justement cette particularité de former un tout ? Est-ce là que se situe précisément la nouveauté ? Je ne pense pas. La littérature policière connaissait déjà des héros cycliques : l'extraordinaire chevalier Dupin, le méticuleux Tiraclair, Sherlock Holmes le ressuscité, l'effrayant Fantômas, l'élégant Lupin, le demi-dieu Poirot et j'en oublie un et pas des moindres : Rouletabille, le journaliste, dont Simenon lui-même a avoué avoir apprécié les aventures. Cela ne signifie pas pour autant qu'il s'en soit inspiré, mais il faut reconnaître que l'idée d'une série avec un héros récurrent peut très bien trouver ici ses origines.

En somme, pour l'instant, la seule nouveauté au sein des *Maigret* que nous avons trouvée est celle de son auteur à embrouiller, par des discours paratextuels et médiatiques, la naissance de l'œuvre ou, du moins, à mettre autour d'elle une sorte de brouillard diffus où se mêlent étroitement la vérité et le mensonge, le sérieux et le canular. Comme on le voit, cette approche génétique est vouée à l'échec par manque d'objectivité, même s'il nous faut retenir l'aspect novateur dont nous avons parlé et qui se situe dans l'aura de l'œuvre. Il faut donc changer une lettre à nos investigations et passer de la génétique au générique en sachant très bien que Simenon n'aurait pas apprécié, lui qui rejetait les règles, preuve s'il en faut qu'il les connaissait.

En deux mots, en littérature, il est courant de distinguer trois concepts génériques fondamentaux empruntés peut-être indûment aux théories aristotéliennes. On distinguera donc les genres : lyrique, dramatique et épique. Le premier de ces genres est à rattacher à la poésie, le second au théâtre, le troisième, celui qui nous intéresse davantage, est analogiquement à regrouper avec le roman. Le genre romanesque est donc l'ensemble bien défini de tous les romans possibles et c'est à cet ensemble que l'œuvre de

Simenon appartient. Toutefois, chacun sait que ces trois hypergenres se sont ramifiés à leur tour et se ramifient encore donnant d'autres genres comme celui du roman policier où l'adjectif souligne la restriction générique. Le roman policier, à l'origine, ne connaissait lui-même qu'une seule espèce : celle du roman à énigme. Avec le recul dont nous disposons, nous savons aujourd'hui que se sont associées au roman à énigme deux autres espèces : dans les années quarante, le roman noir francophone avec l'influence de Malet et, dans les années cinquante le roman dit à suspense, avec le tandem Boileau et Narcejac. Où se trouve donc Simenon dans cette édifiante architecture ? Quel a été son rôle exact, son influence ?

Il prétendait avoir fait de « mauvais romans policiers », les « plus mauvais qui soient », cela veut sans doute dire qu'il ne respectait pas les données définitionnelles et par conséquent qu'il agissait en pleine connaissance de ces règles et qu'il les transgressait. Comme peut le faire un artiste qui crée. Mais qu'a donc créé Simenon ? La nouveauté réside une fois de plus dans le hors-texte, dans le fait d'affirmer faire du nouveau avant même qu'il ne soit reconnu. Car si l'on réfléchit bien, les *Maigret* n'ont pas révolutionné ces notions génériques que nous avons rappelées. Tout au plus ils ont mis à jour une variété du roman à énigme ; celle dite psychologique où le héros ne se fie plus seulement aux recherches indicielles et matérielles et qui correspond à une évolution des sciences humaines, lesquelles ont conduit l'homme à s'interroger sur lui-même plus que sur le monde qui l'entoure, à soupçonner une vie, non pas seulement naturaliste, mais presque virtuelle du personnage conduisant aux romans pseudo-biographiques qui déferlent de nos jours sur les rayons des librairies emplies de vies anonymes. Encore que, quand on lit l'extrait suivant de *L'Amoureux de M^{me} Maigret*, on se demande si Simenon n'avait pas raison malgré tout en se montrant modeste dans la qualité de ses énigmes :

Maigret éprouva le besoin de se moucher, en dépit de la saison, puis il laissa tomber son mouchoir, le ramassa.

— C'est curieux... grommela-t-il en se redressant.

Puis, regardant son interlocuteur des pieds à la tête, il ouvrit la bouche, la referma.

— Vous vouliez dire quelque chose ?

— Je voulais encore vous poser une question. Mais elle est tellement indiscreète que vous la jugerez déplacée...

— Je vous en prie ! [...]

À ce moment-là, Maigret réussit à faire avouer à Boris Krofta ses incartades avec la bonne et conclut :

— [...] En effet, j'avais remarqué qu'il manquait un bouton à la manche de votre veston. Ce bouton, je viens de le retrouver par terre, au pied du lit. Il est évident que, pour l'arracher, il a fallu un exercice assez violent.

Comme on vient de l'entendre, nous sommes loin des déductions d'un Lecocq devant un lit dont il faut étudier avec minutie chaque pli des draps pour savoir si quelqu'un s'est allongé dedans ou non. Tout au plus, sommes-nous dans le domaine de la parodie.

Si faire mieux ou moins bien qu'un roman policier, comme l'écrivait Todorov, c'est sortir des limites génériques, on peut affirmer que Simenon en sortait souvent. Il est peut-être le premier à avoir fait autre chose que du roman policier en arborant pourtant cette étiquette. La notion de « semi-littérature » prend ici tout son sens. Cependant, une fois de plus, la nouveauté n'est pas totale. Son contemporain Stanislas-André Steeman en faisait tout autant; il jonglait avec les limites définitionnelles comme un criminel avec celles de la légalité. On pourrait dire la même chose de Pierre Véry qui outrepassait l'enquête par une quête liée à l'enfance. Et quand j'entends dire que Simenon a étendu le crime jusqu'alors cloîtré dans des pièces closes à la ville toute entière, je me demande s'il ne faudrait pas n'y accorder qu'un intérêt relatif et n'y voir qu'une nouvelle maladresse.

La vraie nouveauté des *Maigret* dans la recherche générique consiste surtout en une interrogation de la légitimité de celle-ci, qui ne semble finalement pas rendre compte de tous les possibles comme on pouvait le croire au départ. Simenon pose problème. Plus exactement, le problème s'est posé dès que Simenon a essayé de nous éclairer sur son œuvre. Sans ses conversations, sans ses interventions, les *Maigret* seraient des romans policiers tout court!

N'est-ce pas Simenon lui-même qui a tenté de montrer sa créativité générique, dans un *Maigret*, justement, les *Mémoires...*, que nous avons déjà évoqué? Je voudrais citer à ce propos le discours tenu par Xavier Guichard, le patron de Maigret, pour justifier la motivation d'un Georges Sim :

Jusqu'ici, en France, dans la littérature, à de rares exceptions près, le rôle sympathique a toujours été tenu par le malfaiteur, tandis que la police se voit ridiculisée, quand ce n'est pas pis.

Dans ce cas, chaque nouveau personnage serait à l'origine d'une œuvre littéraire dite nouvelle! Ce serait oublier la différence qui existe entre le nouveau et le semblable. Changer les traits, la profession d'un personnage, ce n'est pas faire du « nouveau » mais modifier le « semblable ». Il en va de même pour le cadre où se déroule l'enquête, et la méthode de déduction.

En revanche, ce qu'il faut retenir c'est encore l'intervention de Simenon, le mal qu'il se donne à vouloir défendre son œuvre, en développant autour d'elle un ensemble de théories qui vont conditionner les innombrables recherches à venir. La notion d'atmosphère, de méthode, de semi-littérature, de mise à nu, de médecin, de Dieu-le-Père, tout ceci n'est finalement qu'une interprétation possible de son œuvre vue par Simenon lui-même. Il semblerait que la vraie nouveauté dans les *Maigret* soit la possibilité d'ouvrir les portes de l'herméneutique ou du débat critique plus que celles de l'emprisonnement générique.

Il faut donc essayer d'oublier tout ce que l'on sait de Simenon. Oublier notre passion et retrouver l'œuvre à sa source. Ce n'est pas une démarche facile car nos connaissances extra-textuelles nous voilent la « vérité Simenon ». Faisons en sorte, un instant, de ne posséder que les textes. Oublions aussi les travaux critiques. D'aucuns diront : « Quel drôle de jeu ! » Mais n'est-ce pas à ce jeu que l'on joue à chaque fois que l'on prend un livre au hasard, un livre dont on ignore tout de l'auteur et des personnages ?

Prenons par exemple le fragment suivant, extrait de *La pipe de Maigret*, et oublions tout :

Il se coucha. Il était maussade, grognon. Le lit était déjà chaud et moite. Il grogna encore avant de s'endormir. Et, le matin, il s'éveilla sans entrain, comme quand on s'est endormi sur une impression désagréable. Ce n'était pas un pressentiment et pourtant il sentait bien — sa femme le sentait aussi, mais n'osait rien dire — qu'il commençait la journée du mauvais pied. En plus, le ciel était orageux, l'air déjà lourd.

Vous trichez ! Vous savez que le pronom représente Maigret. Comment avez-vous donc pu le reconnaître ? Ne me répondez pas que le rythme ou les champs lexicaux ont permis l'identification. « Maussade, grognon, moite, impression, sa femme, sentir, ciel orageux, l'air lourd » sont autant de termes qui correspondent effectivement à l'image que l'on se fait de Simenon ou de Maigret. Le crescendo rythmique (« Et, le matin, il s'éveilla sans entrain ») ainsi que cette conjonction « et » que l'on retrouve en début de phrase mais que l'on ne trouve plus, de nos jours, dans les romans où les écrivains simplifient de manière outrancière la phrase, tout cela rappelle le style de Simenon. Or, j'ai bien dit, oublions Simenon ! Et pourtant, on a beau faire, il résiste au texte, son image nous obsède et on le trouve derrière chaque mot, chaque ponctuation de phrases brèves et vides.

Prenons un extrait d'un autre auteur et sentons la différence, sans la juger. Il s'agit de Demouzon dans *Château-des-Rentiers* :

Il s'éveille avec l'idée qu'il n'a pas dormi.

Un trait gris trace le haut du volet, s'infiltré, musarde pour barbouiller une lame plus claire au plafond et dire que le jour est là, dehors, avec ses tracas.

Il n'a pas quitté ses tracas pour le sommeil. Ou plutôt, ce sont eux qui n'ont pas voulu l'abandonner. Il a bu deux bières avant de se coucher, a fumé à la fenêtre en regardant le terrain vague...

Je ne dis pas que l'un écrive mieux que l'autre et je ne doute pas que vous auriez su faire la différence entre les deux extraits comme des œnologues peuvent la faire entre deux vins assez proches, comme deux nez entre deux parfums. Mais, l'un est plus corsé que l'autre, plus lexicalement compliqué, même si l'on retrouve des répétitions dans les deux textes, même si l'un et l'autre abordent la thématique avec des phrases relativement simples et réalistes qui autorisent une forme d'identification. Car le lecteur ressent l'impression que l'auteur, dans les deux cas, joue avec son propre vécu. Qui n'a jamais, en effet, eu l'impression de mal dormir et donc de mal se réveiller, rejetant les draps comme une mue, une deuxième peau souillée?

La vraie nouveauté de Simenon se trouve ici, dans le quotidien. Le lecteur se reconnaît en lui. Alors qu'il ne se reconnaissait pas dans les surhommes des autres romans policiers de l'époque. Tout au plus éprouvait-on de la sympathie. C'est donc du point de vue de l'écriture, au sens strict, que Simenon innove. Les « et », les « puis », les « enfin », les « en plus », qui abondent dans ses textes offrent autant de tournures populaires que l'on ne trouvait pas dans les romans emphatiques d'un Gaston Leroux, ni dans la gouaille d'un Maurice Leblanc. Si Demouzon a pu écrire, par la suite, l'extrait que je vous ai lu, c'est parce que Simenon a existé avant. Le langage s'est popularisé sans se simplifier pour autant. Le roman policier est devenu accessible, comme on dit, « à la ménagère » et non plus réservé à des intellectuels ou des lecteurs cherchant uniquement l'aspect ludique. Grâce à Simenon une nouvelle ère est née.

D'une part, la réception des romans est devenue conditionnée par l'image médiatique de leur auteur et par ses discours. On n'a malheureusement retenu bien souvent de cette particularité que l'aspect commercial — l'on ne vend bien que ce qui se montre — au lieu de retenir l'essentiel, à savoir la création de l'image implicite que peuvent concevoir eux-mêmes les lecteurs.

Et, d'autre part, l'écriture, tout sauf littéraire, mais oh combien subtile et maquillée, que l'on peut trouver dans des phrases simples ou non. Hélas, une fois de plus, on a souvent retenu le versant négatif et péjoratif d'une

telle démarche. Ceux qui se proclament les héritiers de Simenon se sont mis à écrire sans plus d'effort, et en se pavanant d'émissions en émissions prétendues littéraires. Quel gâchis ! La nouveauté chez Simenon, c'était d'avoir su conjuguer avec talent la simplicité et les médias. Vouloir faire pareil c'est tomber nécessairement dans l'un des deux excès.

Ainsi, la naissance des *Maigret* qui paraissait comme une boutade prend-elle une tournure tragique. N'est-elle pas à l'origine de la floraison d'œuvres sans intérêt et basement mercantiles ? N'a-t-on pas profité du succès de Simenon pour montrer que la littérature n'avait pas besoin d'être compliquée et pouvait rapporter gros ?

Une chose est sûre, lorsqu'on lit un *Maigret*, on est à l'abri de ce désastre car sa simplicité, c'est la nôtre. La vraie naissance des *Maigret* n'aura lieu que le jour, un jour comme celui-ci, où l'on reconnaîtra qu'elle correspond à la naissance d'une œuvre véritable. Les *Maigret*, c'est le roman tout court de Simenon. Ce ne sont pas des romans policiers, mais des romans sur lesquels, le lecteur peut écrire à son tour. La nouveauté, c'est d'avoir offert à chacun la possibilité de l'interprétation, comme on peut le faire en peinture. En ce sens, Simenon, est un artiste, un vrai. Et si le mot lui-même vous déplaît parce qu'il vous rappelle le néant créatif et l'argent facile des artistes médiatisés, disons que Simenon est un grand auteur. Un auteur authentique. Continuons donc d'écrire sur lui, de décortiquer ses textes, puisque son œuvre d'art nous y autorise. En lisant les *Maigret*, défenseur des petites gens, on se sent moins seuls, moins petits, capables de créer aussi.

Denis COLLIN
Université de Lille III

Pierre DELIGNY

Simenon, épistolier

À un certain Georges Joseph Christian Simenon,
l'homme-pas-comme-un-autre
qui a tant et tant écrit et qui,
entre-temps, a pourtant trouvé le temps
de m'écrire si souvent.

Merci à cet infatigable
et amical « homme de lettres » !

SIMENON ÉPISTOLIER ? Oui, il le fut aussi, avec constance et abondance, tout au long de sa vie. Mais, avant d'évoquer cet aspect plus confidentiel de son activité de plume, cherchons — si j'ose dire — ce qu'il a bien pu écrire d'autre que des lettres ! En tâchant d'être complet.

Devant une aussi docte assemblée, je me couvrirais de ridicule en prétendant vous apprendre que, de 1930 à 1972, notre Simenon a écrit très exactement 192 romans et 169 nouvelles¹, ce qui représente, en quarante-trois ans, une moyenne annuelle de quatre à cinq romans² et quatre nouvelles !

Ce qui est moins connu — sauf des bibliographes et des collectionneurs — c'est que, histoire de « se faire la main », ce fécond démiurge avait

¹ Tout ce corpus romanesque a été recueilli et publié par Omnibus de 1988 à 1992 (« Tout Simenon » en 25 gros volumes, plus de 23 000 pages), puis réédité en 2002–2003 (les vingt-cinq couvertures de l'« édition du centenaire » sont illustrées de photographies prises par Simenon lui-même au cours des années trente).

Pour l'analyse de tout l'œuvre romanesque, consulter *L'Univers de Simenon. Guide des romans et nouvelles (1931–1972) de Georges Simenon*, sous la direction de Maurice PIRON, avec la collaboration de Michel LEMOINE (Paris, Presses de la Cité, 1983). Michel LEMOINE a établi, pour les « Archives du Futur », l'*Index des [8 482] personnages de Georges Simenon* (Bruxelles, Éditions Labor, 1985). Une Bibliographie générale est en voie d'achèvement (Claude MENGUY, *De Georges Sim à Simenon. Bibliographie des éditions originales, éditions illustrées et collections diverses de Georges Simenon, y compris les œuvres publiées sous des pseudonymes* ; préface de Pierre DELIGNY) ; sa parution est prévue en février 2004.

² Mais ceci n'est qu'une moyenne pondérée sur le long terme. Il y eut des années d'intense productivité, telles que 1931 (8 romans et 4 nouvelles), 1932 (8 romans), 1933 (8 romans), 1937 (9 romans)...

déjà « commis », de 1921 à 1931 (onze ans seulement !), et sous dix-sept pseudonymes, quelque cent quatre-vingt-dix romans populaires³ — romans légers, sentimentaux ou d'aventures —, sans oublier cent cinquante contes et un millier de contes galants parsemés dans d'innombrables publications spécialisées.

Mais ce n'est pas tout ! L'apprentissage avait commencé dès les années de journalisme à la *Gazette de Liège*, avec 790 billets quotidiens⁴, 191 articles et 18 contes et nouvelles... À cette vaste et multiforme production, il convient d'ajouter encore, au fil des années, une trentaine de reportages⁵ et vingt-cinq écrits à caractère autobiographique⁶. Ouf !

Or, au cours de toutes ces années déjà si bien remplies par le romancier, le reporter, le diariste, il faut préciser maintenant que l'épistolier a encore trouvé le temps de tenir correspondance et d'écrire un nombre proprement incalculable de lettres à ses amis, à ses lecteurs, ses éditeurs, ses avocats... Certes, bon nombre de ces lettres sont recueillies au Fonds Simenon. Et puis, quelques-unes de ces correspondances ont été publiées : on citera celles avec Tigy⁷ d'abord, avec Gide⁸ plus tard, avec Jean Mambrino⁹, avec

³ Dont 13 romans en 1925, 20 en 1926, 13 en 1927, 53 (!) en 1928, 49 (!) en 1929, 29 en 1930...

On consultera ici *L'Autre Univers de Simenon. Guide complet des romans populaires publiés sous pseudonymes*, de Michel LEMOINE (Liège, Éditions du C.L.P.C.F., 1991). On pourra consulter aussi, dès sa parution en 2004, la Bibliographie générale *De Georges Sim à Simenon*, établie par Claude MENGUY.

⁴ Nous avons tenté, dans les numéros 10 (1998) et 11 (1999) de *Traces*, de dresser un « Inventaire des [789] billets quotidiens de Georges Sim à la *Gazette de Liège* de novembre 1919 à décembre 1922 ».

Lire aussi, publiés par Lily PORTUGAELS et Frédéric VAN VLODORP, *Les Scoops de Simenon. Georges Sim, journaliste à la « Gazette de Liège »* (Liège, Éditions Luc Pire, avril 2003).

⁵ La totalité de ces reportages a été republiée et présentée par Francis LACASSIN, en un seul gros volume de plus de 1 000 pages, sous le titre *Mes Apprentissages. Reportages 1931-1946* (Paris, Omnibus, 2001).

Les Amis de Georges Simenon (Bruxelles) ont publié en plaquette, à l'intention de leurs membres, *Le Drame mystérieux des îles Galapagos* (mai 1991), *Histoires de partout et d'ailleurs* (avril 1993) et *La Caravane du crime* (novembre 1995); éditions établies et présentées par Pierre DELIGNY.

⁶ « Tout Simenon », tomes 26 et 27 (plus de 3 000 pages), Paris, Omnibus, 1993. On trouvera, tome 27 *in fine*, nos « Jalons chronobiographiques », ainsi qu'un « Index des noms », un « Index de lieux » et un « Index des thèmes et des œuvres » cités dans les « Autobiographiques ».

⁷ À la *conquête de Tigy. Lettres 1921-1924* (préfacées et annotées par Francis LACASSIN), Paris, Julliard, 1995.

⁸ Georges SIMENON – André GIDE, ... *sans trop de pudeur. Correspondance 1938-1950* (édition établie par Benoît DENIS), Paris, Cahiers Omnibus, 1999.

⁹ *Correspondance Jean Mambrino-Georges Simenon, 1951-1988* (présentée et annotée par René ANDRIANNE), *Cahiers Simenon*, n° 13, Les Amis de Georges Simenon, Bruxelles, 1999.

Gilbert Sigaux¹⁰, avec Fellini¹¹ aussi... Mais si c'était la **totalité** de ce courrier de toute une vie qui, par un improbable coup de baguette magique, pouvait être réunie et publiée, gageons que cela grossirait les « Œuvres complètes » de quelques volumes de plus !

Pour ma part, j'ai eu l'honneur et le bonheur de correspondre avec Georges Simenon de mai 1967 à l'été 1987, et j'ai reçu de lui une centaine de lettres et cartes, de longueur fort variable (cela pouvait aller de quelques lignes à plusieurs pages), le plus souvent dactylographiées, parfois manuscrites pour les plus personnelles d'entre elles.

*
* *

L'AUTRE JOUR, l'autre nuit plutôt, il y a une semaine de cela, j'ai fait un rêve, où il m'apparaissait que je devais impérativement écrire au plus vite à mon correspondant de Lausanne, dont je n'avais pas de nouvelles personnelles depuis si longtemps¹². Et c'est ce que j'ai fait sans tarder.

¹⁰ *Le Roman d'une amitié. Correspondance Georges Simenon–Gilbert Sigaux, 1954–1982* (édition établie, annotée et présentée par Francis LACASSIN), *Cabiers Simenon*, n° 7, Les Amis de Georges Simenon, Bruxelles, 1993.

¹¹ « Correspondance Federico Fellini–Georges Simenon, 1976–1988 », choix de lettres in *Simenon au cinéma* (textes réunis et présentés par Claude GAUTEUR), Bruxelles, Didier Hatier, 1990/Paris, Hatier, 1991.

Lire aussi « Carissimo Simenon, Mon cher Fellini » (introduction de Jacqueline RISSSET, préface de Claude GAUTEUR), in *Cabiers du cinéma*, Paris, 1998.

¹² Je viens d'apprendre que l'ami Jean Jour, lui aussi, a écrit une ultime lettre à « celui qui est parti pour le voyage sans retour » et qui n'a « pas eu la patience d'attendre 2003 ». En voici quelques extraits : « Je ne peux vous reprocher de ne pas avoir attendu toutes ces cérémonies, officielles, officieuses, bibinesque ou culturelles qui pleuvent sur Liège. Elles nous auraient cependant mis en contact, car il me restait tant de choses à vous demander. Oh rassurez-vous ! Pas sur votre technique, que les universitaires analysent au scalpel, sur laquelle glosent de savants linguistes et parfois quelques "psys" un peu tordus. Non, simplement, bêtement, j'aurais aimé vous parler un peu de votre "famille". Votre pléthorique famille, si semblable et si différente, si mal assortie dans ses déviances, si étonnante aussi puisqu'on éprouve souvent l'impression de s'y trouver intégré pour l'une ou l'autre raison personnelle [...] Mon reproche, voyez-vous, c'est de me laisser sans nouvelles [...] **Maugras**, termine-t-il sa vie avec **Lina** ? A-t-il dû retourner à Bicêtre ? [...] Je n'ai jamais pu comprendre le sentiment que **Sissy** portait à **Frank**, mais je me demande néanmoins si elle s'est mariée après la guerre, ou bien si elle continue à vivre avec son brave homme de père ? [...] J'aimerais savoir si **Omer Petermans** a pu finalement ramener son clan à bon port ? [...] Et ce **Jean Cholet**, qui vous ressemblait tant, est-il resté journaliste à Nantes ? Est-il monté à Paris, comme vous l'avez fait ? [...] Quand, d'aventure, il arrive à **Marcel Féron** de prendre le train, ce ne doit pas être sans évoquer le frêle visage d'**Anna**, qui doit lui peser comme un remords ! [...] Et **Louis Cuchas**, qui bien sûr

Seulement, voilà, où diable adresser cette missive ? Pas au 12 avenue des Figuiers, tout de même ! Elle me reviendrait avec la fatale et agaçante mention : « Le destinataire n'habite plus à l'adresse indiquée ». Alors, profitant de ce « colloque du Centenaire », j'ai pris le parti de vous lire cette lettre qui ne vous est pas vraiment destinée — mais nous sommes entre nous, n'est-ce pas ! —, espérant qu'ainsi, grâce aux moyens de communication modernes ou à venir (Internet, Externet peut-être ?), où qu'il soit, cette missive, telle une bouteille à la mer, lui parviendra bien... dans quelques secondes ou dans quelques années-lumière !

Voici donc ma « lettre ouverte » à Celui-qui-est-parti-sans-laisser-d'adresse :

Massy, jeudi 13 février 2003, dès potron-minet
(ou, plus poétiquement,
« à l'aube fragile où pâlisent les étoiles »)

Cher Georges Simenon,

Il y a tout juste cent ans aujourd'hui — cent ans et une poignée d'heures —, vous naissiez dans la nuit du 12 au 13 février 1903 (et peu importe que cela fût à 23 h 30 le jeudi 12, à en croire l'état civil, ou bien à minuit dix le **vendredi 13** — n'en déplaise à votre mère — selon *Je me souviens...* ; on ne va pas chipoter pour quarante minutes !). Et un centenaire, nom d'une pipe ! cela se célèbre, cela s'arrose... et ça me décide à reprendre la plume. Il faut dire qu'il y a plus de quinze ans que je n'osais plus vous écrire, et que du coup vous ne me répondiez plus !

Ici, je dois tout d'abord rendre hommage à votre éthique d'épistolier : non seulement vous avez toujours répondu à toutes les lettres que vous receviez, fussent-elles de lecteurs inconnus¹³, mais, de surcroît, vous vous

n'existe plus, ni son fidèle galeriste, ses peintures restent-elles cotées ? [...] J'arrête ! Il en reste tant d'autres dont j'aimerais connaître le devenir ! Pour la première fois, vous ne me répondrez pas [...] Après tout, que vous le vouliez ou non, vous êtes là. Vous serez toujours là. Nul besoin d'avoir été enfant de chœur pour le savoir.

P.-S. Voilà-t-il pas que j'oublie tout bonnement de vous demander des nouvelles de notre vieux Maigret ! C'est un comble ! [...] A-t-il, comme vous, pris un aller simple pour Nulle Part ? Ou a-t-il eu la curiosité d'attendre 2003 avant de tirer sa révérence à son tour ? [...] Remettez-lui simplement un bon-Jour. Il sait que je l'aime bien, en dépit de certains côtés un peu surannés. »

N.B. Pour lire l'intégralité de cette « lettre ouverte », cf. Jean JOUR, *Simenon romancier-nu*, Paris, Dualpha Éditions, 2003.

¹³ À l'exclusion toutefois des lettres de solliciteurs et autres « tapeurs » professionnels. Ainsi celle de cette brave dame quelque peu naïve qui, ayant lu que vous aviez « trente-trois maisons », s'imaginait que vous étiez propriétaire de **toutes** — et en même temps —, et se permettait de vous écrire que c'était **beaucoup**... et de vous demander de lui en offrir une !

imposiez la discipline de répondre **aussitôt**... sauf bien sûr en cas de force majeure, tel une grippe ou un roman en cours de rédaction. En voulez-vous un exemple? Vous écrivant dans les premiers jours de septembre 1967, je vous apprenais qu'une proche parente venait de mourir, dix jours après la naissance de son petit-fils. Or, vous étiez en pleine rédaction d'un *Maigret*. Eh bien! dès le 11 septembre — date qui figure effectivement à la fin de ce roman — vous m'écriviez :

Mon cher Deligny, il y a un peu plus d'une heure que j'ai terminé mon dernier roman : «*Maigret à Vichy*». Je suis encore abruti. Je tiens cependant à vous présenter mes condoléances les plus sincères. Je me rends compte du flottement dans lequel votre famille se trouve, flottement douloureux que, pourtant, la naissance d'un enfant vient alléger, comme s'il y avait toujours des compensations dans la vie...

Un autre exemple? Le 24 mars 1971, vous m'écriviez :

C'est vrai qu'il y a longtemps que je n'[avais] reçu de vos nouvelles. Ne vous étonnez pas cependant si je vous réponds brièvement, car je viens de terminer un roman [le 17 mars]; «*La Cage de verre*»¹⁴, qui m'a beaucoup fatigué...

*

* * *

PUISQUE LE HÉROS de *La Cage de verre* est un correcteur d'imprimerie, voici un excellent enchaînement pour parler de correction... et des coquilles dans vos livres! Dès la toute première lettre que vous m'adressiez, le 23 mai 1967, vous abordiez ce terrain coquillier :

Cher Pierre Deligny [...] votre lettre d'aujourd'hui établit un contact plus direct entre nous et je vous en remercie. Votre fidélité me touche.

Il y a en effet de nombreuses coquilles dans mes livres et elles ne sont pas toutes imputables au typographe. En effet, un roman terminé, je consacre trois jours environ à la toilette du manuscrit [celle de *La Cage de verre* n'a même pris que deux jours], toilette qui, par le fait, ne peut être parfaite. Ensuite, je suis incapable de me relire, même partiellement, car ce roman m'est devenu en quelque sorte étranger. Peut-être aussi, si je revoyais

¹⁴ G. SIMENON, *La Cage de verre* (roman écrit du 11 au 17 mars 1971, puis révisé les 26 et 27 avril; achevé d'imprimer le 21 juillet), Paris, Presses de la Cité, 1971; «*Tout Simenon*», tome 15.

Maigret à Vichy, quant à lui, a été écrit du 5 au 11 septembre 1967, révisé du 25 au 28 du même mois, et achevé d'imprimer le 15 janvier 1968 (Paris, Presses de la Cité, 1968; «*Tout Simenon*», tome 13).

moi-même les épreuves, serais-je tenté de tout changer ou de tout jeter au panier. Voilà ! Vous connaissez maintenant mon petit secret ...

Ah ! les coquilles ! Il en a été souvent question dans notre correspondance. Ainsi, le 11 décembre 1968 : « Vous avez raison de dire que les Nielsen battent le record des coquilles ! Cela tient, paraît-il, à la composition électronique mais, toujours paraît-il, cela devrait s'améliorer bientôt. » Oui, réjouissez-vous, ça s'est amélioré, mais seulement avec Omnibus et « Tout Simenon », vingt ans plus tard !

Au passage, merci pour l'hommage que vous rendez à ma corporation dans votre missive du 14 décembre 1981 :

J'ai toujours eu une grande admiration pour les correcteurs à qui on ne donne qu'un tout petit coin dans les imprimeries, souvent une cage de verre, et qui, avec la patience des fourmis, remédient aux défaillances des auteurs. Cela demande une culture et une foi que connaissent bien peu de gens qui se consacrent à la vie du livre.

Et puis, un mois plus tard, le 12 janvier 1982, je relève ce paragraphe : « Merci du soin que vous prenez à mettre certains textes au point. Excusez-moi pour le « **surtout** » qui n'a rien de péjoratif dans ce cas ! » Il faut dire que ce "surtout" était une malicieuse allusion à une dédicace dont vous m'aviez gratifié : « à Pierre Deligny, qui connaît mon œuvre mieux que moi-même, **surtout** ses fautes et ses coquilles ! »

Pour en finir avec ce sujet sensible, je citerai la phrase finale de votre épître du 30 mars 1983 : « Quant à l'offre de service en qualité de « correcteur *ad æternum* », j'en suis très touché, mais je n'interviens jamais auprès des éditeurs sur les questions de corrections, etc., les laissant entièrement responsables du texte qu'ils éditent et de la surveillance des erreurs et coquilles. » Bien, patron ! c'est vous qui voyez ... ou ne voyez pas ces coquilles dont l'abondance m'agaçait si fort ... Ma foi, cinq ans plus tard, pour « Tout Simenon », j'ai fait en sorte, dans la mesure de mes possibilités, de venir en aide à cette « surveillance » ... Tout en sachant fort bien que, selon le vieil adage dont je crains bien d'être l'auteur résigné, « l'ouvrage imprimé vierge de toute coquille est un mythe inatteignable, un idéal vers lequel on ne peut que tenter d'approcher ».

*

* *

VOS LETTRES, cher Simenon, que je prends plaisir à relire faute d'en recevoir de nouvelles, fourmillent de détails biographiques et littéraires, de précisions précieuses ou savoureuses sur votre vie et sur votre œuvre. Voulez-vous que je vous en cite quelques « morceaux choisis » ?

Mes *Mémoires intimes* sont en effet la suite logique de *Pedigree*, puisqu'ils reprennent ma vie depuis l'âge de seize ans jusqu'en 1978. Mais cette fois, contrairement aux conseils que m'avait donnés mon ami Gide, je les ai écrits à la [première] personne¹⁵. (Lettre du 14 décembre 1981.)

Le 8 février 1982, mon épouse et moi relevons un clin d'œil à nos vingt-cinq ans de mariage : « Bravo et tous mes meilleurs vœux en attendant les noces de diamant ! [bigre ! il va nous falloir pour cela attendre 2017 !] J'aurai bientôt soixante ans de vie conjugale. Mais pas avec la même femme, sans "interlude" cependant... »

Le 20 août 1982, vous évoquez vos bateaux. Le *Ginette* tout d'abord : « Des romans populaires, j'en ai écrit aussi pendant mon tour de France, en 1924 ou 1925. (Je serais un très mauvais concurrent de l'émission "Des Chiffres et des Lettres"), [vous voulez dire « Question pour un champion »... et je suis au regret de dire au « mauvais concurrent » que la bonne date était 1928 !]. Il est certain que ce tour de France par les rivières et les canaux m'a beaucoup marqué par la suite. J'y travaillais en pleine nature, sur une table pliante supportant ma machine à écrire dans les endroits les plus divers, le long des voies, du chemin de halage et même en plein port de Lyon¹⁶... »

Le 13 décembre suivant, en réponse à une lettre sûrement très longue, accompagnée de nombreuses photos de Liège, vous m'écrivîtes une fort copieuse missive, commençant par une comparaison entre Liège et Paris, hier et aujourd'hui :

Moi qui ai de la peine à lire jusqu'au bout les très longues lettres (et combien j'en reçois !), j'ai lu avec la plus grande joie et même avec émotion votre lettre du 4 décembre. En effet, je m'aperçois que Liège est restée la

¹⁵ Dans sa lettre, Simenon écrivait par lapsus : «... je les ai écrits à la troisième personne ».

¹⁶ Dans la toute dernière lettre que j'ai reçue de lui (27 juillet 1987), Simenon me reparle de ce tour de France à bord du *Ginette* : « Mon cher Deligny, Merci pour la carte géographique, qui me rappelle ma randonnée de près d'un an à bord du "Ginette". Vous avez une patience extraordinaire. J'aurais été bien en peine de retracer moi-même notre périple. Que de souvenirs me reviennent en regardant cette carte qui n'existait pas à l'époque. Aujourd'hui, on loue même des bateaux spécialement pour cette sorte de navigation. J'en ai gardé pour ma part le meilleur souvenir. À l'époque, c'était considéré comme une véritable aventure, et il fallait à peu près chaque jour écrire un certain nombre de pages de romans populaires [...] Un grand merci de la part de Teresa à qui je devrai expliquer tout mon voyage, en lui désignant les différents endroits de cette carte et les aventures qui s'y sont déroulées. Affectueusement, G. Simenon. »

ville de l'accueil chaleureux et de la gaieté. Ma bonne vieille ville n'a donc pas tellement changé.

Je n'en dirais pas autant de Paris. Quoiqu'il y ait une dizaine d'années que je n'y ai pas mis les pieds. Mais, comme vous et votre femme, pendant des années, dès l'âge de vingt ans, nous avons été, comme mon ami [Léon-]Paul Fargue, des amoureux de cette ville que nous parcourions dans tous les sens, ne négligeant ni les « fortifs » alors dangereuses, ni les ruelles, ni les quartiers les plus secrets. L'accueil était aussi chaleureux que celui que Liège vous a réservé. Aujourd'hui, je doute qu'il le soit encore. Lors de mes dernières visites, j'ai eu plutôt l'impression d'une sorte de morosité et de méfiance, comme si chacun vivait refermé sur soi-même [...]

[Et, plus loin, vous prenez plaisir à commenter quelques-unes des photos reçues :]

Je continue votre lettre. Non, vous ne me cassez pas les pieds. Au contraire, votre lettre me fait chaud au cœur. Un grand merci pour vos photos qui m'ont rappelé bien des souvenirs.

À la rubrique photo 4, tout est exact. Après deux ou trois mois à la caserne des Lanciers, j'ai pu rentrer chez ma mère pour la nuit et j'ai continué pendant tout mon service militaire, ou à peu près, mes billets à la Gazette. J'ai même été menacé du Conseil de guerre pour avoir écrit certains articles qui n'avaient pas plu à ces messieurs de l'armée.

Photo 6 [montrant une vieille marchande des quatre-saisons devant l'entrée de l'hôpital de Bavière] : je me souviens de la charrette de Marie Roufosse. Mais elle n'était pas à sa place à l'heure où j'entrais à l'hôpital pour la messe, car il s'agissait de la messe de six heures du matin, et à cette heure le quartier était désert. Je l'ai surtout vue lorsque nous allions faire nos exercices militaires sur le grand terre-plein qui longeait l'hôpital [...]

Photo 18 : le jardin appartenait à ce moment aux petits frères des Écoles chrétiennes. Chaque carré était entouré de poiriers-quenouilles et les poires nous faisaient bien envie pendant que, en guise de récréation, pliés en deux, nous enlevions les mauvaises herbes...

Le 30 mars 1983, vous faites défiler sous les yeux de votre correspondant ravi quelques souvenirs de diverses époques :

Pâtisserie : Il est exact que j'ai été apprenti pâtissier pendant une quinzaine de jours à l'âge de quinze ans dans une petite pâtisserie proche du pont de Longdoz. Mais je ne me souviens pas du nom du pâtissier¹⁷. C'était

¹⁷ Selon les recherches de Jean-Christophe Camus, Jean-Denys Boussart et Michel Lemoine, il s'agit d'un pâtissier nommé Marchal, qui était établi au n° 43 de la rue Jean-d'Outremeuse... donc, pas vraiment « proche du pont de Longdoz », mais à moins de dix minutes à pied de chez les Simenon, via la rue Puits-en-Sock et le pont d'Amersœur. ..//

bien avant de me présenter à la Librairie Georges¹⁸. Donc, ce qui a été écrit par de Fallois est confirmé. Tant pis pour *Pedigree* [...]

Boulevard Richard-Wallace : dans le bloc le plus près du pont de Puteaux, n° 3 ou 7. Je ne me souviens jamais des chiffres. C'était bien sur Neuilly. Je crois bien que c'était le n° 7 car on était juste devant la grille du Bois de Boulogne, côté Bagatelle¹⁹. Pierre Brasseur et sa femme d'alors habitaient le rez-de-chaussée et c'était là que le jeune Brasseur est né¹⁹. J'étais au 3^e étage. Au 4^e habitait Danielle Darrieux, avec le cinéaste dont je ne retrouve pas le nom pour le moment¹⁹. Au 6^e étage, c'était Abel Gance. Aux autres étages, des producteurs de cinéma alors très célèbres.

Il m'est arrivé parfois de vous en apprendre à mon tour sur vous-même et vos ancêtres ! Alors, m'écrivez-vous le 5 mai 1983 : « Vous faites des découvertes fort intéressantes. L'histoire de Vlijtingen est fort amusante et j'ignorais qu'il y avait plus de cinquante Simenon qui y étaient enterrés, mais je n'ai aucune envie de les y rejoindre. Le plus drôle, c'est la rue des Petits Juifs que des ancêtres ont habitée. J'apprends aussi que Simenon signifie "le Petit Simon", de Simon le Zélate. Quant à moi, bien qu'il y ait eu des juifs dans mes ancêtres, cela ne me gêne pas du tout. Le Christ l'était bien lui aussi, de même que la Vierge et que tous les apôtres [...] Maintenant, je vous laisse à vos recherches qui me réservent probablement encore des surprises. » Dans cette lettre-là, vous trouvez même que « les trois Mousquetaires sont d'une activité dévorante. Et j'ai un peu l'impression que l'on est en train de me disséquer vivant ! » Un mois plus tard, le 2 juin 1983, vous vous empressiez de préciser : « Rassurez-vous, ce n'est ni à vous ni à

.../'' La mère de Georges n'a-t-elle pas toujours regretté qu'il ait abandonné si vite le métier de pâtissier pour celui de romancier ! ? Ne lit-on pas dans *Pedigree* :

— C'est un si bon métier, Roger ! As-tu jamais vu un pâtissier dans la misère ? D'ailleurs, tous les commerces où l'on vend à manger sont des bons commerces.

(G. SIMENON, *Pedigree*, 3^e partie, chap. X.)

¹⁸ Lire : librairie Louis George-Renkin ; aujourd'hui disparue, elle était sise au n° 108 de la rue de la Cathédrale. C'est, in *Pedigree*, la librairie Germain (cf. Michel LEMOINE, *Liège, couleur Simenon*, Liège, Éd. du Céfal, 2002, page 81 et note 383 ; voir aussi « Figures vivaces entre réalité et fiction », n° 242 de l'Inventaire de *Pedigree*, à paraître in *Traces*, n° 15, 2004).

¹⁹ Ses souvenirs visuels sont parfaitement exacts, et c'était bien le n° 7 du boulevard Richard-Wallace à Neuilly. Le « jeune Brasseur » qui y est né (le 15 juin 1936) se prénomme Claude, Pierre, Albert Espinasse de son vrai nom. Comédien comme son père, il lui arrive aujourd'hui, dans les « Maigret »-Crémer, de jouer le neveu et assistant du commissaire. Quant au cinéaste dont Simenon ne retrouve pas le nom en m'écrivant, c'était Henri Decoin... qui a donné à Danielle Darrieux le rôle-titre de *La Vérité sur Bébé Donge* en 1951 (sortie du film le 13 février 1952).

Dans la dictée *Jour et nuit*, le 25 mai 1979, le 7 du boulevard était devenu le 3, les Simenon habitaient le 2^e étage, Darrieux et Decoin le 3^e et Abel Gance le 4^e... Toujours brouillé avec les chiffres, notre Simenon !

aucun des Trois Mousquetaires que je fais le reproche de me disséquer, mais à de nombreux autres. Je connais votre fidélité qui me touche.»

Et, en septembre 1983, c'est un flash alsacien qui surgit de votre mémoire : «La Schlucht, j'y suis passé, par hasard, et j'étais très embêté car il fallait monter de très fortes pentes et passer par un tunnel de montagne qui me donnait le vertige. La route était difficile. Je ne me souviens de mon séjour à la Schlucht que de ce passage désagréable dans la montagne et — souvenir plus agréable — de deux petites serveuses qui étaient ravissantes...» Tellement ravissantes qu'elles ont eu droit de passer à la postérité littéraire, sous les noms des sœurs Gredel (16 ans) et Lena (18 ans), servantes au «Relais d'Alsace» dans le roman homonyme²⁰.

*

* *

MAIS VOTRE CORRESPONDANCE comportait parfois des mises au point, voire des mises en doute et même des reproches. Ainsi, le 7 août 1985, cette courte mise au point, sorte de post-scriptum à la longue lettre de la veille, et qui mérite d'être citée *in extenso* :

Hier, j'ai oublié de répondre à une de vos questions, que je considère comme très importante car j'ai horreur des ragots.

J'ai connu Carlo Rim lorsqu'il était rédacteur en chef de l'hebdomadaire «Vu» auquel j'ai donné un récit illustré du tour de France que j'avais fait en canot vers 1924 [non ! en 1928]. Nous sommes restés quelque temps amis puis, j'ai oublié pourquoi, nos relations ont tourné à l'aigre. Carlo Rim est Marseillais et enjolive souvent ses souvenirs. Il est exact qu'il a été mon invité pendant quelques jours à La Richardière, où j'avais un bâtiment spécial pour les invités. Contrairement à ce qu'il prétend²¹ je n'étais pas occupé par un roman car [alors] je ne l'aurais pas reçu. En effet, je n'ai jamais reçu personne lorsque j'étais «en roman» et personne non plus, ni Boule, ni Tigy, ni ma seconde femme ne m'a jamais vu écrire mes romans. Seule Teresa m'a vu écrire, non pas des romans, mais mes *Mémoires intimes*, et c'est elle aussi qui a enregistré mes *Dictées*. Enfin il est vrai que lorsqu'un

²⁰ G. SIMENON, *Le Relais d'Alsace* (roman écrit en juillet 1931, achevé d'imprimer en octobre), Paris, Fayard, 1931 ; «Tout Simenon», tome 16. Les lecteurs en quête de personnages peuvent retrouver nos deux ravissantes dans l'*Index des personnages de Georges Simenon*, *op. cit.*, Gredel en page 267 et Lena en page 377.

²¹ C'est dans *Le Grenier d'Arlequin* (Paris, Denoël, 1981, p. 200) que Carlo Rim (1902–1989) évoque un séjour chez Simenon, à La Richardière, «le 26 décembre 1933». Or, il semblerait que le romancier ait écrit *Les Suicidés*, un des deux premiers titres écrits pour Gallimard, en décembre 1933 (datation précise inconnue).

chapitre était particulièrement dur, il m'arrivait d'être obligé d'aller vomir. Mais cela, personne, et Carlo Rim moins que tout autre, n'a jamais assisté à cette opération.

Il existe assez de légendes à mon sujet pour ne pas ajouter encore celle-là. Simple mise au point, donc, mon cher Deligny. Amicalement.

Une mise en doute, à présent. Dans votre lettre du 1^{er} septembre, vous vous montrez fort catégorique :

Je n'ai pas pu habiter jusqu'à deux ans ou deux ans et demi à la rue de Gueldre, car je me souviens fort bien que, rue Pasteur, je me traînais encore sur le ventre sur le parquet, ce que je ne faisais certainement plus à l'âge de deux ans !

Hum ! je ne sais pas à quel âge exactement vous êtes passé à la station debout ! Mais ce qui est sûr, c'est que le ménage Simenon, entre le 26 (aujourd'hui 24) rue Léopold et le 3 de la rue Pasteur²², a bel et bien vécu au 10 (aujourd'hui 5) **rue de Gueldre**²³, à deux pas du logement de chez Cession, de la mi-juillet 1903 à la fin d'avril 1905 (comme vous aviez alors de cinq mois à un peu plus de deux ans, c'est bien naturel que vous n'avez aucun souvenir direct). La mention de ce deuxième logement de votre existence figure, en toutes lettres, dans le « livret de mariage » de vos parents, dont je vous ai fourni copie. Alors, le 13 décembre 1982, vous revenez à la charge avant de déclarer forfait :

²² On rappelle aux Liégeois que la rue Pasteur et la rue du Ponçay qui la précédait à l'ouest ont été rebaptisées **rue Georges Simenon** le 29 décembre 1978, par décision du Conseil communal de Liège ... Et c'est ainsi que le 3 (puis 1) rue Pasteur est aujourd'hui le 25 de la rue Georges Simenon.

« J'ai appris il y a une dizaine ou une quinzaine de jours que le Conseil communal de Liège avait décidé de donner mon nom à la rue Pasteur. Ce n'est pas le fait qu'il y ait une rue Simenon qui m'enchanté, mais c'est le choix de la rue Pasteur [...] J'y ai vécu environ cinq ans [et même presque six : du 28 avril 1905 au 5 février 1911], c'est-à-dire la période la plus heureuse de l'enfance [...] J'étais loin de me douter qu'un jour la rue Pasteur deviendrait rue Georges Simenon, et j'en demande bien pardon au grand Pasteur. » (*Les Libertés qu'il nous reste*, 4 décembre 1978)... Tout en se déclarant enchanté, le diariste contredit là ce qu'il écrivait dix-sept ans plus tôt : « Si, un jour, on doit donner mon nom à une rue, dans ma ville natale, que ce soit non la rue Pasteur, où j'ai passé mes jeunes années, mais la place du Congrès voisine, où j'ai joué mes premiers jeux. C'est une place de petites gens, de modestes, loin du centre, et j'y ai connu des heures merveilleuses. » (*Quand j'étais vieux*, 13 juin 1961). Comme le fait remarquer l'auteur de *Liège couleur Simenon* : « Ce vœu de l'écrivain n'a certes pas été réalisé, mais, par une sorte de juste compensation, cette place toute ronde s'orne aujourd'hui en son centre, depuis le 17 juin 1992, d'un buste de l'écrivain [...] un Simenon de bronze qui tenait entre ses dents une pipe que le vandalisme a eu tôt fait de lui dérober... »

²³ L'*Annuaire des adresses de Liège* de 1904 mentionne bien, au 10 de la rue de Gueldre : « Simenon D., comptable ». Pour plus de détails, lire : « Les affres et les joies d'un chronobiographe » (p. 129), in *Traces*, n° 5, 1993.

J'allais oublier de vous parler de la rue de Gueldre. Non seulement je n'en ai aucun souvenir, alors que j'ai des souvenirs de mon âge le plus tendre. En outre, ni mes parents, ni mes oncles et tantes, ne m'en ont jamais parlé. Nous sommes passés souvent rue de Gueldre avec ma mère. Alors qu'elle évoquait ses souvenirs à chaque endroit où elle avait habité ou bien où elle avait eu de la parenté ou des amis, elle n'a jamais fait allusion à une de ces maisons [de la rue de Gueldre] comme ayant été notre logis. Mais, bien entendu, si les documents officiels prétendent le contraire, je m'incline bien volontiers.

Nous parlions tout à l'heure de légende à votre sujet, à propos des « souvenirs » de Carlo Rim. Mais je dois vous rappeler que vous vous êtes forgé vous-même quelques belles légendes biographiques — de l'auto-fiction en quelque sorte ! —, dont la moins tenace n'est pas celle de la durée de votre service militaire²⁴ ! Là, nous avons été au bord de la dispute, pour ne pas dire de la fâcherie ! Voyez le ton fort sec sur lequel vous avez rédigé cette note qui me parvint en septembre 1983, en réponse à une lettre où je vous questionnais sur votre « année passée sous les drapeaux » :

J'ai fait mon service militaire pendant **dix-huit mois**, peut-être pas à la caserne, mais en partie au secrétariat de l'état-major de la 3^e division. Mais il est bien net que, comme je l'ai toujours dit, **ce service militaire a duré en tout dix-huit mois**.

Rompez, scrogneugneu !... Eh bien ! je me rebelle. Car, par simple soustraction de deux dates historiquement incontestables, on voit que vous n'avez pu passer — même si le temps vous y a paru long — que douze mois sous les drapeaux : 1^o votre incorporation se situe quelques jours après la mort de votre père (28 novembre 1921), donc **début décembre 1921** ; 2^o vous avez été libéré de vos obligations militaires peu de jours avant votre départ pour Paris le 11 décembre 1922, donc **début décembre 1922**.

Certes, le professeur Piron, enquêtant auprès des Archives militaires à Bruxelles, s'y est entendu dire que votre dossier était « introuvable ». Mais, plus chanceux, le professeur Rutten, en réponse à sa lettre adressée au ministère de la Défense nationale, a reçu la note suivante : « Pour la classe de 1920 (à laquelle était rattaché le cavalier Simenon en tant que volontaire), le service militaire organisé au Corps de Transport de la 3^e Division d'Armée a eu lieu **du lundi 5 décembre 1921 au lundi 4 décembre 1922** » [soit 365 jours]. L'affaire est donc entendue : le volontaire de milice Simenon Georges Joseph Christian, matricule 7980, rattaché à la classe de 1920, a bien effectué en tout et pour tout **un an de service militaire** !

²⁴ Lire aussi : « Les affres et les joies d'un chronobiographe » (p. 132), in *Traces*, n^o 5, 1993.

Et le « service militaire à rallonge » est à ranger sans hésitation dans le tiroir aux légendes, tout comme « *Pietr-le-Letton* écrit à Delfzijl dès l'automne 1929 »²⁵, « la cage de verre de *Paris-Matin* » et quelques autres...²⁶

*

* *

ICI, VOS DEUX PREMIERS MOUSQUETAIRES, mon complice en chronobiographie Menguy et moi, nous devons vous faire une confession : nous vous avons, au fil des années, bombardé de tant de questions que cela a pu finir par ressembler à du harcèlement, et il vous est arrivé d'en concevoir parfois un certain agacement, une fatigue certaine. Pardon, cher Simenon, pour ces tracas, et merci pour toutes vos réponses patiemment données !

Ainsi, quand il s'agissait de savoir au juste à quel hôtel vous aviez écrit, en juin 1945, votre nouvelle *La Pipe de Maigret* : « Tout ce que je puis faire », me répondez-vous le 13 mai 1982, « c'est de vous renvoyer, annotée, votre page comportant un plan sur lequel j'ai marqué une croix en regard de l'hôtel de Cambrai, au numéro 30, rue de Turenne. »²⁷

Une autre fois, c'est un plan du 8^e arrondissement de Paris que je vous soumetts, en vue d'y positionner des lieux où vous avez habité ou travaillé (en 1922–1923). Fort gentiment, vous me le retournez, le 30 mars 1983 : « J'ai noté sur la carte les différents endroits dont vous me parlez. Je ne me souviens pas du numéro de l'hôtel particulier où la vieille Anglaise au camembert occupait tout l'étage. » Et le plan est soigneusement annoté de votre main : « domicile aux deux pédérastes » (c'étaient vos voisins dans

²⁵ Alors que la date de rédaction la plus hautement vraisemblable est le printemps 1930, à bord de l'*Ostrogoth* à Morsang-sur-Seine. Lire à ce sujet : « Les vrais débuts du commissaire Maigret » in *Traces*, n° 1, 1989 (p. 27–43).

²⁶ À propos de ce que Pierre Assouline appelle la « fiction autobiographique », citons ce dernier : « Sur son compte personnel, Simenon n'a pas tant inventé ni déformé que, très tôt, construit sa légende, modelé sa statue et forgé son mythe. Si bien qu'à mi-vie déjà, il n'était plus en mesure de distinguer la vérité du mensonge, le réel de l'imaginaire [...] Il avait tant entremêlé vécu romanesque et roman vrai, qu'il était devenu le plus mal placé pour parler de lui, faire la part de la création et de la re-création. » (*Simenon. Biographie*, Paris, Julliard, 1992.)

²⁷ Citons aussi votre lettre du 6 août 1985 : « Quant à l'hôtel de Cambrai, je n'y ai pas habité, mais c'est exact que j'y ai écrit *La Pipe de Maigret*. C'était tout de suite après la guerre. J'avais cédé à un de mes amis mon studio de la place des Vosges, où je dormais ainsi que Marc et Boule. Mais comme il n'y avait qu'une seule grande pièce, je ne pouvais y travailler et j'ai loué une chambre dans le plus proche hôtel de la rue de Turenne, et j'allais chaque matin y passer environ deux heures. »

Lire aussi : « Les affres et les joies d'un chronobiographe » (p. 138), in *Traces*, n° 5, 1993.

l'impasse Saint-Honoré, votre première vraie adresse parisienne, au 233 de la rue du Faubourg-Saint-Honoré²⁸)... « bureaux de la ligue Binet-Valmer »²⁹ (avenue Beaucour, en impasse, à deux pas de la Salle Pleyel)... et, plus à l'est dans le Faubourg-Saint-Honoré, « à peu près [à la hauteur de la rue de Berri, non loin de Saint-Philippe du Roule], l'Anglaise au camembert³⁰, côté gauche [*sic*] en montant, ancien hôtel particulier sur cour en façade, bâtiment à gauche ».

Dans une lettre du 23 août 1985, je vous décochais encore toute une salve de questions, cette fois sur votre arrivée à Paris en décembre 1922 : était-ce le 14, comme vous l'écrivez dans vos *Mémoires intimes*? ou bien le 11 (selon de Fallois), ou encore le 15? à quelle heure avez-vous débarqué gare du Nord? pleuvait-il bien ce matin-là? etc. etc.³¹ Le surlendemain, vous me retournez ma lettre, flanquée de courtes réponses et mentions marginales (« oui » / « pourquoi pas? » / « oui! » / « quelle importance? »), avec, en épigraphe, ce bref message : « Il fait trop chaud pour écrire! Amicalement. »

Cette lettre se fait déjà fort longue — la plus longue, je m'en avise, de toutes celles que j'ai pu vous adresser depuis trente-cinq ans! Mais il me reste un peu de place (et de temps)... Alors, vais-je encore oser vous parler, vous reparler de votre tout premier roman populaire, que vous avez écrit au

²⁸ Voir la dictée *Un homme comme un autre* (1973), in « Tout Simenon », t. 26, p. 434 et 436; et aussi *Destinées*, dictées du 3 septembre et du 16 octobre 1979 (« Tout Simenon », t. 27, p. 635 et 671).

Cf. aussi *À la conquête de Tigy. Lettres inédites 1921-1924* (Paris, Julliard, 1995), lettres n^{os} 179 et 180 du 24 janvier 1923 (avec plan), lettre n^o 200 du 18 février 1923 (avec plans détaillés).

²⁹ S'agissant de la Ligue des chefs de section et des soldats combattants, dont les bureaux étaient au 17^{ter} avenue Beaucour (en fait une impasse donnant sur le n^o 248 rue du Faubourg-Saint-Honoré), lire les premières lettres parisiennes à Tigy (n^{os} 130 du 11 décembre 1922 *sqq.*), in *op. cit.*

Voir aussi *Un homme comme un autre* (TS 26, p. 421) et *Destinées* (TS 27, p. 636).

³⁰ Voir *Destinées*, dictée du 16 octobre 1979 (TS 27, p. 670). Grâce à une lettre à Tigy (n^o 141 du 28 décembre 1922, in *Op. cit.*, p. 351), découverte en 1995, nous savons aujourd'hui que l'hôtel particulier de la vieille « Anglaise au camembert » se trouvait au 170 de la rue du Faubourg-Saint-Honoré, donc côté droit en montant; le jeune Simenon y a emménagé le 13 janvier 1923 (lettre n^o 166), pour un séjour qui n'excédera guère deux semaines.

³¹ Cf. « Les affres et les joies d'un chronobiographe » (p. 134), in *Traces*, n^o 5, 1993. Depuis la publication d'*À la conquête de Tigy*, on sait de façon certaine que l'arrivée à Paris date du **lundi 11 décembre 1922** au matin (lettre à Tigy n^o 130 de ce jour, « à 10 h du soir »).

Cette arrivée à la gare du Nord, Simenon l'a racontée (sans en donner la date précise) dans *Un homme comme un autre* (TS 26, p. 418)... Il y reviendra dans *Mémoires intimes* (TS 27, p. 705), en y postdatant par erreur son départ de Liège du 14 décembre.

mois de juin 1924? Ma foi, c'est vous le premier qui l'évoquiez, dans cette lettre du 6 août 1985 :

J'en arrive au « Roman d'une dactylo »³². C'était un court roman populaire de cinquante pages que j'ai écrit pour Ferenczi [...] Je me souviens parfaitement de la terrasse où j'étais assis, pendant que Tigy essayait de vendre ses toiles place Constantin-Pecqueur. C'était un café avec terrasse (il y avait du soleil), le premier à droite [dans la] rue Caulaincourt après la place Constantin-Pecqueur...

Forts de telles précisions, les « Renseignements généreux simenoniens » (comme les appelle si joliment Pierre Assouline) ont immédiatement diligenté une enquête sur le terrain, rue Caulaincourt et place Constantin-Pecqueur; nous avons cherché ce fameux café avec terrasse, d'abord sans succès; alors nous vous avons rendu compte de nos premières recherches avec plan du 18^e arrondissement à l'appui... Tant et si bien qu'après avoir reçu plusieurs courriers sur ce sujet, vous m'avez expédié, fin août 1985, ce court message en forme de S.O.S. : « Cher Mousquetaire, de grâce! ne me parlez plus de la place Constantin-Pecqueur ni de la rue Caulaincourt. J'en fais des cauchemars! Amicalement. G.S. »³³

³² Jean DU PERRY, *Le Roman d'une dactylo*, J. Ferenczi & Fils, s.d. [1924], 79 p. (coll. « Le Petit Livre », 623). Il s'agit du tout premier roman populaire de l'auteur; les premiers chapitres en furent écrits à Paris, à la terrasse d'une brasserie de la rue Caulaincourt, près de la place Constantin-Pecqueur, en juin 1924; manuscrit remis à l'éditeur le 30 juin 1924 [extrait de la Bibliographie générale *De Georges Sim à Simenon*, en voie de parution].

Lire aussi « Les affres et les joies d'un chronobiographe » (p. 136-137), in *Traces*, n° 5, 1993.

Depuis la parution de ce texte, nous avons acquis la certitude que cette brasserie était située au n° 89 de la rue Caulaincourt (actuel café *Au Rêve*).

N.B. Dans ce café, ouvert en 1910, se réunissaient Céline, Gen Paul, Soupault. Marcel Aymé y situa l'arrestation de Dutilleul, dit Garou-Garou, héros de *Passe-muraille*, « alors qu'il buvait un vin blanc citron ». Céline l'appela « la salle obscure du Rêve » dans *Féerie pour une autre fois* [...] Le peintre Jean d'Esparbès en avait fait sa galerie [...] Élyette gère aujourd'hui l'affaire, qui garde cet inimitable parfum des vrais bistros de Montmartre, une sorte de petit conservatoire de la tradition [...] Là se tient tous les soirs une sorte de club informel très fermé perpétuant les traditions locales. Qu'ils soient célèbres ou anonymes, les clients sont ses amis... (cf. André ROUSSARD, *Dictionnaire des lieux de Montmartre*, Paris, Éd. A. Roussard, 2001). Ajoutons que Louis Nucera, quand il habitait au 55 de la rue Caulaincourt, y venait en voisin.

³³ Pour me faire pardonner ce « harcèlement topographique », cher Simenon, j'ai aussitôt composé ces quelques vers de mirliton (qui vous ont fait beaucoup rire, m'a bientôt écrit la chère Joyce Aitken) :

Je, soussigné, votre Mousquetaire-enquêteur
 (Réveillé de bonne heure — il est moins de sept heures —
 Pour griffonner ces vers en un port de pêcheurs*),
 Moi dont le saint patron** fut sur un lac*** pêcheur
 Avant de devenir le premier des Prêcheurs,

.../''

Et puis, c'est un petit mot, griffonné à la main le 31 octobre suivant, pour nous dire que vous renâchez devant la pile de courrier qui vous attend : « Pitié! je suis submergé de courrier, et bientôt je n'aurai même plus le temps de me promener avec Teresa [...] Je vous aime beaucoup, les mousquetaires. Mais n'oubliez pas que des centaines de personnes de par le monde — professeurs d'université, pédagogues, psychiatres, psychanalystes, etc., etc. [me posent] aussi des questions. Et je dois répondre à tous. Donc, s.v.p., des questions de temps en temps, aussi brèves que possible. Nos amitiés sincères à tous les deux. G. Simenon et Teresa. » Pardonnez à vos tortionnaires de vous avoir ainsi tant de fois soumis à la question !

Et la presque dernière lettre que j'ai reçue de vous, datée du 16 janvier 1987, est courte et affectueuse : « Mon cher Mousquetaire, vous n'êtes ni défroqué ni dégradé ! Mais s'il m'est arrivé de mettre la pédale souple, c'est que vous n'êtes pas le seul à m'écrire et que je n'ai pas le temps de répondre à tous mes correspondants. Je n'en apprécie pas moins votre travail. Nous vous embrassons, Teresa et moi. G. Simenon ».

*

* *

ET PUIS, si vous le permettez, il y a encore une lettre que je voudrais vous relire avant de vous quitter. Et pour l'écouter, cet ultime message, j'invite l'auditoire de ce colloque du Centenaire à monter dans une

..//**

Vous demande pardon en tout lieu à toute heure
D'avoir joué avec vous les grands inquisiteurs
En exigeant de vous de me conter par cœur
Le moindre souvenir... depuis l'enfant de cœur !

Si vous me pardonnez (on pardonne aux pécheurs !)
Je jure de ne plus jouer les « empêcheurs-
de-dormir-tous-en-rond-et-d'oublier-en-cœur »

Si vous lui pardonnez, ce trop constant pêcheur
Ne vous parlera plus de Constantin P.....!!!

Confus et navré d'avoir soumis le père de Maigret à tous ces interrogatoires « à la chansonnette » à propos de la pluie et du beau temps (le jour de votre arrivée à Paris, par exemple !) et surtout de la-place-où-habitait-l'inspecteur-Lognon (mais, de grâce, ne m'appellez pas Malgracieux !), acceptez, en guise d'amende honorable, ces « **Rimes en -eur** ».

* [Fécamp] que vous connaissez bien (mais qui a fait toilette),
où jadis Maigret vint pour mener une enquête
et où naquit un jour votre cher « Ostrogoth »

** Simon Pierre, premier pape (votre ancêtre, à vous, fut surnommé « le petit Simon », qui devint votre nom)

*** le lac de Tibériade (ou de Génésareth [Yam Kinneret], ou mer de Galilée)

de ces « machines-à-remonter-et-à-descendre-le-Temps »³⁴. Ainsi, ce journal ne datera plus seulement du mitan des années quatre-vingt³⁵, mais aussi d'aujourd'hui — sixième jour après vos cent ans —, mais encore de demain. Donc, **journal intemporel d'un épistolier hors du Temps**³⁶ :

Vous méritez vraiment, Menguy et vous [mes mousquetaires], la palme de la patience et de l'obstination [...] Avant de répondre à vos différentes questions, je répons à l'une des dernières. Vous vous demandez à quoi je [m'occupe] maintenant.

Je vais résumer mon activité depuis qu'à soixante-dix ans j'ai cessé d'écrire des romans. Tout cela vous le savez, mais j'éprouve le besoin de le répéter.

J'ai donc changé à l'État Civil de Lausanne la profession de « romancier » par celle de « retraité », puis, un peu plus tard, par la mention « sans profession ». Je ne savais pas alors que je travaillerais plus que jamais. En effet, je n'ai pas tardé à commencer la série de mes vingt et un volumes de *Dictées*. Cela m'a conduit jusqu'à l'âge déjà respectable de quatre-vingts ans [non, 77] et j'ai alors écrit à la main les huit cents et quelques pages³⁷ de mes *Mémoires intimes*.

Je pourrais vous dire comme la Bible : « **après cela je me suis reposé** ». Eh bien ! ce n'est pas mon cas. En effet, j'ai eu depuis et j'ai encore une activité multiple mais qui n'a pas grand-chose à voir avec la littérature.

D'abord répondre à mon courrier, qui me vient des quatre coins du monde. Il n'y a pas seulement des lettres de lecteurs (plusieurs par jour)

³⁴ Les voyages dans le temps par téléportation quantique sont encore du domaine de l'imaginaire et de la science-fiction. Ainsi, dans *Prisonniers du temps* (Pocket, 2000), Michael Crichton, se jouant de l'espace-temps, nous offre un va-et-vient fascinant entre l'Arizona du xx^e siècle et les rives de la Dordogne au temps de la guerre de Cent Ans.

³⁵ Cette lettre, longuement citée ici, est datée du 6 août 1985.

³⁶ Dans *C'était bien* (Gallimard, 2003), Jean d'Ormesson tient d'intéressants propos de fin de vie sur le temps et sur l'espace. Lire notamment, p. 140-144, « Le temps, et rien d'autre ».

³⁷ Le manuscrit des *Mémoires intimes* stricto sensu (73 chapitres) court, très exactement, sur 686 feuillets numérotés (pages de 20 × 26,5 cm, dont chacune contient une cinquantaine de lignes à l'encre noire, d'une écriture serrée, minuscule et parfaitement rectiligne) ; ces feuillets sont recueillis en dix cahiers, aujourd'hui reliés et déposés au Fonds Simenon.

Au fil de l'année 1980, cahier par cahier, ce manuscrit parvint à la fidèle Aitken qui, pour ce difficile travail de déchiffrement et de dactylographie, se fit livrer une visionneuse spéciale : chaque page, agrandie, était projetée sur écran lumineux, ce qui l'aida beaucoup dans cette tâche de Pénélope ! « Tâche épuisante mais passionnante », nous confia-t-elle plus tard, qui souvent la tenait hors d'haleine. Si bien que plus d'une fois, ne voyant pas filer les heures et ne sachant se résoudre à s'interrompre en cours de chapitre, la toute première lectrice de cette « œuvre au noir » en perdit littéralement, outre le sommeil, le boire et le manger ...

Ce tapuscrit, une fois achevé en février 1981 et remis à l'auteur pour révision, comportait 1985 feuillets (plus 303 pour le *Livre de Marie-Jo*) [cf. in *Traces*, n° 4, 1992, « Inventaire des textes manuscrits de Simenon », p. 141-143].

à qui je considère que c'est un devoir de répondre. Plus difficiles, les lettres de professeurs de toutes sortes, et plus difficiles encore celles de psychiatres, psychanalystes, etc. Enfin, répondre à tous ceux qui préparent une thèse sur mon œuvre, et ils sont nombreux, souvent dans les pays les plus inattendus. J'ai beau les envoyer au Centre d'études Georges Simenon, ce qu'ils font presque tous, cela ne les empêche pas d'avoir encore de nombreuses questions à me poser.

Enfin, il y a la question de mes droits d'auteur. Vous savez sans doute que je suis un des rares romanciers à posséder exclusivement tout ce que l'on appelle les «droits annexes», aussi bien des livres publiés chez Fayard que chez Gallimard, qu'aux Presses de la Cité, et même que vis-à-vis de mes éditeurs étrangers. Mes droits d'auteurs n'étant jamais cédés à vie, il y a des renouvellements continuels, aussi bien pour l'édition que pour la radio, la télévision, les vidéo-cassettes, la télévision par câble, etc. etc. Sans parler des éditions en braille et des ouvrages pour les écoles des différents degrés, ainsi que des anthologies [...]

Vous voyez que, pour un homme de bientôt quatre-vingt-trois ans, je suis encore très occupé! Sans compter que je m'astreins à un maximum de promenades possible. Et, ceci entre nous, je suis sûr que vous-même, qui connaissez le métier, n'imaginiez pas la somme de travail, dirais-je administratif, qui me tombe encore sur les épaules. (Au fait, j'ai oublié de vous citer, parmi les contrats à signer, ceux qui concernent les bandes dessinées tirées de certains de mes romans populaires!) [...] J'espère n'avoir rien oublié...

*

* *

PAR CETTE LETTRE, j'ai voulu témoigner que, tout comme le romancier, l'épistolier que vous fûtes n'était pas non plus «un homme comme un autre». Non! vous, toute votre vie durant, vous êtes resté fidèle à la correspondance écrite, contrairement aux autres hommes — à tous les humains de cette planète³⁸ (sauf quelques plumitifs égarés de l'âge du Diplodocus) — qui ne savent plus communiquer que par le truchement de leurs indispensables téléphones, de leurs inséparables et si souvent insupportables portables³⁹!

³⁸ ... à l'exception peut-être — et encore? — de quelques chasseurs-cueilleurs aborigènes de Nouvelle-Guinée ou d'Australie!

³⁹ Cette détestation du téléphone (et de ses dérivés) pourra paraître quelque peu excessive, voire phobique et antédiluvienne... Mais a-t-on bien songé, si le téléphone avait existé de leur temps, de la lecture de combien de précieuses lettres de Cicéron, Tocqueville, Flaubert,

Verba volant, scripta manent ... Épistolier comme romancier, toujours vous écriviez, écriviez, écriviez ... Et nous, toujours nous vous avons lu, nous vous lisons, nous vous lirons ...

*

* *

ET, EN VÉRITÉ je vous le dis, contrairement au Dieu de la Bible qui se reposa le septième jour, vous, l'infatigable **démiurge** aux dix mille créatures⁴⁰, vous ne vous êtes, vous, jamais vraiment reposé.

Quant à votre disparition, parlons-en : des gens de peu de foi, trop terre à terre, pourront toujours dire qu'il ne reste de vous, comme de tout mortel, que cendres et poussière (« *in pulverum reverteris* », on connaît la chanson). Mais, si poussière il y a, il s'agit alors, dans votre cas d'« immortel », de **poussière d'étoile**. Je m'explique, et j'en ai, comment dire, la preuve scientifique, non, l'intuition astronomique : depuis treize ans déjà qu'on vous croyait disparu, vous avez entamé votre irrésistible et vertigineuse course intersidérale vers la consécration suprême ... Et, dans moins de trois mois-lumière, l'étoile **Simeno** atteindra la constellation de la **Pléiade**⁴¹, où désormais vingt et une⁴² poussières d'étoile brilleront à jamais de mille feux !

Hugo et tant d'autres aurions-nous été privés ! Sans oublier l'infatigable épistolière qu'était Madame de Sévigné ...

⁴⁰ Se souvient-on qu'en français le mot est relevé une première fois chez Rabelais sous la forme *Demiourgon* (proprement « le Travailleur »), pour désigner le Diable (1546) ! Le mot n'est plus attesté avant 1791, où il réapparaît sous la forme *dèmi-ourgos* (« créateur de l'univers »), et ne se fixe qu'au début du XIX^e siècle, où il est appliqué à un créateur puissant (Alain REY, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1992).

Quant aux « dix mille créatures », c'est bien là le nombre de personnages issus de l'imagination de Simenon (« une vie débordante de vies » !). Selon nos calculs issus de l'*Index des personnages de Georges Simenon* de Michel LEMOINE (Bruxelles, Éd. Labor, 1985), le nombre total de personnages différents est de 8539 (ou 9629 avec les surnoms, sobriquets et variantes).

⁴¹ Après l'acception philosophique puis poétique, ce singulier est propre aujourd'hui à la Bibliothèque de la **Pléiade**. L'astronomie, elle, utilise le pluriel de **Pléiades**, pour désigner un amas d'étoiles dans la constellation du Taureau (*Taurus*) ; ce groupe est aussi appelé la *Poussinière*.

⁴² Il s'agit ici, bien sûr, des vingt et un romans sélectionnés par la Rue Sébastien-Bottin pour les deux volumes de la **Pléiade** présentés à Liège le 6 mai 2003. Vingt et un titres qui représentent le dixième environ de l'œuvre simenonienne totale.

Outre cinq « Maigret » (*Le Charretier de la « Providence »*, *L'Affaire Saint-Fiacre*, *Les Mémoires de Maigret*, *Maigret et l'homme du banc*, *Maigret et les braves gens*), on peut dénombrer seize « romans de la destinée » (selon la terminologie chère à Maurice Piron). Si l'on s'amuse à les classer, ces seize-là, selon leur cadre spatial, cela donnerait :

Depuis cette première étoile de la Pléiade, nul doute que vous aurez une vue imprenable sur cet Univers dont vous avez tant exploré la géographie humaine, « en un perpétuel mouvement du réel à l'imaginaire, du souvenir à la (re)création », sur cette planète Terre où vous avez si bien su nous entraîner « du terreau fécond d'outre-Meuse aux collines du Connecticut, des rues à arcades de La Rochelle aux lagons polynésiens, des bouges de Fécamp à ceux de Panamá, des brumes normandes à l'éclat méditerranéen, de la pluie nivernaise à celle de Buenaventura, du pétillant soleil ligérien à celui, écrasant, de l'Arizona, du Quai des Orfèvres au boulevard Richard-Lenoir, de la quiétude feutrée du Marais à la fièvre des Grands Boulevards ... en tous ces lieux de la mémoire devenus, par une étrange alchimie, lieux de *notre* mémoire mentale et livresque »⁴³.

C'est vous assurer qu'en achevant cette lettre, cher Simenon, votre fidèle mousquetaire⁴⁴ ne vous dit pas adieu, à jamais, mais bien au contraire **au revoir**, et au plaisir de bientôt vous lire et vous relire.

Pierre DELIGNY
Encyclopædia Universalis

-
- 9 romans français : *Les Fiançailles de M. Hire*, *Les Inconnus dans la maison*, *La Veuve Couderc*, *Lettre à mon juge*, *Le Président*, *Le Train*, *Les Anneaux de Bicêtre*, *Le Petit Saint* et *Le Chat* ;
 - 2 romans belges : *La Maison du canal* et *Le Bourgmestre de Furnes* ;
 - 2 romans américains : *La Mort de Belle* et *L'Horloger d'Everton* ;
 - 1 roman africain : *Le Coup de lune* ;
 - 1 roman néerlandais-français : *L'Homme qui regardait passer les trains* ;
 - 1 roman géographiquement insituable : *La Neige était sale*.

N.B. Lire « Simenon chez les géants », interview de Jacques Dubois in *Simenon, le Liégeois universel*, Les Cahiers de Sudpresse / *La Meuse*, Liège, 2003, p. 22.

⁴³ Cette envolée géographique finale de mon ultime lettre à un-ami-qui-m'a-beaucoup-écrit est empruntée à Michel Lemoine in « Simenon (Georges) », de Pierre DELIGNY & Michel LEMOINE, article publié dans le Supplément 1999 à l'*Encyclopædia Universalis* ; cet article figure également dans le *Dictionnaire de la littérature française du xx^e siècle*, Paris, Encyclopædia Universalis / Albin Michel, 2000.

⁴⁴ Les « Mousquetaires de Simenon », faut-il le rappeler, sont aujourd'hui au nombre de huit. Les deux premiers ont été « adoués » par Simenon lui-même, dans ses lettres du 1^{er} septembre 1982 (« Mon cher Deligny, vous êtes, vous et Menguy, comme les trois Mousquetaires, qui en réalité étaient quatre, et vous faites du travail pour quatre ! ») et du 13 décembre 1982 (« Les *Mousquetaires de Simenon* sont deux mais ils valent cinq »).

Plus tard, Simenon nous ayant quittés, c'est par cooptation que de nouveaux impétrants ont été admis dans la Compagnie : Michel Lemoine en janvier 1990, Alain Bertrand et Paul Mercier en novembre 1992 ; et plus récemment, en février 1999, Michel Carly, Bernard Alavoine et Claude Gautier.

N.B. Un bref historique des Mousquetaires a été esquissé in *Simenon, le Liégeois universel*, Les Cahiers de Sudpresse / *La Meuse*, Liège, 2003, p. 28.

Benoît DENIS

Simenon, l'histoire et l'allusion

Contre l'histoire, tout contre

LE 29 MARS 1948, Georges Simenon écrit à André Gide une lettre dans laquelle il lui annonce qu'il vient d'achever un « long roman », provisoirement intitulé *M. Holst*. Désireux de faire comprendre l'importance que revêt pour lui ce dernier-né, il s'explique auprès de son interlocuteur quant à la conception qu'il se fait de l'art romanesque. Il reprend à cette occasion la distinction entre « roman-chronique » et « roman-crise » qu'il avait déjà utilisée en 1943 dans un article donné à la revue *Confluences*. Mais il va plus loin, et précise cette fois sa position :

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, malgré la fameuse atmosphère, qui est d'ailleurs aussi indifférente au temps que possible.¹

Cette déclaration marque un tournant décisif : non qu'elle signale un changement dans la pratique d'écriture de l'auteur, ni même dans sa conception de la littérature ; mais pour la première fois, Simenon énonce ouvertement le credo romanesque auquel il restera fidèle jusqu'à la fin de sa carrière et sous le signe duquel il placera l'ensemble de son œuvre : le « roman pur ». Renonçant à l'ambition de la fresque historique et sociale qui l'avait tenaillé jusque-là, il identifie la forme narrative qui, par prédilection, est la

¹ Georges SIMENON – André GIDE, ... *sans trop de pudeur, Correspondance 1938–1950*, édition établie par Benoît DENIS, Paris, Omnibus, « Carnets », 1999, p. 132.

sienne : celle du récit dense et resserré qui, à partir d'un incident quelconque — grave ou dérisoire —, met le personnage en crise et l'oblige à aller jusqu'au bout de lui-même, jusqu'à atteindre, dans la souffrance et l'abandon, une manière de noyau existentiel rudimentaire et primordial qui serait la signification ultime d'une vie d'homme, une fois celle-ci débarrassée de tous les faux-semblants dont elle s'orne communément. Définitivement, en 1948, le roman-crise l'emporte donc sur le roman-chronique, la tragédie, sur l'épopée, l'homme nu, sur le groupe et sur l'histoire.

Il n'est pas sans intérêt de remarquer que Simenon fait cette profession de foi quelques mois avant la publication de *Pedigree*, c'est-à-dire au moment où va enfin paraître ce récit qui aurait dû être le roman-fleuve tant attendu : comptant selon l'auteur « 10, 15, 20 volumes », il devait raconter « l'épopée des petites gens » depuis le début du siècle jusqu'à la seconde Guerre². Mais il est plus intéressant encore de noter quel est le roman qui occasionne cette mise au point, par laquelle Simenon renonce à l'ambition qui avait été la sienne durant toute la période Gallimard : *M. Holst* s'intitulera finalement *La neige était sale* et peu de romans de Simenon sont à ce point saturés d'histoire, personnelle et collective, que celui-là. Pour le dire autrement, *La neige était sale* est assurément un roman de crise, mais d'une crise autant individuelle qu'historique, et l'on peut se demander dans quelle mesure il n'en va pas ainsi de tous les romans de l'auteur, selon des modalités et avec des intensités certes très variables.

Ceci revient à formuler la question qui m'occupera en ces termes : si le roman-crise exclut par principe la volonté de faire la fresque d'une époque, cela signifie-t-il pour autant que l'histoire se trouve chassée du royaume du roman pur, tel que Simenon le conçoit et l'appelle de ses vœux ? Comme Danielle Bajomée l'a récemment montré³, le refus de l'histoire s'ancre chez Simenon dans la conviction intime que, pour l'homme immergé dans la pâte épaisse du monde, l'histoire est inconnaissable, parce que son mouvement est insaisissable et que, dès lors, sa signification échappe toujours. Entre le personnage et l'histoire — collective en ce cas — s'ouvre ainsi un abîme qui

² Voir respectivement les lettres de Simenon à Gide du 15 février 1941 et à Gaston Gallimard du 3 août 1941 ; dans *Correspondance 1938-1950*, *op. cit.*, p. 53-56 et 58-60. J'ai cherché à reconstituer les composantes de ce projet romanesque et les causes de son abandon dans un article précédent, dont la présente intervention constitue en quelque manière le prolongement : Benoît DENIS, « Simenon, le roman et l'Histoire », dans Jean-Louis Dumortier, éd., *Le Roman de Simenon. Pedigree : entre réalité et fiction*, Tournai, La Renaissance du Livre, 2003, p. 87-112.

³ Danielle BAJOMÉE, *Simenon. Une légende du xx^e siècle*, Tournai, La Renaissance du Livre, 2003, p. 126-134.

ne peut guère être comblé qu'à la condition que le protagoniste en vienne à incorporer l'histoire comme un destin qui s'impose à lui :

Ce n'était pas la France et l'Allemagne, ni la Pologne, l'Angleterre, Hitler, le nazisme ou le communisme qui, dans mon esprit, étaient en jeu. Je ne me suis jamais intéressé à la politique et je n'y connais rien. C'est à peine si j'aurais pu citer le nom de trois ou quatre ministres français pour les avoir entendus à la radio.

Non ! Cette guerre, qui éclatait soudain après un an de faux apaisement, c'était une affaire personnelle entre le destin et moi.⁴

Cette citation est tirée du *Train*, l'un des romans les plus explicitement ancrés dans l'histoire que Simenon ait écrits. Il y a certes là une façon de faire se rejoindre histoire personnelle et histoire collective, mais sous une forme — la fatalité, le destin — qui enlève à l'individu toute prise sur son propre devenir. Le dispositif énoncé tend donc à reconduire, en le renforçant, le postulat de départ, celui de la dénégation de l'histoire en tant qu'elle serait le lieu du possible (ou des possibles) pour un individu doté de son libre arbitre. S'agissant du *Train* précisément, on apportera cependant une nuance : Marcel Féron, le protagoniste-narrateur, possède certes une vision tout apolitique de l'histoire en cours, mais la singularité de l'expérience qu'il relate (la débâcle et l'évacuation de mai 1940) est qu'elle lui a permis de participer sous un mode très particulier à l'événement collectif que fut l'exode ; on ajoutera que toute la force de ce roman consiste aussi à réintroduire *in fine* la « grande histoire » en plaçant Féron en face du choix entre l'abstention et l'entrée en résistance⁵.

On complétera ces considérations, qui relèvent de la vision du monde de Simenon, en soulignant que l'histoire, pour l'auteur, n'est pas romanesque : elle relève toujours peu ou prou des idées, du discours réflexif, de l'intrusion dans le récit d'une manière d'intellectualisme obscène et déplacé. Idées, discours, intelligence : autant d'éléments que l'auteur considérait en tout cas comme étrangers à l'essence du romanesque et dont la présence était de nature à compromettre dangereusement l'avènement du roman pur. En cela, la défiance de Simenon à l'égard de la fresque historique tient sans doute à sa conviction qu'elle est toujours sous-tendue par un discours idéologique, et qu'en ce sens, elle menace constamment de faire basculer le réalisme social dans le roman à thèse.

⁴ G SIMENON, *Le Train*, dans *Romans*, t. II, Jacques Dubois et Benoît Denis, éd., Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, p. 814–815.

⁵ Voir à ce sujet la « Notice » de ce roman dans *Romans*, t. II, *op. cit.*, p. 1604–1614.

Sommes-nous dès lors condamnés à toujours saisir cette œuvre comme anhistorique parce qu'elle se veut désengagée ? À bien y regarder, les romans de Simenon apparaissent au contraire tout entiers transis par l'histoire. Et pour le destinataire, l'évidence même de leur contemporanéité — leur inscription dans un présent qui est celui de l'auteur et du lecteur — a pu longtemps masquer le fait que cette contemporanéité même est contingente, donc historique. On précisera donc les choses en disant qu'il y a une *historicité* des romans de Simenon, de ses personnages et des « aventures » qu'ils vivent. On entendra d'abord par là que ces protagonistes sont *situés* dans un temps précis, qui les conditionne et qui conditionne leurs parcours, faisant des romans de Simenon, quoi qu'on en dise, des romans d'époque : on y « passe la ligne » en prenant le train plutôt qu'en volant une voiture ; on y déchoit dans l'alcool plutôt que dans la drogue ; la jeunesse révoltée y idéalise les apaches ou les zazous, mais ne connaît pas les blousons noirs ou le rock 'n roll... Mais la notion d'historicité suppose aussi que le sujet se perçoive comme historique, et qu'il y ait donc saisie subjective de soi-même dans l'histoire : dans ce cas, il s'agit de montrer que les romans de Simenon réfléchissent non pas *sur* l'histoire, mais qu'ils *la* réfléchissent, au sens où le seul fait de mettre une crise en récit est aussi une manière de penser l'histoire. Et l'on en arrive ainsi à la conclusion — très peu bouleversante si on prend la peine d'abandonner ici la posture de la croyance — que l'« homme nu » de Simenon, cette représentation universalisante et désincarnée de l'humanité, est lui-même historique : il se situe dans ce moment de l'histoire des idées et des mentalités où l'idéalisme rationaliste du XIX^e siècle a perdu son monopole et son prestige ; il est inconcevable sans Freud et Marx ; il n'est pensable que s'enlevant sur fond d'« âge des masses » ; etc. Autant de manières de poser que la généralité abstraite que Simenon s'efforce de construire à travers l'homme nu s'inscrit dans un espace des possibles philosophiques, idéologiques ou intellectuels qui constitue son historicité.

Dans ces conditions, on comprend que l'histoire chez Simenon n'apparaisse guère que dans cette manière d'effacement que procure l'évidence. Ou alors de biais, obliquement, et comme malgré le dispositif romanesque qui semble vouloir l'exclure. En effet, le roman-crise simenonien s'indexe sur une structure tragique, fondée sur l'affrontement du personnage à ce qu'il identifie comme son destin ; cet affrontement, qui se donne dans la rupture et le paroxysme de la crise, est ainsi la manifestation d'un conflit qui oppose le personnage à lui-même tout autant qu'à son environnement, à l'ensemble de l'univers social et à toute une histoire qui vient en quelque sorte aboutir en lui :

Luska père était né à Batoum, là-bas au pied des monts Caucase où vingt-huit races se bousculent dans une même ville. Est-ce que ses aïeux portaient une robe de soie, un fez, un turban? Toujours est-il qu'un jour il était parti, comme sans doute son père était parti de quelque part avant lui. À dix ans, la famille était à Constantinople et, deux ans après, rue Saint-Paul, à Paris!

C'était brun, huileux, presque flasque. Et le produit, l'aboutissement de toute cette fermentation, le Luska jeune qui se débattait à la barre, était roux, avec une tignasse crépue en forme d'auréole!⁶

Lorsqu'elle affleure dans le récit, l'histoire ne peut guère être saisie d'abord que sous l'apparence d'une longue macération, d'une sorte de pourrissement ou de stagnation mijotante, ce qui revient à dire qu'elle n'est pas dicible. Et ce que la tragédie opère, c'est la transformation de cette masse informe et contingente en destin (« la tignasse crépue en forme d'auréole »), opération paradoxale puisque l'histoire ne devient dicible qu'à la condition de se déshistoriciser, de rejoindre l'universalité et l'intemporalité du conflit éternel de l'homme affronté à lui-même et aux autres (universalité figurée ici à travers la thématique du bouc émissaire et de la victime expiatoire).

Une construction de ce type se trouve, sous une forme presque idéale, dans *L'Horloger d'Everton* où Dave Galloway ne parvient à fixer l'histoire dont il est le maillon central qu'une fois celle-ci reconnue comme un destin; destin dont la nécessité s'impose dans la répétition et dans la gradation, celle du geste de rupture que, du grand-père au petit-fils, trois générations de Galloway ont voulu poser avec une intensité chaque fois plus forte; solidarité des générations et répétition que symbolise à la fin du roman le cadre dans lequel Dave juxtapose les photographies de son père, de lui-même et de son fils, triple icône où le protagoniste a découvert le « secret des hommes », cette vérité ultime à laquelle conduit la longue histoire des Galloway⁷.

Car une autre tentation traverse le romanesque simenonien : celle d'évacuer l'histoire au profit de l'histoire naturelle. On connaît le darwinisme de l'auteur, en vertu duquel l'histoire humaine se trouve possiblement rapportée aux grandes lois de la reproduction de l'espèce, de la sélection naturelle et de la lutte pour la survie. Ainsi, ce secret des hommes dont Galloway est le dépositaire à la fin du roman n'est autre que celui de la division binaire du monde entre « fesseurs » et « fessés » : forts et faibles, dominants et dominés, arrogants et humiliés, loi élémentaire de la sélection

⁶ G. SIMENON, *Les Inconnus dans la maison*, dans *Romans*, t. I, *op. cit.*, p. 1027-1028.

⁷ Voir G. SIMENON, *L'Horloger d'Everton*, dans *Romans*, t. II, *op. cit.*, p. 685-686.

naturelle dont le drame se rejoue en permanence et éternellement, tout au long d'une histoire moins humaine que paléontologique.

Or, entre l'histoire naturelle et la tragédie, le modèle scientifique et la construction culturelle, il y a un vide que le romanesque simenonien peine à combler : comment passe-t-on de la loi naturelle au destin ? Comment concilier en effet le déterminisme biologique et cette manifestation ultime et dérisoire d'une liberté que représente, en définitive, la conscience tragique du personnage, figurée ici par le pli amer et ironique qui se marque sur les lèvres des Galloway ?

Est-ce que le regard des trois hommes ne trahissait pas une même vie secrète, une vie, plutôt, qui avait dû se replier sur elle-même ? Un regard de timides, presque un regard de résignés, tandis que le retroussis identique des lèvres indiquait une révolte contenue.⁸

Entre l'universalité objective de la loi naturelle et la saisie subjective de soi-même ayant à vivre cette loi comme un destin, entre Darwin et Sophocle, il y a une oscillation et un intervalle dont on postulera qu'il est précisément occupé par l'histoire ; qu'il est le lieu où l'histoire se manifeste et se déploie presque clandestinement dans les romans de Simenon. Cet intervalle, ce sera, dans *L'Horloger d'Everton*, la trajectoire sociale des Galloway, liée au souvenir du Sud ancien, à la défaite de la Confédération, aux traces encore visibles de l'esclavage et aux signes nouveaux du déclin des grandes familles agricoles ; déclin qui conduira la famille à l'émigration vers les villes industrielles de l'Est et à la transformation en artisan-horloger d'un fils de fermier ruiné qui appartenait jusque-là à l'aristocratie sudiste⁹. Façon de suggérer que, dans l'histoire humaine, il y a aussi des vainqueurs et des vaincus, mais qu'à la différence de l'histoire naturelle, le partage n'est pas l'effet d'une loi mécanique, mais bien de causes humaines, c'est-à-dire morales et politiques.

Un réalisme de l'allusion

POUR tenter de comprendre en quoi consiste cette présence de l'histoire et comment elle agit dans les romans de Simenon, on voudrait faire l'hypothèse qu'elle relève avant tout de l'*allusion*. On entendra le terme selon le sens commun d'abord, comme manière de susciter une idée sans l'énoncer explicitement ; ensuite et surtout, on reprendra à son endroit

⁸ G. SIMENON, *L'Horloger d'Everton*, dans *Romans*, t. II, *op. cit.*, p. 686.

⁹ Voir G. SIMENON, *L'Horloger d'Everton*, dans *Romans*, t. II, *op. cit.*, p. 617-618.

les propositions formulées par Roland Barthes dans un article consacré à Kafka¹⁰. Barthes y pose quant à l'œuvre de l'écrivain tchèque une question qui n'est pas fondamentalement étrangère à notre propos sur Simenon : comment concevoir une littérature capable de dire le monde sans tomber dans une « morale de l'engagement » ou dans le « réalisme politique », et qui symétriquement échapperait à la vanité désincarnée du purisme esthétique ? Pour Barthes, la réponse de Kafka se trouve dans l'allusion, laquelle se laisse décrire tout à la fois comme une *technique* et comme un *système* : une manière d'écrire et d'interroger et une structure qui impose sa logique à la lecture. Pour Barthes, l'allusion consisterait à « renvo[yer] l'événement romanesque à autre chose qu'à lui-même, mais à quoi ? Elle est une force défective, elle défait l'analogie sitôt qu'elle l'a posée. »¹¹ En d'autres termes, l'allusion est manière de poser l'évidence de la chose suggérée, et simultanément de faire en sorte que cette évidence s'absente et se dérobe. Elle est donc un art de l'ambiguïté bien comprise : comment dire sans affirmer ? comment décrire tout en interrogeant ? Il existerait donc un « réalisme de l'allusion », dont on fera ici l'hypothèse qu'il correspond assez bien à la conception simenonienne du roman-crise, telle qu'il s'oppose à la fresque réaliste classique. Trois exemples s'efforceront de cerner successivement le fonctionnement allusif du roman chez l'auteur des *Maigret*.

Le premier concerne *La neige était sale*, dont il a déjà été question. Ce roman est en effet celui qui donne le plus explicitement à voir la manière dont l'allusion s'instaure en dispositif central dans le texte romanesque. Au surplus, cette œuvre écrite et publiée en 1948 est sans doute celle qui s'avère la plus proche par son ambiance de l'univers de Kafka, tel que Barthes l'a étudié.

Pour le dire schématiquement, *La neige était sale* offre le tableau d'un pays (non précisé) occupé depuis quatre ans par une armée étrangère, tableau qui présente tous les traits de l'Occupation, telle que la France venait de la connaître : description de la pénurie généralisée et organisée, des files d'attente devant les magasins et des expédients auxquels il faut recourir pour survivre ou se chauffer ; évocation de la pesanteur d'une vie quotidienne placée sous la surveillance constante des autorités d'occupation, d'autant plus inquiétantes que leur organisation et ses rouages sont impénétrables. Bien plus, et alors que Simenon n'utilise jamais ces termes, la toile de

¹⁰ Roland BARTHES, « La Réponse de Kafka » [1960], dans *Essais critiques* [1964], Paris, Seuil, « Points essais », 1981, p. 138–142.

¹¹ Roland BARTHES, *op. cit.*, p. 141.

fond du récit, laisse apparaître le partage entre collaboration et résistance : le roman met en scène des personnages qui travaillent avec l'occupant, tel l'avocat Ressler, devenu rédacteur en chef d'un journal autorisé par les vainqueurs ; d'autres, à l'instar de l'inspecteur Kurt Hameling, semblent jouer un double jeu ; enfin, sont évoqués les « réseaux » et les « ligues » de « patriotes » (ou de « terroristes », selon le point de vue). Si les activités de ces derniers sont mal définies, on sait néanmoins qu'elles suscitent une répression sévère, et que des gens sont arrêtés et disparaissent.

Pour le lecteur de 1948, comme pour celui d'aujourd'hui, la situation évoquée est donc bien celle de l'Occupation. Mais transposée dans une manière de non-lieu qui tend à atténuer la référence historique : si aucun nom de ville ou de pays n'est donné, une série d'indices suggère une localisation en Europe Centrale ou de l'Est (Autriche ou Tchécoslovaquie ?), que l'auteur a lui-même plus ou moins confirmée¹². Mais le travail de transposition n'a pas simplement consisté à « désincarner » l'Occupation, en la plaçant dans un cadre relativement abstrait : tout au long de roman, l'utilisation de patronymes à consonances majoritairement germaniques (et slaves dans une moindre mesure) travaille à un complet brouillage des références historiques. On imagine en effet la surprise, voire le malaise, du lecteur français de 1948, qui dut avoir le sentiment lisant ce livre de se trouver en face d'une gigantesque inversion consistant pour lui à retrouver « son » occupation, avec cependant des Allemands dans le rôle des occupés. On aura beau jeu alors d'avancer une lecture universalisante : ce que Simenon parvient à mettre en scène serait un paradigme, c'est à-dire une occupation, telle qu'elle est susceptible de se passer partout et toujours et telle qu'elle s'actualisera dans des situations chaque fois différentes. L'auteur lui-même pourra ainsi suggérer qu'il avait pensé à un pays d'Europe centrale placé sous occupation soviétique¹³. Et l'érudition ne permettra pas davantage de clarifier les choses, puisqu'un regard attentif révèle que Simenon a placé dans ce décor anonyme des souvenirs personnels de l'occupation allemande de la Belgique pendant la première Guerre mondiale.

On mesure donc mieux comment fonctionne la *technique* de l'allusion, telle que Barthes l'a définie : il s'agit de faire en sorte que le choix entre la

¹² Pour un résumé des différentes hypothèses émises à ce sujet, on se reportera à : Michel LEMOINE, « Quelques particularités toponymiques dans l'œuvre romanesque de Georges Simenon », dans *Traces*, n° 4, Université de Liège, Centre d'Études Georges Simenon, 1992, p. 39-41.

¹³ Dans une lettre à Frédéric Dard du 7 janvier 1949 ; cité par Pierre ASSOULINE, *Simenon*, Paris, Gallimard, « Folio », 1996, p. 558-559.

l'interprétation universalisante et l'identification historique de l'occupation décrite, à laquelle aucun lecteur français de 1948 ne pouvait échapper, relève de l'indécidable, et que l'une et l'autre lectures soient maintenues tout en s'excluant mutuellement. Et, parallèlement, l'allusion fera *système*, au sens où cette hésitation, constitutive de la technique allusive, va contaminer toutes les parties du texte, grâce notamment à l'usage typiquement simenonien de la focalisation interne sur le protagoniste et du recours continu à l'indirect libre, ce qui prive le roman d'une assise énonciative suffisamment ferme pour permettre de construire une interprétation assurée.

Le phénomène est d'autant plus fort que *La neige était sale* est avant tout l'histoire de Frank Friedmaier, héros noir dont le destin s'inscrit dans cette occupation inassignable : le personnage, qui évolue dans le monde des trafics et du marché noir, semble d'abord s'entendre avec les autorités occupantes, avant d'être fait prisonnier et de subir interrogatoires et tortures pour être finalement exécuté. De ce point de vue, l'Histoire de Frank se trouve d'ailleurs curieusement résumée dès la première partie du roman : « Il y a beaucoup de gens qui jouent le double jeu. On en a fusillé un qu'on voyait tous les jours en compagnie d'officiers supérieurs et il était tellement connu que les enfants crachaient sur le trottoir à son passage. On affirme maintenant que c'était un héros. »¹⁴ Ce passage, dans lequel on reconnaîtra peut-être le regard désabusé d'un homme blessé par la suspicion qui pesa sur lui à la Libération, ne suffit cependant pas à épuiser la signification de l'histoire de Frank, qui s'apparente à une vertigineuse plongée dans l'abjection et à une paradoxale ascèse par le mal. Par les valeurs qu'elle met en jeu (la rédemption, l'expiation, etc.), cette trajectoire négativement exemplaire dépasse le seul cadre de l'occupation décrite. De la sorte, le réalisme allusif de Simenon permet d'opérer un déplacement radical de la perspective morale du roman : il tend à réfuter l'idée que la ligne de partage entre le Bien et le Mal passe par la démarcation entre résistance et collaboration, opposition qui structure pourtant totalement l'espace politique et intellectuel de l'immédiat après-guerre en France. Une telle contestation, dont on voit bien à quelles sources elle s'alimente dans l'histoire personnelle de l'auteur, ne pouvait être formulée explicitement en 1948, où le « résistancialisme » gaulliste et communiste continuait à dominer la scène ; elle n'était donc dicible qu'allusivement, et Simenon s'y est employé avec une rare maîtrise dans *La neige était sale*.

¹⁴ G. SIMENON, *La neige était sale*, dans *Romans*, t. II, *op. cit.*, p. 48.

Un autre exemple des enjeux qui sous-tendent l'usage de l'allusion est *Le Coup de lune*, roman publié en 1932 au retour d'un voyage africain au cours duquel l'auteur déclarera rétrospectivement être allé à la « recherche de l'homme nu ». Sans entrer dans le détail d'un roman par ailleurs bien connu, on rappellera que *Le Coup de lune* raconte le destin pitoyable de Joseph Timar, jeune provincial d'origine modeste qui croit rencontrer l'aventure et la réussite dans les colonies, mais qui n'y fera que l'expérience lamentable de l'incurie et de la déchéance du monde colonial. On connaît également la phrase sur laquelle s'achève le roman et que Timar, atteint de folie, répète compulsivement : « L'Afrique, ça n'existe pas ! »¹⁵ Plus largement, l'expérience africaine de Simenon a donné lieu à des textes dotés d'une forte charge polémique : celle-ci est manifeste dans *L'Heure du nègre*, reportage-pamphlet rédigé en même temps que *Le Coup de lune* ; mais elle n'est pas absente de ce roman qui fut l'objet d'un procès intenté contre l'auteur par une hôtelière de Libreville qui s'était reconnue dans le personnage d'Adèle. Proposant une vision critique et désabusée de l'entreprise coloniale, ce roman s'inscrit dans un contexte où abondent les discours sur la colonisation et sur le continent noir : critique de l'exotisme facile et renouvellement de l'imaginaire africain à la suite de la traduction française d'*Au cœur des ténèbres* de Conrad, valorisation de la présence française en Indochine ou en Afrique équatoriale suite à l'exposition coloniale de 1931, mise en avant de la culture nègre à la faveur du départ de la mission ethnologique Dakar-Djibouti, premières critiques médiatisées des méthodes coloniales chez André Gide ou Albert Londres, description de la faillite et de l'abjection coloniale dans le *Voyage au bout de la nuit* de Céline, exactement contemporain du *Coup de lune*, etc.

Comment Simenon s'inscrit-il dans ce complexe discursif, dont il a été amené à saisir les principales composantes pendant les riches années de sa vie mondaine à Paris ?¹⁶ La première remarque qui s'impose à la lecture du *Coup de lune* est que la description du contexte colonial est profondément allusive, au sens commun du terme : les modes d'administration de l'Afrique équatoriale française, le système d'attribution des concessions, l'état économique du commerce du bois exotique au début des années 1930, voire même l'évocation du système politique de la III^e République, évoqué à travers l'oncle de Timar et son parti des « démocrates populaires »¹⁷, tous ces

¹⁵ G. SIMENON, *Le Coup de lune*, dans *Romans*, t. I, *op. cit.*, p. 437.

¹⁶ Sur ce point, voir : Benoît DENIS, « *L'Heure du nègre* : L'Afrique recomposée de Simenon », *Traces*, n° 9, Université de Liège, Centre d'Études Georges Simenon, 1997, p. 263–280.

¹⁷ G. SIMENON, *Le Coup de lune*, dans *Romans*, t. I, *op. cit.*, p. 358.

éléments réfèrent allusivement à une situation et à un contexte que Simenon saisit avec exactitude, mais que le lecteur d'aujourd'hui ne reconstituera complètement que moyennant un important travail d'information. En sorte que le cadre socio-historique du *Coup de lune* est incontestablement présent et agissant sur l'intrigue, mais qu'il se dérobe constamment par le refus simenonien de toute exposition explicative ou didactique.

Comment, dans cette perspective, l'auteur avance-t-il sa «vision» de l'univers colonial? La question est d'importance : y répondre est un préalable si l'on veut se donner les moyens de comprendre les raisons du procès intenté contre le roman tout en évitant les écueils des lectures actuelles des textes africains de Simenon, dont certaines postulent chez l'auteur un anticolonialisme prophétique (et cela chez des commentateurs qui sont souvent les plus attachés à promouvoir l'image d'un Simenon universel et anhistorique).

Pour répondre à cette question, il faut peut-être partir du constat que la construction du réel dans *Le Coup de lune* repose sur une structure strictement binaire et dualiste : celle, en première instance, du partage absolu qui sépare le monde des Blancs de celui des Noirs. (On notera en passant que ces derniers ne sont jamais constitués par la narration en personnages à part entière, mais qu'ils restent cantonnés, jusqu'à la scène finale du procès, dans le rôle de simples figurants.) Ce partage entre Blancs et Noirs est évidemment le reflet de la réalité coloniale, mais on soulignera qu'il est relancé et approfondi par la structuration de l'univers perceptif du personnage principal, Timar, univers dominé par l'opposition et l'alternance de l'ombre et de la lumière (présentes notamment dans les raies de jour qui filtrent à travers les persiennes et zèbrent tous les décors intérieurs). Ce jeu sur l'ombre et la lumière renvoie à une même impossibilité de la vision claire : la lumière est toujours aveuglante, tandis que l'ombre engloutit les objets et les hommes et que le jour tamisé estompe la forme des choses.

Cette modalité perceptive renvoie elle-même au caractère paradoxal du dualisme évoqué précédemment : si la coupure entre Blancs et Noirs s'impose avec la force de l'évidence, ces deux mondes incommensurables sont néanmoins inséparables l'un de l'autre ; en témoigne le fait que, dès l'entame du roman, l'aventure de Timar se trouve déterminée par une double mort, le meurtre du boy Thomas par Adèle et le décès presque simultané d'Eugène Renaud, son mari. Le destin de Timar est alors fixé : Adèle a tué le boy à cause de lui, et il se trouve dépositaire d'un «secret» qui le rend complice du crime ; la mort d'Eugène Renaud l'autorise à devenir l'amant officiel d'Adèle et à tenter avec elle l'aventure de la concession. Mais

au-delà du personnage, c'est aussi la communauté de destin des deux entités qui est avancée, puisque Noirs et Blancs sont en dernière instance réunis par le caractère invivable et mortifère de l'Afrique. Cette co-dépendance des deux univers culminera à la fin du roman, dans la scène chaotique du procès, où justice formelle des Blancs et palabres indigènes se contaminent l'une l'autre pour aboutir à la confusion la plus extrême.

Si l'opposition du Blanc et du Noir s'avère au final source d'indistinction, c'est qu'elle se trouve progressivement dépassée par un nouveau dualisme : celui du « nu » et de l'« habillé ». Or cette opposition ne recouvre en rien celle qui sépare Blancs et Noirs : la nudité est certes le propre de l'homme noir, mais de celui que Timar découvre en forêt et sur lequel il en vient à s'extasier lors de la scène fameuse de la descente de la rivière en pirogue. Métaphoriquement, la nudité est cependant l'apanage des Blancs également, du moins de ceux qui se sont « décivilisés » ou « encanaqués », à l'image de Truffaut, qui a quitté la vie coloniale pour prendre femme parmi les indigènes et se perdre au cœur de la forêt, rendu fantasmatiquement à la sauvagerie de la vie primitive. En revanche, les Noirs de la ville, partiellement occidentalisés, sont précisément décrits comme porteurs de costumes, avec tout ce que ce terme, choisi ici à dessein, comporte d'ambiguïté : le Noir habillé porte des frusques d'emprunts, qui contribuent à le rendre ridicule ou insupportable.

Commissariat de police

C'était mal écrit, à la peinture blanche, et les deux s de commissariat étaient tracés à l'envers. Des nègres en uniforme de policier étaient assis sur les marches de la véranda, pieds nus. Une machine à écrire cliquetait dans l'ombre de la maison.¹⁸

Il les regardait, comme des hommes, en essayant de saisir leur vie d'hommes, et cela lui semblait très simple, grâce peut-être à la forêt, à la pirogue, au courant, qui les emportait comme, depuis des siècles, il conduisait à la mer des pirogues identiques.

C'était beaucoup plus simple, par exemple, que les nègres habillés de Libreville, ou que des boys comme Thomas.¹⁹

Cette dernière phrase dit assez la démarcation que le roman opère entre « nègres nus » et Noirs habillés et partiellement occidentalisés : les premiers représentent une altérité radicale, indexée sur une primitivité sauvage que Timar peut idéaliser sans espérer la connaître, tandis que le Noir de la ville n'est à tout prendre qu'une caricature méprisable et insupportable du

¹⁸ G. SIMENON, *Le Coup de lune*, dans *Romans*, t. I, *op. cit.*, p. 332.

¹⁹ G. SIMENON, *Le Coup de lune*, dans *Romans*, t. I, *op. cit.*, p. 402-403.

Blanc : il est menteur, voleur, tricheur, tire-au-flanc, et le protagoniste ne peut masquer l'irritation qu'il ressent à son égard ; à l'inverse du Noir de la forêt, celui de la ville est le même et l'inférieur du Blanc ; autrement dit, il est colonisé. Le sens de cette découverte n'apparaîtra pourtant que dans la conclusion du roman, lors du procès, où Timar se voit en quelque sorte sommé de choisir entre Blancs et Noirs : il ne parviendra à dénoncer Adèle et à sauver l'indigène qui allait être condamné à sa place qu'au prix d'un basculement dans le délire, qui représente la seule échappatoire pour le protagoniste. Ce qui se révèle en effet à Timar, c'est qu'il n'y a pas moyen d'être un « bon » colonial, parce que le système colonial génère nécessairement du racisme et de la violence, et que pour y échapper, il faut en sortir : se « déciviliser » ou, ce qui revient au même, devenir fou. « L'Afrique, ça n'existe pas ! » ne signifie pas d'abord que les hommes sont les mêmes partout et en tout lieu, mais signale avant tout l'adieu à l'illusion exotique et à l'utopie de l'aventure coloniale, dont la nature profonde s'est ainsi révélée à Timar. En cela, la « morale » implicite du *Coup de lune* s'avère très différente de celle qu'avancait plus ouvertement « *L'Heure du nègre* », qui prophétisait la fin de l'aventure coloniale au nom du caractère invivable de l'Afrique, mais sans mettre en question son bien fondé et sa légitimité morale.

Il est vrai cependant que *La neige était sale* et *Le Coup de lune* sont des romans plus ouvertement en prise sur la réalité sociale et politique que ne le sont la plupart des œuvres de Simenon. Cependant, dans celles-là même où la fiction semble la plus anhistorique, l'actualité tend toujours à faire retour. On en prendra pour exemple *La Veuve Couderc*, roman achevé le 1^{er} mai 1940, quelques jours avant le déclenchement de la Guerre. Très caractéristique de l'ambiance de la drôle de guerre, le récit se déroule en un lieu fictif : le Gué de Saulnois, petit hameau isolé du centre de la France, le long du canal du Berry. Ce lieu se réduit quasiment à un microcosme familial, dont les conflits semblent se dérouler à l'abri des vicissitudes de l'histoire. C'est dans ce petit monde que pénètre Jean Passerat-Monnoyeur, fils de bonne famille qui vient de sortir de la prison de Fontevrault, où il a purgé sa peine pour un meurtre commis à Paris. Le personnage s'insère avec bonheur dans ce milieu rural et modeste, où la simplicité de la vie et la communion avec la nature paraissent dans un premier temps lui apporter la sérénité. Mais cette existence réconciliée ne dure pas : Jean sent progressivement le passé qu'il voulait évacuer faire retour sur lui, jusqu'au moment où il tue la veuve Couderc, qui l'avait pourtant accueilli, posant ainsi un geste irréversible par lequel il s'identifie définitivement à son histoire de criminel.

Schématiquement résumé, le roman paraît donc condenser le grand thème simenonien du personnage qui s'affronte à son destin sans parvenir à lui échapper. Dépouillé à l'extrême, le récit laisse dès lors apparaître avec netteté un certain nombre d'allusions historiques, en particulier lorsqu'il est question de l'existence de fils de famille viveur que Jean a menée Paris : le protagoniste se souvient alors qu'« à cette époque-là, comme beaucoup d'étudiants, [il] avait toujours un coup-de-poing américain dans [s]a poche, par jeu ... »²⁰ Cette brève mention renvoie synthétiquement à un contexte clairement identifiable : celui de violence politique que faisaient alors régner dans le Quartier latin les étudiants d'Action française, équipés précisément de ce genre d'ustensiles. Simenon prête ainsi allusivement à son personnage un passé de Camelot du Roy, certes mollement engagé, mais suffisamment pour que Pascal Jardin, qui réalisa l'adaptation du roman pour Pierre Granier-Deferre, décide de développer l'évocation du contexte politique, à partir de cette seule mention²¹. En forçant un peu le trait, on pourrait comparer cette partie de la vie de Jean à celle de Lucien Fleurier dans la nouvelle *L'Enfance d'un chef* (1939) de Jean-Paul Sartre : le protagoniste, fils d'un riche industriel de province, s'y montre sous les traits d'un être faible et passif, incapable de se choisir, jusqu'au jour où il décide d'affirmer son autorité et ses droits en rejoignant les étudiants d'Action française. Simenon a donc prêté à son personnage un parcours typique d'une certaine jeunesse de droite dans l'entre-deux-guerres. Et c'est dans cette perspective qu'il faut peut-être comprendre la petite utopie champêtre que Jean vit d'abord au Gué de Saulnois : elle s'inscrit dans cette vaste mouvance d'idéalisation de la vie rurale et de la campagne française, identifiées aux valeurs authentiques de la terre et de la tradition, qui sévissait alors dans une partie de la droite française, depuis, *grosso modo*, le régionalisme gionien jusqu'à l'idéologie de la révolution nationale développée par le régime de Vichy dans les années qui allaient suivre l'écriture de ce roman. Toute la signification du parcours de Jean résiderait dès lors dans cette oscillation (caractéristique de la droite française de l'époque) entre l'activisme politique et le retrait dans l'utopie agreste et pastorale. Le plus intéressant est cependant que *La Veuve Couderc*, alors même que la période appelle à se désengager pour trouver refuge dans la contemplation apaisée de la nature éternelle, travaille constamment à dénoncer le mensonge de la ruralité idéalisée : non seulement la famille Couderc est en déclin et est traversée de conflits féroces, non seulement

²⁰ G. SIMENON, *La Veuve Couderc*, dans *Romans*, t. I, *op. cit.*, p. 1096.

²¹ Voir à ce sujet : Claude GAUTEUR, *D'après Simenon. Simenon & le cinéma*, Paris, Omnibus, « Carnets », 2001, p. 191.

Jean voit son passé parisien refluer sur lui, mais surtout, la description ne cesse de déréaliser le décor :

De Montluçon à Saint-Amand, tantôt longeant le Cher, tantôt s'en écartant, le canal du Berry, large à peine de six mètres, portait sur son eau calme des péniches-jouets, et parfois des ponts-jouets le barraient, de petits ponts-levis qu'il fallait manœuvrer soi-même en tirant sur une chaîne.²²

La métaphore filée du «canal-jouet», reconduite tout au long du roman, donne ainsi au paysage l'apparence d'un espace idyllique sans consistance réelle, comme si l'auteur n'avait pu s'empêcher de souligner, et par là de dénoncer, l'illusion agreste dont son personnage était la victime. En sorte que ce roman, au départ si totalement désengagé, finit par délivrer la morale secrète et allusive du romanesque simenonien tout entier : quoi qu'on fasse et quoi qu'on veuille, on n'échappe pas à l'histoire ; elle s'impose toujours à vous, même lorsque vous croyez en avoir fini avec elle ou que vous la confondez avec la force obscure du destin.

Benoît DENIS
Université de Liège

²² G. SIMENON, *La Veuve Couderc*, dans *Romans*, t. I, *op. cit.*, p. 1056.

Jean-Louis DUMORTIER

Un monde de rejetés

DANS les deux dernières décennies du siècle dernier, donc après que Simenon eut cessé d'écrire des romans, la problématique de la reconnaissance, que je tiens pour une des pierres d'angle de sa création romanesque a acquis une visibilité qu'elle était loin d'avoir auparavant. Qu'est-ce que la reconnaissance ? Un besoin fondamental de l'homme, en tant qu'être social. Tous, nous avons besoin, pour vivre en société, d'être reconnus par autrui. Tous nous avons besoin qu'autrui nous manifeste, constamment, de l'attention et de l'estime. Nous peinons à nous identifier et, assurément, nous ne pouvons nous estimer nous-mêmes si nous manquons de témoignages de l'attention des autres.¹

La problématique de la reconnaissance n'est assurément pas neuve. Elle a retenu l'attention de très nombreux penseurs, à partir de Jean-Jacques Rousseau surtout, ainsi que l'a montré Tzvetan Todorov dans son essai intitulé *La vie commune*². Rousseau a attiré l'attention sur le besoin de considération réciproque qu'éprouvent tous les êtres humains, besoin qui nous différencie des animaux et dont la satisfaction fait naître en nous un sentiment de surcroît d'existence. La problématique de la reconnaissance n'est pas neuve, dis-je, mais c'est tout particulièrement au cours des vingt ou trente dernières années du siècle dernier qu'elle a été éclairée par des travaux ressortissant à divers secteurs des sciences humaines : psychanalyse³,

¹ Je condense ici la première partie de mon essai *Georges Simenon. Un romancier pour aujourd'hui ?*, Bruxelles, Labor, 2003.

² Tzvetan TODOROV, *La Vie commune. Essai d'anthropologie générale*, Paris, Le Seuil, 1995.

³ R. D. LAING, *Le Soi et les Autres*, trad. française, Paris, Gallimard, 1971 ; M. BALINT, *Le Défaut fondamental*, trad. française, Paris, Payot, 1979.

psychologie⁴ anthropologie⁵, psychologie sociale⁶, sociologie des comportements⁷, sociologie du travail⁸, sociologie des goûts⁹, philosophie morale¹⁰, philosophie politique¹¹, pragmatique¹², etc.

La demande, le refus ou l'incapacité de reconnaissance ont par ailleurs constitué le moteur — ou l'un des moteurs — de nombreuses fictions qui, souvent, ont thématiqué le conflit des cultures. Je songe d'abord, bien sûr, à des œuvres majeures de la première moitié du xx^e siècle comme celles de Henry James, de Marcel Proust, d'Edith Wharton ou d'Edward Morgan Forster. Plus près de nous, je songe, entre autres, aux romans d'Albert Memmi (*Agar*, 1955 ; *Le Scorpion*, 1969), de Pascal Lainé (*L'Irrévolution*, 1971 ; *La Dentellière*, 1974), d'Annie Ernaux (*Ce qu'ils disent ou rien*, 1977 ; *La Femme gelée*, 1981), de Nadine Gordimer (*Ceux de July*, trad. française 1983, *Histoire de mon fils*, trad. française 1992), de Toni Morrison (*Tar Baby*, trad. française 1986, *Paradis*, trad. française 1998). Je songe aussi à des romans humoristiques : de Fruttero et Lucentini (*La Femme du dimanche*, trad. française 1973, *La Nuit du grand boss*, trad. française 1980), de Driss Chraïbi (*Une enquête au pays*, 1981 ; *L'Inspecteur Ali*, 1991), de William Boyd (*Un anglais sous les tropiques*, trad. française 1984 ; *La Croix et la Bannière*, trad. française 1986), d'Alison Lurie (*Liaisons étrangères*, trad. française 1987 ; *La Ville de nulle part*, trad. française 1988), de David Lodge (*Changement de décor*, trad. française 1990 ; *Un tout petit monde*, trad. française 1991). Je songe également à des pièces de théâtre comme *Art*, de Yasmina Reza, à des films comme *La Crise*, de Coline Serreau, *Le Goût des autres*, d'Agnès Jaoui, *Ressources humaines*, de Laurent Cantet, etc. Je songe enfin, et plus généralement, à toutes les œuvres qui ont été abordées selon la perspective des « *cultural studies* », qu'elles développent une problématique liée à l'identité sexuelle, à l'identité ethnique, à l'identité linguistique, etc.

⁴ C. ANDRÉ et F. LELORD, *L'Estime de soi*, Paris, Odile Jacob, 2002.

⁵ G. H. MEAD, *L'Esprit, le Soi et la Société*, trad. française, Paris, P.U.F., 1963.

⁶ P. TAP, *La Société Pygmalion. Intégration sociale et réalisation de la personne*, Paris, Dunod, 1988.

⁷ E. GOFFMAN, *La Mise en scène de la vie quotidienne*, trad. française, Paris, Minuit, 1973.

⁸ C. DUBAR, *La Socialisation. Construction des identités sociales et professionnelles*, Paris, Armand Colin, 1991.

⁹ Pierre BOURDIEU, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 1979.

¹⁰ M. BUBER, *La Vie en dialogue*, trad. française, Paris, Aubier, 1959 ; Emmanuel LÉVINAS, *Totalité et infini*, La Haye, Martinus Nijhoff, 1971 (Le Livre de Poche « Biblio », 1990) ; A. HONNETH, *op. cit.*

¹¹ C. TAYLOR, *Multiculturalisme. Différence et démocratie*, Paris, Flammarion, 1997. ☐

¹² F. FLAHAUT, *La Parole intermédiaire*, Paris, Le Seuil, 1978.

Sur ce thème de la reconnaissance, Simenon, entre le début des années trente et le début des années septante, a écrit des dizaines de variations romanesques. À la différence de l'anti-héros actuel, affranchi du modèle disciplinaire de gestion des conduites, incité de toutes parts à être lui-même, incapable de se trouver tout seul, ployant sous l'excès de responsabilité, vivant dans une constante insécurité identitaire et donc guetté par la dépression, le héros simenonien étouffe dans un lacs de règles et de conventions qui visent à le rendre conforme et stable. Il peine à s'émanciper, à s'affirmer en s'opposant aux gardiens — plus souvent aux gardiennes — de l'ordre moral. Il éprouve une angoissante culpabilité en transgressant les interdits de son milieu et, par conséquent, se trouve constamment au bord de la névrose.

Pour ne pas verser dans la névrose ou sombrer dans la dépression, les témoignages de reconnaissance sont indispensables : il faut que des personnes à nos yeux pourvues de valeur nous prennent en considération et nous confirment dans nos choix. Il faut qu'elles nous manifestent que nous comptons pour elles et que nous avons, à leurs yeux, au moins autant de valeur que nous désirons en avoir.

L'inclination de Simenon à revenir sur le thème de la reconnaissance est, me semble-t-il, révélatrice d'une obsession personnelle. Le petit garçon jaloux d'un frère préféré, l'enfant contraint à un conformisme rigide et affligé par les tentatives d'émancipation économique d'une mère qui l'aime mal, l'adolescent s'habituant aux amours tarifées et au snobisme, le jeune adulte pris entre le marteau de la littérature et l'enclume du gagne-pain, la vedette médiatique — l'*outsider* — ambitionnant une cooptation par l'*establishment* littéraire, l'écrivain « arrivé » en proie, à la Libération, au doute et à la peur face aux images de lui-même que suscite son succès durant les années de guerre, l'auteur étranger transhumant à travers les États-Unis, le célèbre *has been* dans le milieu français des lettres vers les années soixante, l'homme des échecs sentimentaux, le géniteur doutant de ses qualités de père : tous ces Simenon-là ont éprouvé l'angoisse de n'être pas reconnus, tous ont souffert de l'insatisfaction de leurs besoins de reconnaissance.

À travers l'univers romanesque se répercute l'écho des doutes de l'homme et de l'écrivain : est-ce que j'existe aux yeux des autres autant que je le désire ? est-ce que je compte pour eux autant que je le voudrais ? est-ce que j'ai à leurs yeux la valeur que j'aimerais avoir ? D'innombrables anti-héros simenoniens hurlent silencieusement la même souffrance d'avoir été ignorés ou rejetés par ceux dont ils désiraient des témoignages d'estime.

Le romancier, compulsivement, crée des personnages qui aspirent à la reconnaissance de quelqu'un et qui ne l'obtiennent pas. Des personnages victimes d'un déni — c'est-à-dire d'un refus de considération — : ceux ou celles dont ils veulent attirer le regard sur eux agissent comme s'ils étaient invisibles. Des personnages, plus souvent encore, victimes d'un rejet — c'est-à-dire d'un refus de confirmation — : ceux ou celles dont ils attendent un jugement de valeur qui les rendrait heureux n'énoncent pas ce jugement, ou alors en formulent un qui déçoit leurs attentes. Je crois bon de préciser tout de suite que, victimes d'un déni ou d'un rejet, les personnages de Simenon ne sont généralement pas privés de *toute* forme de reconnaissance, parfois même on leur témoigne une fort enviable estime. Mais c'est une estime qui ne les guérit jamais de la blessure infligée par l'auteur du déni ou du rejet.

Dès les tout premiers romans policiers, l'une ou l'autre forme de défaillance dans la reconnaissance constitue le mobile du crime que Maigret doit élucider. Ainsi en va-t-il, notamment, dans *La Tête d'un homme* (1931) : Radek, le meurtrier, étudiant raté obsédé par le désir de faire reconnaître son intelligence, tue faute d'obtenir l'estime à laquelle il pense avoir droit et pour mettre la société au défi de prouver sa culpabilité. Dans *Un crime en Hollande* (1931), Any Van Elst, jeune avocate au physique ingrat, secrètement amoureuse de son beau-frère, tue ce dernier parce qu'il lui préfère la jolie Beetje Liewens. Qu'est-ce que la jalousie ? L'insupportable blessure qu'inflige à l'amour-propre ce rejet ou ce déni provoqué par l'existence d'un(e) autre qui vous relègue à un rang inférieur — ou fait que vous n'êtes plus rien — aux yeux de celui ou celle pour qui vous voulez compter le plus — pour qui vous voulez être tout. Dans *Le Pendu de Saint-Pholien* (1931), le suicide de Jean Lecocq d'Arneville, que Maigret a provoqué sans le vouloir, est lié à l'expiation d'un crime impuni provoqué par le besoin d'affirmation de soi au sein d'un groupe d'adolescents entre lesquels l'argent créait une inacceptable hiérarchie.

Certes, avant comme après la période (1933–1940) durant laquelle Simenon s'est détourné de son personnage fétiche pour se consacrer exclusivement au « roman dur », on peut constater que les criminels de la série policière agissent par appât du gain, par vengeance ou sous la menace de voir révéler un secret honteux plus souvent que par manque de reconnaissance. Mais l'on s'avisera que ces mobiles fréquents ne sont parfois que les noms courants de raisons innommées. Si l'on creuse un peu, il apparaît que le gain convoité peut n'être pas une fin, mais un moyen : moyen de paraître à son avantage ou de ne pas perdre la face, moyen d'émerger ou de ne pas déchoir. De quoi s'agit-il de se venger ? D'un tort subi, bien sûr, mais

qui est quelquefois plus grave en tant qu'atteinte à la « dignité » qu'en tant qu'agression matérielle. Quel est ce secret que l'on protège au prix de la vie d'autrui ou de sa propre vie ? Fréquemment une vérité compromettante pour l'image de soi qu'on veut donner à autrui et qu'on attend qu'autrui vous renvoie.

Le défaut de reconnaissance, comme raison patente de la déviance criminelle, réapparaît fréquemment dans les *Maigret* de l'après-guerre. On la retrouve ainsi dans *Maigret a peur* (1953), autre drame de la jalousie dominé par l'écrasante personnalité d'un grand chirurgien. On la retrouve dans *Maigret et l'homme du banc* (1953), histoire d'un modeste magasinier dédaigné par sa femme ; une double vie lui permet de restaurer l'image de soi et de s'émanciper timidement, mais cette existence parallèle lui sera fatale. Dans *Maigret tend un piège* (1955), un criminel en série, honteux d'être fils de boucher, honteux de se laisser étouffer par une mère et une épouse castratrices, tue à la fois pour s'affirmer et pour se venger des femmes. Ferdinand Fumal, la victime dans *Un échec de Maigret* (1956), se plaît à dominer et à humilier autrui ; s'il a sorti de prison Victor Ricou, devenu son valet de chambre, c'est pour mieux l'asservir à ses caprices ; si Ricou l'assassine, c'est pour retrouver sa liberté et sa dignité. Dans *Les Scrupules de Maigret* (1958), un mari méprisé par sa femme prémédite l'assassinat de cette dernière et trompe le commissaire en se présentant lui-même comme une victime en puissance. *Maigret et les braves gens* (1961) raconte une enquête difficile dans un milieu bourgeois où l'harmonie semble régner : il s'avérera que le meurtrier est le frère cadet de l'épouse de la victime, un homme qui a souffert durant toute sa jeunesse d'un manque de reconnaissance et qui a vécu le mariage de sa sœur, naguère la seule à le prendre en considération, comme un insupportable rejet. Fouad Ouéni, le factotum assassin dans *Maigret et l'affaire Nabour* (1966), tue son employeur, comme Ricou dans *Un échec de Maigret*, pour se venger d'humiliations, ici compliquées par un sentiment de rivalité amoureuse. Avec *Maigret hésite* (1968), on retrouve, comme dans *Les scrupules de Maigret*, le double stéréotype du crime annoncé et des époux mal assortis : l'incapacité d'accepter un conjoint disgracié physiquement mais d'une intelligence exceptionnelle, de le reconnaître comme un éminent spécialiste dans son domaine conduit une femme mondaine à imaginer son époux tout autre qu'en réalité et à lui faire du mal en éliminant la jeune secrétaire qui ne comprend que trop son patron. Oscar Chabut, la victime dans *Maigret et le marchand de vin* (1969), est un homme qui a réussi à la force des poignets, mais qui manque d'estime de soi ; pour s'affirmer, il a besoin de rabaisser les autres ; c'est

un membre de son personnel, victime d'une humiliation particulièrement cinglante et dont, en outre, l'épouse a brièvement été la maîtresse de Chabut, qui se révèle être son assassin et qui se livre à Maigret, espérant sa compréhension.

C'est toutefois dans les « romans durs », les « romans de la destinée », que le thème de la reconnaissance — du défaut de reconnaissance, en fait — est traité le plus remarquablement.

Jean Cholet, le protagoniste de *L'Âne rouge* (1932), est une de ces figures d'humiliés choisissant la « déviance » pour obtenir la confirmation de leur valeur que leur refuse leur entourage. Enfreindre les règles du groupe au sein duquel on estime n'être pas reconnu comme on le voudrait est une manière courante d'attirer l'attention sur soi. Cholet est un cas exemplaire d'autant plus intéressant que le substrat biographique de l'histoire est patent : la situation dans laquelle Simenon place son personnage est très proche de celle où il s'est trouvé lui-même, alors qu'il faisait, à Liège, ses débuts dans le journalisme.

Émile Bachelin, le pâle héros des *Suicidés* (1934), est un autre de ces hommes immatures, souffrant d'être considérés comme moins que rien, qui transgressera à sa manière la loi commune en entraînant la jeune fille qu'il aime dans une fugue minable dont, pour l'un comme pour l'autre, l'issue sera la mort.

Quartier nègre (1935) est un roman de la perte de la considération, perte dont le facteur principal est le mépris que vouent les membres d'une communauté à ceux d'une communauté différente, estimée inférieure.

De Ritter, l'aventurier vantard de *Faubourg* (1937), qui s'exalte devant l'auditoire de ses exploits, qui n'existe que dans l'écoute admirative d'autrui, tuera un jeune homme affectant l'incrédulité.

Dans *Chemin sans issue* (1938), Simenon raconte une histoire de jalousie entre (quasi) frères — scénario récurrent qu'on peut tenir pour symptomatique d'une profonde souffrance personnelle — où le rejet du jaloux, par la jeune fille dont il est amoureux est aggravé par les humiliations que lui fait subir sa riche employeuse.

Ce qui pousse Kees Poppinga, le protagoniste de *L'Homme qui regardait passer les trains* (1938) à abandonner femme et enfant puis à commettre un crime, c'est le dédain arrogant que lui manifeste son escroc de patron et le dédain moqueur de la maîtresse de celui-ci.

Joris Terlinck, le tout-puissant notable, héros du *Bourgmestre de Furnes* (1939), s'apparente à la fois au type du tyran, à qui un entourage soumis prodigue les marques de reconnaissance, et au type de l'orgueilleux, qui

dédaigne la confirmation de sa valeur par autrui pour détenir le privilège de l'évaluation. S'il court à sa perte en « dérogeant », c'est que lui fait défaut l'estime d'un personnage tout à fait secondaire si l'on en juge par le nombre de lignes qui lui sont consacrées, mais capital si l'on interprète le roman compte tenu de la biographie de son auteur : sa mère.

Pourquoi Hector Loursat, l'avocat alcoolique des *Inconnus dans la maison* (1940) renonce-t-il à la bouteille et à la réclusion pour défendre le jeune Manu, accusé d'un meurtre dont il est innocent ? Parce qu'il retrouve en lui l'adolescent d'origine modeste, en mal de reconnaissance, que lui-même a été jadis.

À Jean Passerat-Monnoyeur, issu d'une famille fortunée, la sollicitude parentale a fait défaut ; après un crime et des années de prison, le héros de *La Veuve Couderc* (1942) trouve la paix du cœur auprès de Tati, une fermière d'âge mûr. C'est la jalousie amoureuse de celle-ci — autrement dit sa déception et sa colère de n'être pas reconnue à la « place » qu'elle prétend occuper — qui détruit l'illusion de Jean : Tati n'est pas la mère de substitution dont il avait rêvé, et il la tue.

Dans *La Fuite de monsieur Monde* (1945), le personnage éponyme, un homme d'affaires estimé par son entourage professionnel, manque de la reconnaissance de ses proches, de son épouse en particulier. Sa fugue dans un monde interlope sera pour lui l'occasion de prendre conscience de sa valeur en venant en aide à deux femmes qui, au contraire de la sienne, ont besoin de lui.

Le Cercle des Mahé (1946) et *Lettre à mon juge* (1947) exemplifient eux aussi le cas de l'homme en proie au doute quant à ce qu'il est et à ce qu'il vaut. Leur doute naît de la même prise de conscience : ils ont été ce que leurs mères respectives voulaient qu'ils soient. François Mahé satisfait son besoin de reconnaissance dans l'illusion d'une aventure avec une jeune fille dans la misère, puis illustre cette forme extrême de renoncement à la reconnaissance qu'est la fusion avec l'univers matériel, ici concrétisée dans une mort par noyade. Quant à Charles Alavoine, il est de ceux dont la quête de reconnaissance entraîne une rupture brutale avec le cercle familial : Charles s'éprend lui aussi d'une jeune fille désemparée, mais, au contraire de François Mahé, il ne vit pas son amour par procuration. Ce qui le poussera au crime, c'est son incapacité à admettre que Martine, sa jeune maîtresse ait, avant de le connaître, manifesté à d'autres que lui la reconnaissance amoureuse dont il a éperdument besoin. Sa lettre au juge Comélieu est une ultime tentative d'être reconnu — comme criminel responsable cette fois —, tentative que, d'avance, il croit vaine puisqu'il se suicide en prison.

Comme Charles Alavoine, François Combe, comédien en mal d'emploi et mari trompé, « souffr(e) inconsciemment d'être pris pour un homme quelconque, voire d'être aimé comme un homme quelconque »¹³ par Kay, rencontrée par hasard dans un bar de Manhattan (*Trois chambres à Manhattan*, 1946). Elle a autant besoin de lui que lui d'elle, mais il voudrait une impossible exclusivité : être tout, avoir toujours été tout pour elle. Son amour s'empoisonne des obsessions de l'enfant qui n'est pas unique et qui estime avoir de bonnes raisons d'être jaloux.

Dans l'espèce d'autofiction¹⁴ qu'est *Pedigree* (1948), Élise Mamelin demande à la fois, en dépit de leur incompatibilité, une reconnaissance de conformité (être jugée « comme il faut ») et une reconnaissance de distinction pour son entreprise d'élévation socio-économique. Son besoin anxieux de l'une comme de l'autre induit chez son fils Roger une quête éperdue de l'une puis de l'autre.

Comme à Jean Passerat-Monnoyeur, ce qui fait défaut à Frank Friedmaier, c'est la considération d'une mère et d'un père. Le protagoniste de *La Neige était sale* (1948) ira jusqu'au bout de l'abjection avant de comprendre que ceux aux yeux de qui il voulait être quelqu'un n'avaient de valeur pour lui qu'à défaut de juges dignes d'estime. Il les trouvera et, grâce à eux, il pourra accepter paisiblement le châtement de ses crimes.

Ce qui pousse Albert Bauche (*Le Temps d'Anaïs*, 1951) au crime, c'est le sentiment d'humiliation quand il découvre que Serge Nicolas, son employeur et l'amant de sa femme, l'utilise comme prête-nom dans des affaires louches et interprète comme de la complaisance de sa part la compréhension qu'il manifeste envers la conduite de son épouse. Or, Bauche a besoin de se sentir nécessaire à celle-ci, un besoin d'autant plus fort que ce sentiment lui permet d'expier un acte dont il a honte.

Crime impuni (1954) est un roman à substrat autobiographique où sont déclinées à peu près toutes les variantes du refus de reconnaissance et toutes les conduites de défense sociale face à ce refus. Élie Waskow

¹³ G. SIMENON, *Trois chambres à Manhattan*, Paris, Presses de la Cité, 1968, p. 34-35.

¹⁴ Au sens strict, « l'autofiction est [...] un récit dont auteur, narrateur et protagoniste partagent la même identité nominale et dont l'intitulé générique indique qu'il s'agit d'un roman » (J. LECARME & E. LECARME-TABONE, *L'autobiographie*, Paris, Armand Colin/Masson, 1997, p. 268). Simenon ayant substitué le nom de Mamelin à son propre patronyme, celui de Peters à celui de Brüll, patronyme de sa mère, *Pedigree* doit être écarté du canon, mais il me paraît incontestable que l'auteur propose bien ici un de ces « textes à régime narratif variable, à contrat de lecture modulable ou même parfaitement réversible » suscitant « une interrogation sur le rapport entre [les] deux domaines [...] bien distincts de la fiction et de l'autobiographie » (*Id.*, *ibid.*, p. 267).

et Michel Zografhi, d'abord deux étudiants puis deux hommes d'âge mûr que tout oppose, mais qui sont pareillement en manque d'estime, voire de considération, s'échangent les rôles du demandeur de reconnaissance et de celui qui rejette cette demande.

« C'est lui qui a refusé de vous voir »¹⁵. Cette phrase banale par laquelle un policier signifie à Dave Galloway, qu'aux yeux de son fils, Ben, fugueur et criminel, il n'a plus d'existence, est une des plus terribles de *L'Horloger d'Everton* (1954). Galloway s'inquiétait de l'image que l'adolescent avait de lui, son père ; il comprendra que le refus de Ben doit s'interpréter comme la manifestation de sa volonté de jouer, à son tour, son rôle dans une sorte de tragédie familiale.

La Boule noire (1955) illustre un cas de rejet par une élite sociale. Walter Higgins s'est hissé, péniblement, jusqu'à l'enviable position de gérant de supermarché, mais il doute de lui-même, soupçonne les siens de le mépriser un peu et attend de son acceptation au sein du Country Club local la confirmation de sa réussite. N'étant pas coopté, il rompra en visière avec la communauté au sein de laquelle il s'était efforcé d'être, à défaut de quelqu'un qui compte, quelqu'un sur qui l'on puisse compter.

Si Marcel Féron (*Le Train*, 1961) prend la plume, c'est pour laisser à ses enfants une image de lui-même différente de celle, pâle et conventionnelle, qu'il leur prête : il a connu une grande passion et c'est par souci des siens qu'il a abandonné à la mort la femme qu'il aimait.

Le personnage principal du *Déménagement* (1967), Émile Jovis, est tout aussi inquiet de ce que son fils Alain pense de lui et souffre que l'adolescent ne puisse, « de temps en temps, exprimer une certaine admiration », une certaine « considération » à tout le moins¹⁶. C'est notamment parce qu'il redoute la comparaison avec un voisin faisant partie du « milieu » qu'il joue imprudemment les « dessalés » et se fait abattre d'une rafale de mitraillette en sortant d'un bar louche.

Le Chat (1967) exemplifie l'incapacité de reconnaissance réciproque de deux vieux époux mal assortis, confits dans les habitudes de leurs milieux d'origine respectifs. Tout oppose le fils de maçon devenu inspecteur des travaux et l'héritière oisive d'une bonne famille bourgeoise : leur façon de manger, de s'habiller, de se meubler, de dormir, de passer le temps et, nul ne s'efforçant de reconnaître l'autre, l'opposition tourne à l'affrontement sans merci.

¹⁵ G. SIMENON, *L'Horloger d'Everton*, Bruxelles, Labor, 1992, p. 133.

¹⁶ G. SIMENON, *Le Déménagement*, Paris, Presses-Pocket, 1989, p. 48.

Donald Dodd, le protagoniste de *La Main* (1968), ne se sent pas à la hauteur de son ami Ray Sanders et ne lui porte pas secours lorsqu'il se perd dans une tempête de neige. Devenu l'amant de la veuve de Ray, il apprend que ce dernier l'admirait et retrouve l'estime de lui-même. Pour peu de temps, car il se sent dominé par une épouse trop parfaite, qu'il finira par tuer après avoir songé à se suicider lui-même.

Je viens d'évoquer une quinzaine de romans policiers et une bonne vingtaine de « romans durs ». Si la mémoire m'avait été plus fidèle ou si j'avais eu le temps de relire l'œuvre romanesque complète de Simenon, si par ailleurs je n'avais pas pris le parti de mentionner les récits où soit la demande, soit le refus de reconnaissance — et plus souvent les deux — pouvaient apparaître à l'interprète comme un mobile majeur de la conduite du personnage principal, je pense que ma liste aurait pu considérablement s'allonger. À dire le vrai, j'incline à croire que la question de la reconnaissance est omniprésente dans l'univers fictionnel simenonien et qu'il serait assez difficile de trouver *un seul* des romans de l'écrivain sans *la moindre* variation sur ce thème. Au demeurant, je ne pense nullement que la notion de reconnaissance suffise pour mettre au jour tous les mobiles de l'action des personnages. C'est, à mon estime, un puissant opérateur de compréhension, sans plus, « une des pierres d'angles de la création romanesque de Simenon », ai-je dit. L'édifice qu'il a bâti a bien plus d'une pierre angulaire.

Simenon ne s'est jamais fait l'interprète de ses propres romans. Cela tient, on le sait, pour une part, à sa « transe » d'écriture et à son incapacité d'envisager, en relecteur critique, le destin auquel, dans cette « transe », il a voué un personnage. Cela tient, pour une autre part, à un manque de moyens d'exégèse, résultat, entre autres, d'une scolarité interrompue. Il ne faut donc pas s'attendre à trouver sous la plume ou dans la bouche de l'écrivain une élucidation du thème de la reconnaissance, quelle que soit son importance dans sa création romanesque.

Néanmoins, à plus d'une reprise, sans doute pour des raisons variées comme à des fins diverses, Simenon a fait part de son intérêt pour « l'humanité universelle »¹⁷, de sa conviction que « l'homme ne change pas »¹⁸, de son attachement « aux passions élémentaires »¹⁸, de sa « recherche de l'homme

¹⁷ Entretien avec Henri-Charles Tauxe, dans H.-C. TAUXE, *Georges Simenon. De l'humain au vide*, Paris, Buchet-Chastel, 1983, p. 151.

¹⁸ *Id.*, p. 166.

tout nu»¹⁹. Il est remarquable qu'une fois engagé sur cette voie, Simenon évoque le besoin fondamental qu'a l'homme de « croire en lui »²⁰, sa hantise de passer pour (un) « moindre »²¹. Remarquable qu'il désigne comme crime suprême celui consistant à « prendre (à l'homme) sa dignité »²², à « voler la dignité de quelqu'un »²³. Qu'est-ce que la dignité ? Au sens qu'a ce terme en philosophie morale, c'est la reconnaissance de la valeur *intrinsèque* de l'être humain. Au sens non technique dans lequel, vraisemblablement, Simenon, emploie le mot, c'est la reconnaissance de la valeur *extrinsèque* d'un individu.

Sans tomber dans le travers de l'interprétation psychanalytique qui entend *tout* expliquer, en dernière instance, par les traumatismes de la prime enfance, sans non plus accorder plus de crédit qu'il n'en faut aux déclarations réitérées de Simenon lui-même selon lesquelles, passé le cap de l'adolescence, l'homme n'apprend plus rien, on peut trouver dans la jeunesse de l'écrivain des faits susceptibles de rendre raison de sa compulsion à écrire des histoires dont le moteur est le déni ou, plus souvent, le rejet — le refus de considération ou le refus de confirmation, si l'on préfère.

Si, faute de témoignages directs en nombre suffisant, on ne peut dire grand-chose de la préférence qu'aurait accordée la mère de Georges à son fils cadet, Christian, si l'on ne sait rien de la réaction émotionnelle du premier-né à la naissance de son petit frère, l'élimination presque radicale de Christian dans les écrits autobiographiques et la récurrence des thèmes du (faux) frère ennemi, rival ou dangereux dans l'œuvre romanesque peuvent s'interpréter comme un meurtre symbolique dont le motif serait la jalousie. Avoir été et puis n'être plus l'unique objet des soins maternels : la blessure est parfois inguérissable et beaucoup d'indices portent à croire que, dans le cas de Simenon, elle n'a jamais guéri. Sans doute parce qu'elle était constamment ravivée par (ce que l'enfant frustré considérait comme)

¹⁹ Entretien avec Francis Lacassin (1975), dans Francis LACASSIN, « Le reportage selon Simenon », préface à G. SIMENON, *À la recherche de l'homme nu. Mes apprentissages. 2*, Georges Simenon, 1976, publ. 1987, coll. « 10/18 », série « Grands reporters », p. 11.

²⁰ *Id.*, p. 176.

²¹ *Id.*, p. 177. Il n'est pas indifférent que Simenon présente ce terme comme un belgicisme : « En Belgique, il existe un mot, qui n'existe pas en français mais que vous connaissez je crois dans le pays de Vaud, c'est le mot « moindre », qu'on utilise quand on veut parler de quelqu'un qu'on juge dépourvu de valeur. C'est la pire des injures. » L'expression la plus radicale du rejet est significativement reliée à l'enfance et à l'adolescence.

²² Entretien avec Francis Lacassin, dans *op. cit.*, p. 18.

²³ Entretien avec Henri-Charles Tauxe, dans *op. cit.*, p. 176.

d'injustes témoignages de prédilection. De telles marques de favoritisme, s'agissant d'enfants d'âge proche, ne laissent généralement pas de faire naître, dans le chef de celui qui ne les reçoit pas, un doute quant à sa propre valeur et un ressentiment envers le parent qui a marqué sa préférence. Or, le propre du ressentiment est la conjugaison du désir de vengeance et de l'impuissance ou de l'impossibilité d'entreprendre une action vengeresse, impuissance ou impossibilité qui aggrave la perte d'estime de soi.

S'il a peu parlé, de manière explicite, des sentiments douloureux engendrés par la prédilection de sa mère pour son frère Christian, Simenon a, en revanche, témoigné plusieurs fois — directement dans ses écrits autobiographiques²⁴, indirectement dans ses fictions romanesques — du fait que cette mère se déclarait insatisfaite de lui. En se fondant sur ces traces de cette blessure originelle, jamais cicatrisée, le psychanalyste Gérard Mendel a pu soutenir que «le scénario inconscient de Simenon, c'est un petit garçon qui tient par la main une mère toujours mécontente de lui» et que ce mécontentement a engendré chez l'enfant «un manque de confiance en lui, un sentiment de culpabilité, de dépréciation de l'image de soi.»²⁵

Ce défaut d'estime de soi dont la mère porte la responsabilité perdue chez l'adolescent puis chez l'adulte, car le père était, du moins jusqu'à ce que son épouse entreprenne d'héberger des étudiants, un homme trop fondamentalement quiet, trop profondément satisfait de son lot, pour prêter l'attention nécessaire à l'inquiétude et aux demandes de reconnaissance des siens. Trop tranquille, trop content, Désiré Simenon, de ce qui lui était échu pour songer, notamment, à compenser, par des marques de satisfaction les témoignages d'insatisfaction dont la mère accablait son aîné — ou, en tout cas, dont ce dernier, sensibilisé par un sentiment d'injuste préférence, se sentait accablé. Et plus tard, lorsque, dans la maison envahie par les étudiants auxquels Henriette louait des chambres, Désiré a préféré sacrifier à l'entreprise d'émancipation de sa femme le confort de son foyer plutôt que les apparences de l'entente conjugale, lorsqu'il a supporté toutes les intrusions en s'abstenant de s'emporter contre une épouse qui le soumettait en fondant en larmes, le père a insidieusement perdu, dans l'esprit de l'enfant, tout pouvoir de compenser les refus de reconnaissance maternels. On peut imaginer de combien le contentieux du fils avec la mère s'en est trouvé alourdi...

²⁴ Cf. notamment G. SIMENON, *Lettre à ma mère*, Paris, Presses de la Cité, 1974; *Mémoires intimes*, Paris, Presses de la Cité, 1981.

²⁵ Gérard MENDEL, «Simenon est le romancier le plus freudien du xx^e siècle», dans *Lire*, n° 77, janvier 1982.

Aux yeux d'Henriette Brüll, déstabilisée par la déchéance de sa propre famille, obsédée par la crainte de manquer du nécessaire, mal accueillie dans le « clan » Simenon, tiraillée entre la volonté de se conformer au modèle petit-bourgeois de la mère au foyer et la volonté de devenir l'agent de sa promotion socio-économique, écartelée par les désirs incompatibles d'être l'épouse que désire Désiré et la femme financièrement indépendante qui représente son idéal — aux yeux d'Henriette Brüll, Georges doit être un gage de soumission à l'immuable ordre social. Un ordre que, pourtant, sa mère conteste en secret, un ordre qu'elle subvertit en sauvegardant les apparences, et en restant toujours, insistons-y, dans des limites où la reconnaissance du mérite individuel peut être escomptée. Dans une telle situation, le moindre écart du rejeton, c'est le risque du reproche majeur adressé à la maman : celui de ne pas « savoir tenir ses enfants ». Dès lors l'enfant se trouve, pour ainsi dire, voué à décevoir sa mère, car très tôt — en classe notamment où ses maîtres ne traitent pas semblablement fils de riches et fils de pauvres, mais aussi dans le cercle de la parentèle maternelle où argent et condescendance vont de pair — Georges constate que les brancards dans lesquels il est prié de ne pas faire de ruades sont pourris par l'inéquité, faits de mépris et de mensonge. Très tôt il se révolte contre l'hypocrite obéissance, contre l'envieuse peur de déplaire d'Henriette. Probablement parce qu'il perçoit que sa manière de combattre ne la rend pas heureuse. Plus certainement parce qu'il se sent enrôlé à son corps défendant par cette mère faisant de la plainte son principal moyen de domination. Plus certainement encore parce qu'il se sent lui-même en danger d'éprouver l'envie et la crainte qui rongent Henriette.

Le manque de reconnaissance dont a pu souffrir le jeune Georges Simenon n'est donc pas tant de l'ordre du déni que de celui du rejet. Ce n'est pas le manque dont souffre l'enfant non désiré que sa mère refuse de prendre en considération, c'est plutôt celui dont souffre l'enfant qui n'est jamais assez bien aux yeux de celle pour qui il voudrait être le meilleur. Mais c'est aussi le manque qui afflige le fils que sa mère délaisse pour vaquer à ses occupations, pour s'intéresser à d'autres personnes, lui donnant ainsi le sentiment qu'il compte moins à ses yeux que ce pour quoi ou ceux pour qui elle le néglige. En l'occurrence, ce qui accapare Henriette, c'est la location, à des étudiants, d'une partie de la maison familiale, c'est l'entretien de ses locataires, occasion de multiples petits bénéfices. Or, cela non seulement prive le gamin de sollicitude, mais, on vient de le voir, engendre au sein du couple Simenon une sourde discorde. À cette discorde, Georges est d'autant plus sensible qu'il lui est impossible — car le conflit n'éclate pas — de prendre ouvertement parti pour un père qu'il estime dénigré au profit

d'étrangers, d'une manière inadmissible, un père dont la résignation lui fait peine — pour ne pas dire qu'elle lui fait honte.

Très tôt la souffrance provoquée par le rejet se complique et s'empoisonne du non-dit ou de la tromperie sur les raisons profondes pour lesquelles Henriette refuse d'accorder à son fils la valeur qu'il espère. Elle ne peut pas lui déclarer tout de go : « Tu me déçois parce que tu es incapable de t'illusionner et de te montrer docile, hypocrite plus que moi-même ou, tout au moins, autant que moi. » Elle ne peut lui dire : « Je ne te fais pas confiance parce je te sais capable de claironner ce que je ne veux pas entendre, ce que je ne veux même pas savoir. » Elle ne peut avouer qu'elle se méfie de Georges parce que la fierté et la lucidité de son fils constituent une menace terrible pour son propre fragile équilibre.

Faute de pouvoir dire avec franchise pourquoi elle ne peut se fier à son fils, Henriette Brüll exprime de tout autres reproches, notamment des reproches imprégnés de cette morale sexuelle répressive dont la petite-bourgeoisie a fait, jusqu'à la fin des années 1960, un de ses plus visibles étendards d'honorabilité. Elle culpabilise là où la résistance à la culpabilisation sera, pense-t-elle, la moindre. Elle n'imagine probablement pas que la peine causée par le rejet s'aggravera de la perte de confiance résultant de l'intuition ou de la révélation du non-dit ou de la tromperie. Ni qu'elle se muera, cette peine, en haine lorsque son fils ressentira le rejet comme un empêchement délibéré d'individuation. Le jeune Georges ne doute pas qu'il existe aux yeux de sa mère, mais bientôt il prend conscience du fait que la reconnaissance de sa valeur est conditionnée par le respect d'une exigence de conformité qui le voue à demeurer à jamais l'enfant, l'*infans*, celui qui est incapable de parler, de dire « je ». De s'affirmer. De se poser en s'opposant. De faire, notamment, ce que le père n'a pas osé faire.

Les années de scolarisation — qui sont aussi des années d'intense socialisation — multiplient, pour chaque enfant, pour chaque adolescent, les chances d'obtenir les témoignages de reconnaissance qui lui ont manqué, mais aussi les risques de se voir confirmer le défaut de valeur qu'on lui signifie dans le cercle familial. Ces chances comme ces risques sont eux-mêmes fonctions de la valeur reconnue par l'élève à ses maîtres. Ce qu'a dit Simenon de son expérience scolaire porte à croire que les marques de reconnaissance dont il a pu bénéficier en tant que bon élève n'ont pas fait contrepoids aux rejets maternels, car il n'estimait guère ceux qui l'instruisaient. Non tant qu'ils fussent mauvais enseignants, mais parce qu'il retrouvait dans leur comportement l'hypocrisie de sa mère et son respect de principe pour les gens haut placés sur l'échelle sociale. Pour le jeune

Simenon, la scolarité a été bien moins une occasion de renforcer l'estime de soi qu'une occasion d'affermir sa conviction que les adultes vivent dans le faux-semblant, qu'ils s'accommodent bien de la transgression des principes qu'ils proclament, qu'ils sont plus sensibles à la condition sociale qu'à la valeur de l'individu, et qu'ils exigent, pour leur statut, un respect que leur manière de jouer leur rôle ne devrait pas leur valoir²⁶.

Au demeurant, en ce début du xx^e siècle — et jusqu'à ce que la prétendue démocratisation de l'enseignement allonge considérablement l'âge de l'adolescence, retardant d'autant l'émancipation des jeunes, au moins sur le plan économique, retardant à coup sûr leur responsabilisation —, l'exceptionnelle prolongation de la scolarité était, en elle-même, pour les enfants issus de milieux modestes, une forme de reconnaissance de leur valeur. En si piètre estime que Simenon ait tenu la plupart des « bons pères » qui l'instruisaient, si humiliante qu'ait été pour lui la condition d'externe à demi-tarif que sa mère avait réussi à obtenir en jouant de ses relations dans le milieu clérical et en plaidant l'impécuniosité, il est peu vraisemblable qu'il n'ait — lui qui avait été tellement sensibilisé aux clivages sociaux — retiré *aucune* satisfaction personnelle de son appartenance à l'« élite » poursuivant des études et, plus particulièrement, de la reconnaissance de ses « dons » (c'est ainsi qu'on disait alors) en matière d'expression écrite. Or, même à cela — à ce peu-là — il va renoncer, de lui-même²⁷.

Parce que ce n'est décidément pas assez pour supporter plus longtemps l'endoctrinement catholique — la répression sexuelle en particulier — où il entend l'écho de la voix maternelle. Et également parce que cela ne suffit pas à atténuer son sentiment de n'être pas « à sa place », à la place qu'il aurait, de son propre chef, décidé d'occuper. Les deux raisons sont inextricables, elles s'enracinent dans le même désir d'échapper à une mère étouffante et invincible parce que, littéralement, transfigurée par la souffrance... quand bien même souffre-t-elle de voir contrariés des désirs sur la légitimité desquels elle ne se pose jamais de question. L'école chrétienne ne peut pas, pour Georges, tenir lieu d'échappatoire : c'est Henriette qui l'y a placé, et pas n'importe comment : dans une insupportable position d'assisté,

²⁶ Dans un champ de relations donné, caractérisé entre autres par une certaine configuration de positions (ou places), le rôle est l'ensemble des comportements qu'autrui peut « légitimement » attendre de celui qui occupe telle position, et le statut, corollaire de ce rôle, l'ensemble des comportements que peut « légitimement » attendre d'autrui celui qui occupe cette position.

²⁷ Pierre Assouline (*Simenon*, p. 42-44) ne trouve guère crédible la légende forgée par l'écrivain. Si j'ai renoncé aux études, a répété Simenon, c'est parce que le médecin de famille m'a confié que mon père souffrait d'une maladie incurable, le condamnant à bref délai.

astreint à une humble reconnaissance ; les grandes orgues morales qui résonnent au collège amplifient et solennisent le discours de sa mère sur la souillure corporelle et, dans le discours de l'institution, Georges entend les mêmes fausses notes que chez lui, car ce discours couvre les mêmes compromissions avec ceux qui, pour avoir un nom, de l'argent — l'un et l'autre parfois —, sont dispensés de faire la preuve de leur valeur personnelle.

La conduite d'auto-exclusion qu'adopte le jeune Simenon en mettant fin à ses études est l'une des manières de réagir au refus de reconnaissance et à l'assignation d'une place où l'on estime ne pas pouvoir obtenir la reconnaissance souhaitée. Il s'agit là, incontestablement, d'une conduite surdéterminée et les raisons dont je viens de faire état ne sont pas les seules qui soient entrées en ligne de compte : la guerre avait fait paraître dérisoires les routines scolaires, elle avait par ailleurs favorisé et rendu plus sensibles certains écarts par rapport aux « bonnes mœurs »²⁸ ; le tout récent armistice avait donné lieu à des stigmatisations et des palinodies qui ne pouvaient qu'ébranler un adolescent en proie au doute quant au vrai et au faux, quant au bien et au mal²⁹ ; sa découverte des amours vénales n'avait pu, par ailleurs, qu'aviver les envies d'argent nées des humiliations causées par une mère exhibant son impécuniosité.

Cette première auto-exclusion³⁰ — immédiatement suivie de la quête frénétique d'une situation nouvelle — n'en est pas moins une conduite cruciale dans l'existence de Georges Simenon. Une conduite qu'il adoptera à plusieurs reprises, notamment — pour nous en tenir à celles qu'une modification de la situation professionnelle rend particulièrement visibles — en 1923, au moment où il quitte sa ville natale et son poste de journaliste à *La Gazette de Liège* ; en 1924, quand il renonce à son emploi de secrétaire

²⁸ Entre bien d'autres témoignages, celui-ci, issu du récit autobiographique intitulé *Les Trois Crimes de mes amis* (1938) : « Il faut arriver au collège à l'heure, faire ses devoirs, quitter, à la récréation, à discuter d'un camarade dont le père vend du beurre aux Allemands et d'un autre dont la mère a été vue avec un officier des uhlans. » (rééd. Coll. « Folio », 1979, p. 14.) La quête d'argent et de sexe obsédait d'autant plus l'écolier, requérait d'autant plus son attention qu'elle donnait lieu à une double transgression : de la morale tout court et des principes patriotiques.

²⁹ Dans ces mêmes *Trois Crimes...*, tandis que la foule dénude et tond une collaboratrice, sans songer « aux réactions du soldat qui, dans deux ou trois jours retrouverait sa femme sans cheveux et apprendrait ainsi qu'elle s'est donnée aux Allemands », le libraire Hyacinthe Danse, naguère introduit à la Kommandantur, rédige et distribue des odes aux chefs des Alliés en exhibant une pancarte : « Ancien prisonnier des Allemands » (p. 28).

³⁰ Pas la première révolte verbale, pas la première transgression des interdits, pas la première fuite dans le rêve, pas la première dissipation de soi dans l'univers ambiant : autant d'espèces de réaction au refus de reconnaissance.

auprès du marquis de Tracy pour vivre de son talent de conteur ; en 1934, lorsqu'il saborde le navire du roman policier grâce auquel il a abordé aux rives de la célébrité et se lie avec l'éditeur Gallimard ; vers 1944–1945, quand il abandonne son projet du grand roman-chronique que devait être *Pedigree*³¹, quitte Gallimard pour Nielsen et la France pour les États-Unis ; en 1973 enfin, lorsqu'il met fin à l'écriture des romans... pour se lancer bientôt dans l'entreprise des *Dictées*.

L'auto-exclusion est aussi et surtout une conduite que l'écrivain ne cessera de privilégier dans l'expérience imaginaire des fictions : Joseph Timar, dans *Le Coup de lune* (1933), Jean Cholet, dans *L'Âne rouge* (1933), Joseph Dupuche, dans *Quartier nègre* (1935), Hans Kupérus, dans *L'Assassin* (1937), Oscar Donadieu, dans *Touriste de bananes* (1938), Joris Terlinck, dans *Le Bourgmestre de Furnes* (1939), Norbert Monde, dans *La Fuite de Monsieur Monde* (1945), François Mahé, dans *Le Cercle des Mahé* (1946), Charles Alavoine, dans *Lettre à mon juge* (1947), Étienne Lomel, dans *L'Escalier de fer* (1953), Robert Dandurand et Lulu, dans *Le Grand Bob* (1954), Walter Higgins, dans *La Boule noire* (1955), Steve Adams, dans *Le Passage de la ligne* (1958), etc. — tous ces personnages, de premier plan dans la plupart des cas, de second plus rarement, décident, à un moment ou à un autre de leur vie, de tirer leur épingle du jeu. Ils cessent de jouer dans une partie où ils ne peuvent espérer obtenir les marques de reconnaissance qu'ils souhaitent parce que, ils en prennent conscience — une conscience plus ou moins vive et plus ou moins claire —, ils n'ont pas librement décidé de jouer dans ce jeu-là.

Nombreuses sont les modalités de l'auto-exclusion : la création romanesque décline les tentations et les tentatives qui ont été celles de l'adolescent après sa rupture avec l'école. Pour Joseph Timar (*Le Coup de lune*) ou Walter Higgins (*La Boule noire*), s'exclure consiste à dénoncer publiquement l'iniquité des « notables ». Pour Jean Cholet (*L'Âne rouge*), cela consiste à faire scandale, à fuir ses parents, à commettre des fautes professionnelles puis à abandonner son emploi. Joseph Dupuche (*Quartier nègre*) et Oscar Donadieu (*Touriste de bananes*) rompent avec le monde civilisé des Blancs. Hans Kupérus (*L'Assassin*), criminel dont la culpabilité ne peut être établie, s'expose à la réprobation sociale en rejetant tout conformisme. Joris Terlinck (*Le Bourgmestre de Furnes*) ajoute le suicide politique au camouflet à la

³¹ Cf. Benoît DENIS, « Simenon, le roman et l'«histoire» » ; Jean-Louis DUMORTIER, « La saga de(s) Simenon ou l'épopée impossible », dans *Le roman de Simenon*, Tournai, La Renaissance du Livre, 2003.

morale des « bien-pensants ». Pour Robert Dandurand et Lulu (*Le Grand Bob*), François Mahé (*Le Cercle des Mabé*), Étienne Lomel (*L'Escalier de fer*), l'auto-exclusion est radicale : c'est le suicide tout court. Pour Norbert Monde (*La Fuite de Monsieur Monde*), c'est la disparition sans laisser d'adresse et l'errance dans un monde interlope. Pour Charles Alavoine, l'auto-exclusion consiste, d'abord à abandonner femme, enfants et clientèle bourgeoise ; ensuite, ayant constaté l'impossibilité d'une nouvelle vie, à commettre un crime qui oblige la société à l'exclure ; enfin, dans le risque d'une méprise sur ses mobiles et son but, à s'éliminer lui-même.

Je ne conteste pas que les conduites de ces personnages soient passibles d'autres lectures. Comme l'abandon des études par Simenon lui-même, ces conduites sont surdéterminées, donc passibles d'autres interprétations. Celle que j'en propose, en me servant de la clé de la reconnaissance, me paraît suffisamment fondée. Mais d'autres clés, bien sûr, peuvent tourner dans ces portes à multiples serrures que sont les actions des personnages simenoniens.

La mise en évidence du thème de la reconnaissance est de nature à faire voir l'actualité de l'univers romanesque de Simenon, en dépit du fait que cet univers, peuplé d'individus pris dans un réseau très serré de rôles et de normes, soit incontestablement daté, d'un point de vue psychosociologique. La « dépression » de l'individu contemporain est, comme l'a remarquablement soutenu, entre autres, Alain Ehrenberg dans *La Fatigue d'être soi*, due à une surcharge de responsabilité dans un état social où le modèle disciplinaire de gestion des conduites a cessé d'avoir cours ; la « névrose » des anti-héros simenoniens est, elle, on l'a dit, provoquée par leur incapacité d'échapper à ce modèle-là. Mais cette incapacité ne tient pas seulement à la solidité et à la force de coercition des rôles et des normes. Elle tient aussi à un manque d'estime de soi, résultant d'un défaut de reconnaissance. Résultant plus précisément, dans le cas de l'écrivain, d'un rejet maternel. Ce rejet entraîne une quête éperdue de témoignages de reconnaissance, qui s'avèreront tous insatisfaisants.

C'est cela même — ce manque d'estime de soi provoqué par un refus de confirmation de la valeur personnelle — qui apparente la « névrose » simenonienne et la « dépression » de l'individu contemporain. Bien entendu, le refus affectant ce dernier n'est pas toujours le fait d'une mère : ce peut être celui d'un père et c'est sans doute plus souvent, à l'heure actuelle, celui d'une instance qui ne confirme pas l'évaluation *trop* positive des parents. L'individu contemporain, qui n'en peut plus de sa liberté et de sa corollaire responsabilité, est très fréquemment un homme doutant de lui. Faute

d'avoir eu, au fil d'une adolescence prolongée, à choisir et à assumer des choix susceptibles de valorisation. Faute également d'avoir reçu, d'instances diverses, des confirmations *convergentes* de sa propre valeur.

Le *moment du choix*, celui où s'exerce la liberté de l'homme « en situation », comme disait Sartre, brille par son absence dans l'œuvre romanesque de Simenon et cela la rend, à la fois, très actuelle et très peu contemporaine de celles de ses confrères, dans les années trente à soixante. Dans la plupart des romans de Gide, de Mauriac, de Malraux, de Bernanos, de Montherlant, de Green, de Sartre, de Camus — tous des « moralistes », chacun à sa façon — abondent les passages correspondant à un débat sur l'action : débat intérieur ou débat-conversation, débat qui généralement précède ou qui parfois suit l'action. Occasion d'une mise en question des valeurs et des principes. Occasion d'une prise de conscience de la liberté et de la responsabilité. Les personnages de Simenon agissent sans vraiment choisir, sans avoir jamais le sentiment d'exercer leur libre arbitre.

Dans l'univers romanesque de Simenon, le malaise existentiel — le mal-en-être — n'a pas pour cause l'excès de liberté et de responsabilité, mais, tout au contraire, le défaut de vraie liberté, entraînant la fuite en avant et, en bout de course, le sentiment d'être pris au piège. Pour en sortir, le protagoniste-narrateur devrait pouvoir s'expliquer complètement. S'expliquer, déplier, mettre à plat les raisons de ses conduites, distinguer les mobiles secrets des motifs aisément cernables. Mais précisément c'est ce qu'il ne peut ou, plus exactement, ce qu'il n'ose faire, de crainte de « donner des armes à l'adversaire ». Quel adversaire ? Quel autre adversaire que ce *döppelgänger* qui, incessamment, lui souffle qu'on n'échappe pas à son propre passé, que le défaut de reconnaissance maternelle est un *fatum* contre lequel on se débat en vain ? De cette malédiction qui couve sous la cendre de sa propre agitation, il ne peut qu'approcher. Pour voir la vérité en face, il faudrait un face-à-face avec la mère, une occasion ou une possibilité de l'affronter.

L'occasion, Simenon l'a eue, souvent. Mais sans qu'il lui soit jamais possible de livrer la bataille décisive, dont dépendait sa délivrance. Il y a dans *Pédigree* (1948), roman dont on sait le solide substrat autobiographique, un moment terrible où le protagoniste, sommé de remercier un oncle détesté pour un cadeau qu'il trouve humiliant, refuse catégoriquement et en profite pour déballer toutes les vérités que sa mère ne veut pas entendre. La scène se termine par une double crise de larmes, celles de la mère entraînant celles de l'adolescent. La mère soumet son fils comme elle soumet son mari : par la démonstration de sa propre souffrance, qui, à la lettre, conduit le fils à la

voir autrement : « il [...] s'agenouille pour lui demander pardon, affolé par ce visage qui n'est plus un visage de mère mais de pauvre fille qui souffre et qui paraît si jeune et si vieux tout ensemble. »³² Ce passage aurait pu servir d'exemple à un Lévinas pour qui le visage est « la manière dont se présente l'Autre, dépassant *l'idée de l'Autre en moi* »³³, « ce qui s'impose à moi sans que je puisse rester sourd à son appel, [...] sans que je puisse cesser d'être responsable de sa misère. »³⁴ À l'image figée de la mère se substitue ici le visage d'une « pauvre fille qui souffre » et dont la souffrance ne peut rester sans réponse. Cette impossibilité d'affrontement réel avec sa mère a condamné Simenon à rechercher sans cesse, par le truchement de la fiction, le face-à-face conflictuel qui n'a pas eu lieu.

L'auto-exclusion dont il vient d'être question n'est donc pas, à proprement parler, une *option*. Ce n'est pas une action dont la libre intentionnalité — je veux dire la visée d'un but et le choix de moyens appropriés à ce but par un individu *autonome* — l'emporte sur la somme ou le produit des mobiles, qui ne sont pas élucidés, ou qui ne le sont qu'insuffisamment. Le protagoniste sait ce qu'il ne veut plus, non pas ce qu'il veut. Il opère un déplacement, il change de place, espérant un mieux-être, mais en l'absence de débat moral, en l'absence d'une pesée du pour et du contre sur la balance de la responsabilité, ce qui résulte de son entreprise de changement est sinon toujours dérisoire, toujours voué à le décevoir, à plus ou moins court terme. Dans ce roman majeur qu'est *Lettre à mon juge*, la peur qui taraude Charles Alavoine d'être un criminel incompris, cette peur qui lui fera préférer le suicide au jugement, s'ancre dans le défaut de sa propre réflexion. Il sait confusément pourquoi il a tué sa jeune maîtresse, confusément il perçoit le réseau des raisons qui l'ont conduit au crime, mais il échoue à (se) les dire avec la clarté qui conviendrait, il échoue à se voir comme un homme libre. Tout bonnement parce que libre, autonome, à même de se dicter une loi, il ne l'a jamais été comme peut l'être un individu qui s'estime soi-même, ayant bénéficié des témoignages nécessaires de la reconnaissance d'autrui.

Jean-Louis DUMORTIER
Université de Liège

³² G. SIMENON, *Pedigree* (1948), rééd. Bruxelles, Labor, 1989, p. 529.

³³ Emmanuel LÉVINAS, *Totalité et infini*, La Haye, Martinus Nijhoff, 1971, p. 21.

³⁴ Emmanuel LÉVINAS, *Humanisme de l'autre homme*, Fata Morgana, 1972, p. 49.

Bernard LAHIRE

La sociologie implicite de Georges Simenon

Ruptures de routine, crises de croyance et découverte de l'arbitrarité du monde social

L'ŒUVRE de Simenon n'a pas encore acquis aujourd'hui l'entière noblesse littéraire du fait de sa « prolixité » (plus de 400 ouvrages), de son succès commercial, du roman de série qu'il a privilégié (cf. les quatre-vingt deux *Maigret*) et des genres peu légitimes qu'il a travaillés : roman policier, roman sentimental, roman d'aventure... Mais inversement, on peut dire que Simenon a contribué à donner ses lettres de noblesse à ces genres. Entre littérature « grand public » (qualifiée parfois « de gare ») et littérature légitime (orientée par un projet esthétique singulier), Simenon est l'un des plus célèbres producteurs de ce que l'on appelle parfois une « littérature moyenne »¹ — de ce qu'il a désigné lui-même dans une mise en scène de soi comme « semi-littérature »², adaptée au cinéma par des réalisateurs-auteurs occupant des positions intermédiaires entre cinéma d'auteurs et cinéma populaire (tels Bertrand Tavernier pour *L'Horloger de Saint-Paul* ou Claude Chabrol pour *Les Fantômes du chapelier*), et surtout à la télévision (avec les séries successives des *Maigret*). Cette littérature intermédiaire, à mi-chemin entre haute littérature et para-littérature, s'adresse, bien sûr, aux classes moyennes cultivées, mais peut plus généralement toucher, différemment, le public le plus cultivé comme le public le plus populaire.

La devise de *Maigret*, qui semble aussi être celle d'un Simenon-interprète des habitudes, des motifs, des motivations, des vies et destins, peut être entièrement reprise à son compte par le sociologue :

¹ Jacques DUBOIS, *Les Romanciers du réel. De Balzac à Simenon*, Paris, Points-Seuil, 2000, p. 317.

² Dans *Les Mémoires de Maigret*, Simenon se met en scène sous la plume du commissaire et qualifie la série des *Maigret* de « semi-littérature » (G. SIMENON, *Les Mémoires de Maigret*, dans *Tout Simenon*, vol. 4, Paris, Omnibus, 2002 [1^{re} édition 1950], p. 779).

« Comprendre et ne pas juger ». Devise qui n'est pas sans rappeler la formule spinoziste que Pierre Bourdieu considérait comme caractéristique de l'œil sociologique : « Ne pas déplorer, ne pas rire, ne pas détester, mais comprendre »³. Maigret est même plus proche du sociologue non normatif, dont le but est de *rendre raison* d'actes qui paraissent ne pas en avoir, ou de *nécessiter* ce qui paraît n'être que surgissement aléatoire, que du représentant de la loi qu'on imagine normatif par profession et par devoir. En effet, visant à comprendre les mécanismes et les raisons du crime, ne se contentant pas de mettre en évidence les indices matériels le menant au criminel, mais cherchant à pénétrer les univers indissociablement sociaux et mentaux des victimes, des suspects et de leur entourage par une curiosité qui le porte au-delà du professionnellement nécessaire, il montre qu'il préfère la recherche à la découverte, et la recherche globale et compréhensive de tout un univers social et mental à la stricte enquête policière.

On voit, en effet, des hommes, des femmes, toutes les sortes d'hommes et de femmes, dans toutes les situations inimaginables, à tous les degrés de l'échelle. On les voit, on enregistre et on essaie de comprendre.

Non pas de comprendre je ne sais quel mystère humain. C'est peut-être contre cette idée romanesque que je proteste avec le plus d'acharnement, presque de colère.⁴

En sociologue de terrain ou ethnologue avisé, Maigret pense qu'il faut apprendre peu à peu à connaître les différents milieux sociaux de l'intérieur pour comprendre les crimes qui s'y commettent et qui ne prennent leur sens que dans le réseau social complexe de leur apparition :

Dans tous les cas, où à peu près, le processus est le même.

Il s'agit de *connaître*.

Connaître le milieu où un crime est commis, *connaître le genre de vie, les habitudes, les mœurs, les réactions des gens qui y sont mêlés*, victimes, coupables et simples témoins.

Entrer dans un monde sans étonnement, de plain-pied, et en parler naturellement le langage.

C'est aussi vrai s'il s'agit d'un bistro de La Villette ou de la Porte d'Italie, des Arabes de la Zone, des Polonais ou des Italiens, des entraîneuses de Pigalle ou des mauvais garçons des Ternes.

C'est encore vrai s'il s'agit du monde des courses ou de celui des cercles de jeu, des spécialistes des coffres-forts ou des vols de bijoux.

³ Pierre BOURDIEU, « Introduction à la socioanalyse », dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 90, décembre 1991, p. 7-9.

⁴ G. SIMENON, *ibid.*, p. 827.

Voilà pourquoi nous ne perdons pas notre temps quand, pendant des années, nous arpentons les trottoirs, montons des étages ou guettons les voleuses de grands magasins.

Comme le cordonnier, comme le pâtissier, *ce sont les années d'apprentissage, à la différence qu'elles durent à peu près toute notre vie, parce que le nombre des milieux est pratiquement infini.*⁵

D'où son goût limité pour l'écriture des rapports d'enquête dont le genre permet difficilement d'entrer dans la logique complexe des choses :

De toutes les tâches que j'ai accomplies quai des Orfèvres, la seule sur laquelle j'aie jamais renâclé a été la rédaction des rapports. Cela tient-il à un souci atavique d'exactitude, à des scrupules avec lesquels j'ai vu mon père se battre avant moi ? J'ai souvent entendu la plaisanterie presque classique : — Dans les rapports de Maigret, il y a surtout des parenthèses. Probablement parce que je veux trop expliquer, tout expliquer, que rien ne me paraît simple ni résolu.⁶

Le commissaire s'avère souvent non normatif parce qu'il privilégie, tel un ethnologue ou un sociologue, le point de vue de celui qui cherche à connaître (et non à juger)⁷. Il n'entend cependant pas passer du sociologiquement compréhensif (saisir les logiques internes, endogènes sans les juger) au moralement compréhensif (tolérant et prêt à accorder le pardon ou à excuser) :

Il ne s'agit pas de les excuser, de les approuver ou de les absoudre. Il ne s'agit pas non plus de les parer de je ne sais quelle auréole, comme cela a été la mode à certaine époque.

Il s'agit de les regarder simplement comme un fait, de les regarder avec le regard de la connaissance.

Sans curiosité, parce que la curiosité est vite émoussée.

Sans haine bien sûr.

⁵ G. SIMENON, *ibid.*, p. 842.

⁶ G. SIMENON, *ibid.*, p. 782.

⁷ En revanche, le sociologue ne peut que constater le désaccord avec l'une des idées récurrentes de Georges Simenon, à savoir celle selon laquelle il serait possible, comme dit Maigret dans *Maigret voyage*, de retrouver « l'homme tout nu » derrière les apparences sociales : « Toute sa vie, il s'était efforcé d'oublier les différences de surface qui existent entre les hommes, de gratter le vernis pour découvrir, sous les apparences diverses, l'homme tout nu. » Car pour le sociologue, il n'y a jamais d'« homme nu », et il n'y a pas plus profond que la surface (les attitudes, les gestes, les manières de parler, de sentir, d'agir). Mais dans l'acte littéraire, Simenon me semble assez loin de ce que l'on pourrait imaginer sur la base d'une anthropologie aussi naturaliste et universaliste.

De les regarder, en somme, comme des êtres qui existent et que, pour la santé de la société, par souci de l'ordre établi, il s'agit de maintenir, bon gré mal gré, dans certaines limites et de punir quand ils les franchissent.⁸

Ce n'est pas un hasard si le roman policier peut avoir un intérêt pour le sociologue et plus généralement le chercheur en sciences sociales⁹. En effet, le commissaire ou le détective qui mène l'enquête est parfois amené à s'interroger sur les logiques individuelles et collectives, psychologiques et sociologiques, qui ont conduit au crime qu'il tente d'élucider. Pour connaître le criminel, il faut le « connaître » au sens de comprendre ce qui l'a conduit à agir comme il a agi, les tensions et les conflits internes comme externes qui l'ont conduit au meurtre, la crise existentielle et les circonstances qui l'ont amené à commettre l'irréparable. Que l'on évoque la psychanalyse, la psychologie, l'ethnologie ou la sociologie, l'œuvre de Simenon est marquée par la recherche d'un passé, et d'un passé individuel aussi bien que d'un passé collectif (familial, par exemple) :

Pour moi, écrit Maigret dans ses mémoires, un homme sans passé n'est pas tout à fait un homme. Au cours de certaines enquêtes, il m'est arrivé de consacrer plus de temps à la famille et à l'entourage d'un suspect qu'au suspect lui-même, et c'est souvent ainsi que j'ai découvert la clé de ce qui aurait pu rester un mystère.¹⁰

Nous donnant à voir le monde à partir du point de vue d'un commissaire institutionnellement autorisé à interroger, à fouiller, à pénétrer la vie des gens, et qui non seulement enquête avec précision et rigueur, mais préfère le processus de l'enquête à la découverte du coupable, Simenon se fait scrutateur du monde social et, du même coup, quasi-sociologue.

Des commentateurs sociologiquement avisés¹¹ ont déjà noté le fait que Simenon est le romancier (et le sociologue) des ruptures (parfois improbables) de trajectoires (le héros, parfois mais pas toujours assassin, a rompu avec son milieu populaire, pauvre ou petit-bourgeois trop étouffant, étriqué et conventionnel, pour vivre d'autres expériences) ou de mises en crises des routines et des conventions qui déclenchent des malaises

⁸ G. SIMENON, *ibid.*, p. 843-844.

⁹ C'est ainsi que pour illustrer son paradigme indiciaire, Carlo GINZBURG (*Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*, Paris, Flammarion, 1989) parle de Conan Doyle et de son héros Sherlock Holmes.

¹⁰ G. SIMENON, *ibid.*, p. 792.

¹¹ Et tout particulièrement Jacques Dubois qui écrit que les romans de Simenon « mettent fréquemment en scène les déviances fantasmées de membres de la classe moyenne en rupture de ban et de routine » (*Les Romanciers du réel. De Balzac à Simenon, op. cit.*, p. 54).

et, parfois, des actes criminels (par exemple, un nouveau personnage qui apparaît dans un milieu social « respectable », jusque-là fortement ancré dans ses habitudes, fait surgir des frustrations enfouies ou engendre des frustrations qui entraînent vers le dérapage et, au bout du compte, vers le crime). Le thème récurrent est donc celui de la routine et de la rupture avec la routine, acte de « liberté » qui se révèle potentiellement dangereux pour l'ordre social et les destinées individuelles. La morale, terrible de fatalisme, des histoires semble être qu'on paye toujours très cher (on tue ou on est tué, on vit un mal-être, une souffrance ou une crise permanents) le fait de sortir de la condition sociale dans laquelle on a bâti la grande partie de ses repères, de ses manières de voir, de sentir et d'agir. Simenon fait livrer à Maigret ses intuitions premières du monde social, des places qu'on y occupe et des malheurs provoqués par des places mal occupées, dans *Les mémoires de Maigret* :

La mort de ma mère m'apparaissait comme un drame tellement stupide, tellement *inutile*!

Et tous les autres *dramas* que je connaissais, tous ces *ratages* me plongeaient dans une sorte de *désespoir furieux*.

Personne n'y pouvait-il rien ? Fallait-il admettre qu'il n'y eût pas quelque part un *homme plus intelligent ou plus averti* que les autres — que je voyais plus ou moins sous les traits d'un médecin de famille [...] capable de dire doucement, fermement :

— *Vous faites fausse route. En agissant ainsi, vous allez fatalement à la catastrophe. Votre vraie place est ici et non là.*

Je crois que c'est cela : *j'avais l'obscur sentiment que trop de gens n'étaient pas à leur place, qu'ils s'efforçaient de jouer un rôle qui n'était pas à leur taille et que, par conséquent, la partie, pour eux, était perdue d'avance.*

Qu'on n'aille surtout pas penser que je prétendais devenir un jour cette sorte de Dieu le Père. [...]»¹²

Simenon est, certes, plus proche d'une conception classiquement déterministe du monde social (et de sa reproduction) que d'une vision multi-déterministe d'un Marcel Proust, par exemple, beaucoup plus sensible que lui aux plasticités dispositionnelles, aux variations subtiles de comportements et d'attitudes selon le contexte dues aux influences socialisatrices multiples vécues par les personnages. Chez Simenon, la définition sociale de soi est très largement délimitée par le milieu familial social d'origine (et

¹² G. SIMENON, *ibid.*, p. 798.

parfois par la profession exercée lorsque celle-ci est vécue comme un sacerdoce¹³). Et cette définition initiale de soi par sa condition sociale d'origine ne peut être transformée sans provoquer malheurs et drames. Simenon est cependant particulièrement attentif aux pentes, aux rythmes et aux modalités des trajectoires et pas seulement aux appartenances sociales d'origine ou aux appartenances sociales d'arrivée de ses personnages : bourgeois oui, mais de première ou de seconde génération ? transfuge de classe oui, mais à quel rythme l'ascension s'est-elle réalisée ?¹⁴

Il note très souvent ce qui, du passé socialisateur, marque sa présence dans les nouvelles conditions de vie : les personnages gardent en eux par l'accent et l'élocution (plus ou moins distingués), leurs physiques (visages, mains, corpulences...), leurs manières (plus ou moins adroites ou gauches), leurs styles d'habillement, leurs habitats, etc., la trace de leurs origines sociales (plus pauvres, plus précaires, ouvrières ou paysannes).

Ce qu'il y a d'intéressant chez Simenon, comme chez de nombreux romanciers réalistes¹⁵, c'est le fait que les cultures et les styles de vie ne sont pas décrits en eux-mêmes et pour eux-mêmes, comme des isolats enfermés dans leur spécificité. Ils sont, au contraire, confrontés, se frottent, se contredisent et produisent des sentiments de honte et d'humiliation, des souffrances et des tensions. Ceux qui ont vécu une mobilité sociale

¹³ « Êtes-vous, de par vos habitudes, vos attitudes, votre caractère, un homme du quai des Orfèvres ou un homme de la rue des Saussaies ? », demande le personnage de Georges Simenon à Jules Maigret (*Ibid.*, p. 786). Par cette question, l'auteur Simenon montre que, pour lui, l'institution trouve à s'incarner dans des hommes et qu'ils ont bien souvent, comme dira Pierre Bourdieu quelques années plus tard, les dispositions (*l'habitus*) correspondant à leur position.

¹⁴ « Moi, je suis en avant d'une génération. Il faut que je remonte à mon grand-père pour trouver l'équivalent de votre père. Mon père, lui, était déjà à l'étage fonctionnaire. », fait dire Simenon-auteur à Simenon-personnage dans un dialogue avec Maigret (fils de régisseur d'un château) [*Ibid.*, p. 802].

¹⁵ « Ainsi ces derniers aimeront à rendre sensible, aux travers de situations concrètes, tout ce que peut faire la discordance entre deux cultures, celle d'un personnage ou d'un groupe et celle d'un milieu autre dans lequel il se trouve projeté. Chaque fois, l'effet de rupture est fort et se passe de longs commentaires sur l'incompatibilité des usages de classe. C'est la noce de Gervaise traversant hébétée les salles du Louvre ; c'est Bel-Ami mesurant, sous le regard de sa trop parisienne épouse lors d'un retour au village natal, le gouffre qui s'est creusé entre lui et ses géniteurs ; c'est Charlus débarquant pour la première fois au milieu du clan des Verdurin et se trouvant, lui le grand féodal, aussi mal à l'aise dans ce salon bourgeois qu'un adolescent qui pénètre dans un bordel. En chaque occurrence, beaucoup nous est dit en un raccourci scénique sur les distinctions sociales et la manière dont elles sont perçues et vécues dès que l'on se trouve projeté en milieu inaccoutumé. Autant de bonnes lectures des espaces sociaux, parlant d'elles-mêmes et invitant à la généralisation. » (Jacques DUBOIS, *Les Romanciers du réel. De Balzac à Simenon*, op. cit., p. 66-67).

ascendante ressentent intimement les conflits potentiels entre les deux milieux, comme c'est le cas de Maigret lui-même qui avoue « l'impression d'être à cheval entre deux mondes totalement étrangers l'un à l'autre »¹⁶. Les personnages se jaugent, s'évaluent, se comparent, voient en l'autre celui qu'ils étaient avant, celui qu'ils seront peut-être ou que seront sans doute un jour leurs enfants, celui qu'ils aimeraient être ou celui qu'ils auraient pu être, etc.¹⁷ Et la hiérarchie des cultures et des conditions est omniprésente dans ces perceptions et ces mises en contact : on monte ou on descend, on est plus ou moins que, on est supérieur ou inférieur à, on est plus distingué ou plus vulgaire que... Par exemple, le jeune Maigret reçu dans une famille de la bourgeoisie du savoir (côté « Ponts et Chaussées ») commet une gaffe culturelle qui l'humilie en mangeant sans retenue les petits fours pendant que l'une des jeunes filles chante accompagnée par le piano :

Je mangeais toujours. Je ne m'en rendais pas compte. Je me rendais encore moins compte que *la vieille dame m'observait avec stupeur*, puis que d'autres, remarquant mon manège, ne détachaient plus de moi leur regard. [...] Jubert, paraît-il, essayait d'attirer mon attention sans y parvenir, *malheureux* de me voir saisir les petits fours un à un et les manger consciencieusement. Il m'a avoué plus tard qu'il avait eu *pitié de moi*, qu'il était persuadé que je n'avais pas dîné.

D'autres ont dû le penser. La chanson était finie. La jeune fille en rose saluait, et tout le monde applaudissait ; c'est alors que je m'aperçus que *c'était moi qu'on regardait, debout que j'étais à côté du guéridon, la bouche pleine, un petit gâteau à la main*.

J'ai failli m'en aller sans m'excuser, *battre en retraite, fuir littéralement cet appartement où s'agitait un monde qui m'était si totalement étranger*.¹⁸

Les personnages se confient (en se comparant) parfois à des tiers socialement proches qui se distinguent par certains aspects de leurs trajectoires ou de leurs conditions présentes. Dans *Lettre à mon juge*, Alavoine, médecin d'origine paysanne, s'adresse à un juge qu'il aurait pu fréquenter (c'est lui

¹⁶ G. SIMENON, *ibid.*, p. 801.

¹⁷ Dans la série des Maigret, le commissaire lui-même se compare sans arrêt aux personnes qu'il rencontre. Par exemple, dans *Maigret chez le ministre* : « Le plus curieux, c'est que l'homme qui, en face de lui, avait l'air d'attendre son diagnostic, lui ressemblait sinon comme un frère, tout au moins comme un cousin germain. Ce n'était pas seulement au physique. Un coup d'œil aux portraits de famille disait au commissaire que Point et lui avaient à peu près les mêmes origines. Tous les deux étaient nés à la campagne, d'une souche paysanne déjà évoluée. Probablement les parents du ministre avaient-ils eu, dès sa naissance, l'ambition de faire de lui, comme les parents de Maigret, un médecin ou un avocat. » (G. SIMENON, *Maigret chez le ministre*, dans *Tout Simenon*, vol. 7, Paris, Omnibus, 1989 [1^{re} édition 1955], p. 534).

¹⁸ G. SIMENON, *Les Mémoires de Maigret*, *op. cit.*, p. 806.

qui le note) dans le cadre de sociabilités locales, mais qui se différencie néanmoins par son ancienneté dans la bourgeoisie. Dans *Les Volets verts*, Maugin, acteur populaire et célèbre, se confie à un « homologue structural », à savoir un médecin aussi « éminent » que lui dans son propre univers professionnel, issu comme lui d'un milieu modeste, mais vivant une vie bourgeoise beaucoup plus stable et conventionnelle.

Enfin, et là réside sans doute la grande force et la grande originalité de Simenon, il va même parfois au-delà de cette saisie des hiérarchies sociales et culturelles, des affrontements ou des confrontations entre cultures de classes ou de fractions de classe en faisant ressentir à ses personnages en crise ce que le monde social a d'absurde, d'artificiel, d'arbitraire, c'est-à-dire de fondamentalement historique et construit. Prenant conscience de l'arbitrarité historique du monde social et de ses conventions, de ses normes ou de ses hiérarchies, les personnages, qui n'ont plus rien à perdre ni à gagner, dans la mesure où ils sont désormais presque hors jeu social (Maugin est en train de mourir et Alavoine est incarcéré pour longtemps), prennent aussi conscience de l'absurdité de ce en quoi ils ont cru fortement ou de ce par quoi ils se sont laissés guider sans résister : monter ou s'élever socialement, mais vers où et pourquoi ? prendre sa revanche sur l'existence, mais pour quoi faire ? courir après la gloire, mais à quel prix personnel et pour quels profits individuels ? Simenon touche et fait toucher à ses personnages les fondements historiques du monde social et de sa structure hiérarchique : les hommes naissent sans raison particulière d'exister et le monde social leur fournit des raisons (des missions, des buts, des directions...) auxquels ils peuvent se découvrir enchaînés.

Lettre à mon juge

DANS *Lettre à mon juge*, point de commissaire ni de détective, mais une volonté farouche de recherche et d'expression de la vérité de la part d'un « criminel d'occasion » comme il se définit lui-même¹⁹, qui s'adresse à son juge depuis la cellule de sa prison après la parodie de mise en scène de la vérité au cours de son procès (« cette Justice [...] qui n'a rien voulu voir de ce qui importait vraiment dans mon crime »⁽¹⁷²⁾). Ce qui importe

¹⁹ G. SIMENON, *Lettre à mon juge*, Paris, Le Livre de Poche, 2000 (1^e édition 1947), p. 7. Le texte du roman sera désormais cité dans cette édition, avec indication de la page entre parenthèses.

désormais à Charles Alavoine, ancien médecin, meurtrier de sa maîtresse, c'est de faire comprendre son acte, de décrire les différents moments de son passé lointain ou récent qui rendent raison de son crime. Étant condamné et emprisonné, il n'a plus intérêt au silence, à l'omission ou au mensonge, mais il éprouve un vif intérêt pour la vérité psychologique et sociologique des faits.

Dans sa lettre, Charles Alavoine s'adresse à son juge comme à un frère de conditions sociales, qui appartient au même groupe social, tout en n'ayant pas les mêmes origines sociales. Le soin sociologique avec lequel Alavoine décrit cette proximité de condition et cette différence de trajectoire n'est pas étonnant si l'on considère son histoire et ce qui le conduit, un jour, et contre toute attente, à tuer : car l'origine sociale d'Alavoine et son parcours social ne sont pas pour rien dans l'enchaînement des situations et le drame au cœur duquel il va être plongé.

Nous appartenons tous les deux à ce qu'on appelle chez nous les *professions libérales*, à ce que, dans certains pays moins évolués, on désigne plus prétentieusement par le mot *intelligentsia*. Ce mot-là ne vous fait pas rire, non ? Peu importe. Nous appartenons donc à une *bourgeoisie moyenne, plus ou moins cultivée*, celle qui fournit le pays de fonctionnaires, de médecins, d'avocats, des magistrats, souvent de députés, de sénateurs et de ministres.

Cependant, à ce que j'ai cru comprendre, vous êtes *en avance sur moi* d'au moins une génération. *Votre père était déjà magistrat, alors que le mien vivait encore de la terre.*

Ne dites pas que cela n'a pas d'importance. Vous auriez tort. Vous me feriez penser aux riches qui prétendent volontiers que l'argent n'est rien dans la vie.⁽¹⁴⁾

Alavoine, dont le nom semble déjà désigner les origines paysannes, relève des différences d'hexis corporelle entre le juge et lui, différences qu'il explique par des histoires familiales différenciées, et notamment par l'ancienneté dans la bourgeoisie. Bourgeoisie de première ou de seconde génération, le corps et ses manières en témoignent :

Tenez, ma tête de crapaud, comme a dit le journaliste spirituel. À supposer que vous vous soyez trouvé à ma place au banc des accusés, il n'aurait pas parlé de tête de crapaud.

Une génération en plus ou en moins, cela compte, vous en êtes la preuve. Vous avez déjà le *visage allongé*, la *peau mate*, une *aisance dans les manières* que mes filles sont seulement en train d'acquérir. Même vos lunettes, vos yeux de myope... Même *votre façon calme et précise d'essuyer vos verres avec votre petite peau de chamois...*⁽¹⁵⁾

Bien qu'il soit devenu médecin (d'abord de campagne puis de ville), il continue à se définir lui-même à plusieurs reprises dans sa lettre comme un « paysan » : « le paysan que j'étais s'était toujours levé avec le jour »⁽¹⁸⁰⁾. En tant que bourgeois de première génération, Charles Alavoine a les structures mentales de perception et de représentation de celui qui a connu une mobilité sociale ascendante et qui a cru en la légitimité de la hiérarchie des prestiges. Il a appris à percevoir le monde structuré par un haut et un bas, par le noble et le vulgaire, le digne et l'indigne, l'aisance (qui semble naturelle) et la gaucherie, le savant et le populaire (ou l'ignorant). Et les différents termes de cette série de dichotomies sont affectés d'un signe plus ou d'un signe moins. Imaginant que le juge et lui auraient pu, en tant que notables locaux, se connaître et se fréquenter s'ils avaient travaillé dans la même ville, Alavoine précise qu'il aurait tout de même ressenti l'écart entre eux, tout en notant (aujourd'hui) l'arbitraire culturel de la hiérarchie en laquelle il croyait (avant) :

Sans doute m'auriez-vous considéré sincèrement comme *un égal*, mais moi, dans le fond de moi-même, je vous aurais toujours *un peu envié*.

Ne protestez pas. Regardez autour de vous. Pensez à ceux de vos amis qui appartiennent, comme moi, à la *première génération montante*.

Monter où, je me le demande. Mais passons.⁽¹⁵⁾

Alavoine décrit son milieu familial, sa modestie culturelle et économique. Son père, alcoolique et coureur de jupons qui se suicidera, était maquignon et paysan et sa mère avait vécu avant son mariage dans la plus extrême pauvreté (« Je crois bien qu'il est impossible de vivre dans une pauvreté plus totale et plus digne qu'on l'a fait dans cette maison-là »⁽²⁸⁾). Lorsque sa mère est convoquée au procès, il sait qu'elle éprouve de la honte, mais une honte toute culturelle qui fait qu'elle se sent comme dans ses petits souliers parmi des gens importants (magistrats, journalistes...) :

Elle ne regardait pas de mon côté. Elle ne savait pas où j'étais. Elle avait *honte*. Non pas honte à cause de moi, comme les journalistes l'ont écrit, mais *honte d'être le point de mire* de toute une foule et de *déranger*, elle qui s'est toujours sentie *si peu de chose*, des *personnages aussi importants*.⁽²²⁾

Elle m'aurait demandé pardon, pardon d'être si *maladroite*, si *empruntée*, si *ridicule*. Car elle se sentait ridicule ou, si vous préférez, *pas à sa place*, ce qui est pour elle la dernière des *humiliations*.⁽²⁶⁾

Devenu médecin, il est lui-même au départ un petit « médecin de village »⁽⁴⁹⁾ puis médecin de ville, modeste, consciencieux, parfois en doute et beaucoup moins ambitieux que nombre d'autres confrères :

Devant mes confrères plus savants ou plus solennels, je me tais, ou je plaisante. Je ne lis pas les revues médicales. Je n'assiste pas aux congrès.

Devant une maladie, je suis parfois embarrassé et il m'arrive de passer dans la pièce voisine sous un prétexte quelconque pour consulter mon Savy.⁽⁴⁹⁾

En suivant des études de médecine, Charles Alavoine ne fait que réaliser des ambitions maternelles : « Elle avait toujours désiré que je sois prêtre ou médecin. J'avais choisi la médecine, *pour lui faire plaisir*, alors que *j'aurais mieux aimé traîner mes bottes dans les champs*. »⁽³⁴⁾ Et c'est d'ailleurs sa mère qui prend les choses en main en rachetant le cabinet d'« un vieux docteur à moitié aveugle qui se décidait enfin à se reposer »⁽³⁴⁾, puis en lui achetant « une grosse moto peinte en bleu »⁽³⁴⁾ pour lui permettre de faire ses visites aux domiciles des patients. Charles Alavoine se montre plutôt docile et fait tout pour être conforme aux désirs maternels : « J'étais plein de bonne volonté. J'ai toujours été *plein de bonne volonté*. Je voulais *faire plaisir à tout le monde et à ma mère avant tout*. »⁽³⁵⁾

C'est encore par docilité et conformité aux normes sociales qu'il épouse (après s'être fiancé pour être, là aussi, convenable) Jeanne et lui fait deux enfants. Jeanne est la seconde fille du vieux médecin dont il a repris le cabinet. Et c'est en définitive sa mère qui le marie en croyant remarquer que son fils « tourne autour » de Jeanne, en le lui disant, en donnant son sentiment positif sur cette fille (« C'est une brave jeune fille... Il n'y a rien à dire sur elle... [...] Comme tu ne resteras quand même pas célibataire... »⁽³⁶⁻³⁷⁾), puis en lui proposant de jouer les entremetteuses (« — Veux-tu que j'essaie de savoir ce qu'elle en pense ? C'est ma mère qui nous a mariés. Nous sommes restés fiancés un an parce que, à la campagne, quand on se marie trop vite, *les gens prétendent* que c'est un mariage de nécessité »⁽³⁷⁾) :

Je voulais bien faire, je vous l'ai dit, je le répète. Je ne sais même pas si elle était jolie. Mais *je savais qu'un homme, à un certain âge, doit se marier*. Pourquoi pas Jeanne ?⁽³⁶⁾

Elle faisait partie du décor de ma vie. Elle faisait *partie des conventions*. J'étais médecin. J'avais un *cabinet*, une *maison claire et gaie*. J'avais épousé une *jeune fille douce et comme il faut*. Elle venait de me donner un *enfant*, et je la soignais du mieux que je pouvais. [...] Parce qu'il est *convenu* qu'on aime sa femme. [...] Il est *convenu* qu'on lui fait des enfants. *Tout le monde le répétait* : — Le suivant sera sûrement un gros garçon... Et *je me laissais séduire par cette idée* d'avoir un gros garçon. *Cela faisait plaisir à ma mère aussi*.⁽³⁸⁾

Sa femme meurt au moment où elle accouche de sa seconde fille et Alavoine se rend compte, seize ans après, que c'est la pression sociale de l'entourage familial et amical qui a conduit à cette décision de faire un second enfant alors que sa femme avait déjà fait une fausse couche et n'était

pas en excellente santé : « Je l'ai tuée à cause de cette pensée d'un gros garçon qu'on m'avait *mise dans la tête* et que je finissais par *prendre pour mon désir propre* »⁽³⁹⁾.

Charles Alavoine est donc en partie définissable socialement par son grand conformisme, docile qu'il est à l'ordre social en général, et à celui dont sa mère est porteuse en particulier. Cette docilité face aux injonctions du monde social apporte des profits symboliques, et notamment un confort psychologique et moral à celui qui s'y plie (être dans la norme, avoir bien fait, être en règle ...) :

Je n'ai *jamais protesté*. Non seulement je n'ai pas protesté, mais *je n'ai jamais eu conscience de subir une contrainte*. Et cela, vous le verrez, est très important. *Je ne suis pas un révolté*. Je suis tout le contraire.

Toute ma vie, je crois vous l'avoir déjà dit et répété, *j'ai voulu bien faire*, simplement, tranquillement, *pour la satisfaction du devoir accompli*. [...] Pendant des années et des années, j'ai accompli tout ce qu'on a voulu que j'accomplisse, *sans rechigner*, en réduisant la tricherie au minimum. [...]⁽⁴⁸⁻⁴⁹⁾

Passant de la campagne à la ville (La Roche-sur-Yon), Alavoine poursuit sa lente ascension sociale quasi involontaire : c'est sa mère qui lui suggère de s'installer là-bas pour le faire rompre avec ses habitudes paysannes : « Je crois aussi que maman n'aimait pas me voir toujours en culottes et en bottes, comme mon père, passant à la chasse le plus clair de mes moments de liberté »⁽⁴⁸⁾.

La mobilité sociale se marque aussi dans son remariage avec une femme d'une extraction plus élevée que sa première épouse. Sa seconde épouse, Armande, le domine socialement et culturellement : « la même faculté innée de *tout dominer autour d'elle*, de tout *orchestrer*, ai-je envie de dire, sans en avoir l'air »⁽⁶³⁾. Fille d'un propriétaire qui porte un nom à particule (Hilaire de Lanusse), elle a reçu une éducation très bourgeoise : « Elle avait suivi successivement des cours de chant, d'art dramatique, de musique et de danse »⁽⁵⁵⁾. En épousant Charles Alavoine, elle assume ainsi le déclassé relatif que représente pour elle un remariage avec un petit médecin de province d'origine populaire vivant avec sa mère et ses deux filles, après avoir été l'épouse d'un « musicien d'origine russe qui l'avait emmenée à Paris, où elle vécut six ou sept ans avec lui. »⁽⁵⁵⁾ Alavoine la décrit, à partir de ses catégories de perception, comme une personne d'un autre monde que lui (il dit parfois pour parler d'elle « *l'autre* »⁽⁵⁹⁾) et dont le « tact inné », le « tact exquis », les manières gracieuses, élégantes, sereines et discrètes sont à l'opposé de l'impression qu'il donne lui-même (« Mon *grand corps de paysan*, ma gueule luisant de santé, ma *lourdeur* même... »⁽⁶³⁾) :

Les mères, à la Roche-sur-Yon, disent volontiers à leur fille :

— Apprends à marcher comme Mme Alavoine... *Elle glisse*, vous l'avez vue. *Elle évolue comme elle sourit, avec tant d'aisance et de naturel* que cela a l'air d'un secret.

Maman, au début, disait d'elle :

— Elle a *un port de reine*...

Elle a fait, vous vous en êtes rendu compte, une *grosse impression* sur la Cour, sur les jurés et même sur les journalistes. J'ai vu les gens, alors qu'elle était à la barre, m'examiner scrupuleusement, et il n'était pas difficile de deviner qu'ils pensaient :

— Comment ce *rustre-là* a-t-il pu avoir une femme pareille ?

C'est l'impression, mon juge, que nous avons toujours produite, elle et moi. Que dis-je ? C'est *l'impression qu'elle m'a toujours produite à moi-même* et dont j'ai mis longtemps à me débarrasser.⁽⁵⁰⁾

Est-ce que ce n'était pas son premier devoir de *me dégrossir*, puisqu'elle était *plus évoluée que moi* et que *j'arrivais de la campagne pour faire carrière à la ville* ? Ne devait-elle pas *affiner mes goûts* autant que possible, créer autour de mes filles une *ambiance plus délicate* que celle à laquelle ma mère et moi étions habitués ?⁽⁷⁰⁾

Armande est *digne*. Elle est la *dignité* même. Et maintenant, essayez de vous imaginer pendant dix années en tête à tête quotidien avec la Dignité, essayez de vous voir dans un lit avec la Dignité.⁽⁷²⁾

Lors du repas qui les réunit la première fois chez lui, la simple présence d'Armande, son regard et son sourire, provoque la comparaison, et fait notamment apparaître les personnes, les situations ou les choses vulgaires, communes, laides ou stupides :

Elle parlait peu. Par contre, elle regardait, *elle voyait tout*, surtout ce qu'elle n'aurait pas dû voir, et *un léger sourire flottait alors sur ses lèvres*, par exemple quand maman a passé de minuscules saucisses – le traiteur lui avait affirmé que c'était *le grand chic* — en les accompagnant de nos belles fourchettes en argent au lieu de les piquer sur un petit bâtonnet.

C'est à cause de *sa présence*, de *ce vague sourire* qui errait sur son visage, que j'ai eu soudain conscience du *vide de notre maison* et nos quelques meubles, placés un peu au petit bonheur, m'ont paru *ridicules*, nos voix me donnaient l'impression de se heurter à tous les murs comme dans des pièces inhabitées.

Ces murs étaient *presque nus*. Nous n'avions *jamais possédé de tableaux*. Nous ne nous étions *jamais préoccupés* d'en acheter. À Bourgneuf, notre maison était garnie d'*agrandissements photographiques* et de *calendriers*. À Ormois, j'avais fait encadrer quelques *reproductions découpées dans les revues d'art* que les fabricants de produits pharmaceutiques éditent à l'intention des médecins. [...]

C'était le sourire d'Armande qui m'ouvrait les yeux. Et pourtant ce sourire était empreint d'une extrême bienveillance. Faudrait-il dire plutôt d'une ironique condescendance ? J'ai toujours eu l'ironie en horreur et je ne m'y connais pas. Toujours est-il que je me sentais fort mal à l'aise.⁽⁵³⁻⁵⁴⁾

La mère du narrateur révèle aussi par ses comportements lors de cette soirée que la situation n'est pas naturelle pour elle : elle « s'affairait, *angoissée* à la pensée de la *gaffe* possible », elle « s'excusait de tout », « s'excusait trop, avec une *humilité* qui devenait gênante. On sentait tellement qu'elle n'avait pas l'habitude ! »⁽⁵⁴⁾. À cause du sentiment de malaise, de faute ou de culpabilité ressenti en sa présence, le narrateur n'a pas une première impression positive de cette femme :

Son souvenir, simplement, m'exaspérait, et je lui en voulais de *m'avoir fait sentir ma gaucherie, sinon ma vulgarité*. Et justement de me l'avoir fait sentir avec *cet air bienveillant*. [...] s'il m'arrivait souvent de penser à elle, c'est que son souvenir était lié à celui de notre première soirée, c'est que *j'y cherchais la critique de nos faits et gestes* à ma mère et à moi.⁽⁵⁴⁻⁵⁵⁾

Alors qu'elle est envoyée (faute d'infirmière) par un confrère pour s'occuper de la diphtérie de l'une des filles Alavoine, Armande montre à cette occasion son savoir et son assurance en parlant avec science de la diphtérie : « Je remarquai que deux ou trois de mes livres de thérapeutique manquaient dans les rayons et je compris qu'Armande était descendue pour les prendre. Pendant dix minutes, elle me parla de la diphtérie comme *j'aurais été incapable de le faire*. »⁽⁶¹⁾

Armande va entrer dans sa vie et la diriger très rapidement dans tous ses aspects : « Elle est entrée chez nous *sans que je le demande, sans que je le désire*. Le second jour, c'était elle qui prenait — ou qui me faisait prendre — les décisions capitales »⁽⁶²⁾. Elle conduit et ordonne l'ensemble des affaires domestiques, financières, professionnelles, etc., et relègue ainsi sa belle-mère dans une position de second rang (« Maman, depuis qu'elle était là, était *transformée en une petite souris grise et effarée* qu'on voyait passer sans bruit devant les portes, et reprenait son habitude de s'excuser à tout propos »⁽⁶²⁾). Elle parle de la maison familiale comme de « sa » maison, des amis de son mari comme de « ses » amis, de la bonne cuisine de la maison comme de « sa » cuisine, de la bonne comme de « sa » bonne et des patients de son mari comme de « leurs » patients. Elle s'approprie donc symboliquement et pratiquement l'ensemble des activités, des personnes et des biens qui l'entourent. Et c'est d'ailleurs bien Charles, progressivement étranger dans sa propre maison, qui partira du domicile familial au lieu de la chasser.

Quand nous nous sommes mariés, six mois plus tard, il y avait longtemps qu'elle régnait sur la maison, sur la famille et, pour un peu, les gens de la ville, parlant de moi, auraient dit, non pas : « C'est le docteur Alavoine... », mais : « C'est le futur mari de Mme Armande... »⁽⁶⁶⁾

Elle a toujours aimé diriger, qu'il s'agisse d'une maison ou de n'importe quoi. [...] Elle avait besoin de dominer, et je ne pense pas que ce soit par une mesquine vanité ou même par orgueil. C'était plutôt, je pense, pour entretenir et pour accroître le sentiment qu'elle avait d'elle-même et qui était nécessaire à son équilibre.⁽¹²⁰⁾

Je n'ai jamais été son mari, encore moins son amant. J'étais un être dont elle avait pris la charge, la responsabilité, et sur lequel, par le fait, elle se sentait des droits. Y compris celui de contrôler mes faits et gestes.⁽¹²⁴⁾

Pourquoi Charles Alavoine a-t-il donc épousé cette femme qui lui était au fond si étrangère ? Pourquoi faire ce « mariage de raison »⁽¹²³⁾ ? La réponse qu'il donne est un mélange de « lâcheté » et de « vanité ». Lâcheté du conformiste qui n'a « pas le courage de dire non »⁽⁶⁷⁾ face à différentes attentes sociales convergentes (ses filles auront une mère, sa mère commence à se faire vieille et a besoin d'aide). Vanité du bourgeois de première génération qui se marie avec une femme distinguée, bourgeoise de longue date et qui, de cette manière, épouse un statut :

Seulement, je venais de m'installer en ville. J'habitais une jolie maison. Le simple bruit des pas sur le fin gravier des allées était pour moi comme un signe de luxe et j'avais fini par m'offrir un objet que je convoitais depuis longtemps, un jet d'eau tournant pour arroser les pelouses.

Ce n'est pas à la légère, mon juge, que je vous ai affirmé qu'une génération en plus ou moins pouvait avoir une importance capitale.

Armande, elle, avait je ne sais combien de générations d'avance.⁽⁶⁸⁾

J'ai appris à jouer correctement au bridge, et cela m'a occupé pendant des mois. Nous avons acheté une auto, et cela a rempli un autre bout de temps. Je me suis remis au tennis, parce qu'Armande jouait au tennis, ce qui a suffi pour un grand nombre de soirées.

Tout cela, bout à bout, ces petites initiations, ces espoirs d'une amélioration nouvelle, cette attente de menus plaisirs, de petites joies, de satisfactions banales, a fini par meubler cinq ou six ans de ma vie.⁽⁷⁴⁾

Le narrateur (ainsi que sa mère) a donc vécu sous domination culturelle et sociale conjugale durant ses dix années de mariage avec Armande qui représente pour lui les normes bourgeoises (esthétiques, culturelles, morales) inatteignables et qui, du même coup, le renvoie de manière permanente à son infériorité :

Elle est exquise, me suis-je entendu répéter sur tous les tons pendant dix ans. Vous avez une femme exquise.

Et je rentrais chez moi *inquiet*, avec un tel *sentiment de mon infériorité* que *j'aurais aimé aller manger dans la cuisine avec la bonne.*⁽⁷¹⁾

Avez-vous jamais rêvé que vous aviez épousé votre *maîtresse d'école* ? Eh bien ! moi, mon juge, c'est ce qui m'est arrivé. Ma mère et moi, nous avons vécu *pendant dix ans à l'école, dans l'attente d'un bon point, dans la peur d'une mauvaise note.*⁽⁷²⁾

Après plusieurs années de vie conjugale supportables à l'idée d'amélioration matérielle et culturelle des conditions de vie, de meilleure éducation pour ses filles, etc., Charles Alavoine commence à trouver étrange le décor dans lequel il vit, les amis qu'il fréquente et les diverses habitudes dans lesquelles *on* l'a installé ou dans lesquelles *il s'est laissé* installer. Il se sent peu à peu étranger à tout cela et éprouve une sensation de « vide » et de non-sens ou de perte du sens. Le narrateur n'entretient plus ce rapport doxique (pré-réflexif et naturel) au monde, dont parle Pierre Bourdieu :

C'est sur la base de la complicité originaire entre les structures cognitives et les structures objectives dont elles sont le produit que s'instaure la soumission absolue et immédiate qui est celle de l'expérience doxique du monde natal, monde sans surprise où tout peut être perçu comme allant de soi parce que les tendances immanentes de l'ordre établi viennent continuellement au devant d'attentes spontanément disposées à les devancer.²⁰

Alavoine découvre donc l'arbitrarité des conventions, des normes et des habitudes auxquelles il s'est docilement plié tout au long de son existence. Tout se passe comme si le narrateur n'avait pas réussi à intérioriser (à faire sienne) une condition que l'on a décidée et organisée pour lui, sa mère tout d'abord, sa seconde femme ensuite. À force de docilité passive, il finit par ne plus avoir les dispositions à croire ajustées à la vie qu'il mène, et par vivre un sentiment de décalage entre ce qu'il « est » (subjectivement) et ce qu'il « vit » (objectivement). L'intériorisation de dispositions à croire adéquates ne s'opère que par un travail permanent d'investissement symbolique, par un travail sur les émotions et les représentations qui suppose une participation active. Or, Alavoine n'a jamais vraiment opéré ce travail d'intériorisation positive des changements de condition, et tout particulièrement durant ses dix ans de remariage caractérisés par l'appropriation et le monopole de la direction des affaires par sa femme :

Il y a eu un moment, tout simplement, où *j'ai commencé à regarder autour de moi avec d'autres yeux* et j'ai vu une ville qui me semblait *étrangère*, une jolie ville, bien nette, bien claire, bien propre, une ville où

²⁰ Pierre BOURDIEU, *La Noblesse d'État*, Paris, Minuit, 1989, p. 12.

tout le monde me saluait avec affabilité. Pourquoi ai-je eu alors la sensation d'un vide ?

J'ai commencé à regarder aussi ma maison et je me suis demandé *pourquoi c'était ma maison*, quel rapport ces pièces, ce jardin, cette grille ornée d'une plaque de cuivre qui portait mon nom avaient avec moi.

J'ai regardé Armande et j'ai dû me répéter qu'elle était ma femme.

Pourquoi ?

Et ces deux fillettes qui m'appelaient papa...

Je vous le répète, cela ne s'est pas fait d'un seul coup, car, dans ce cas, j'aurais été très inquiet sur moi-même et je serais allé consulter un confrère.

Qu'est-ce que je faisais là, dans une petite ville paisible, dans une maison jolie et confortable, parmi les gens qui me souriaient et qui me serraient familièrement la main ?

Et qui avait fixé cet emploi des journées que je suivais aussi scrupuleusement que si ma vie en eût dépendu ? Que dis-je ! Comme si, de tout temps, il avait été décidé par le Créateur que cet emploi du temps serait inexorablement le mien !

Nous recevions souvent, deux ou trois fois par semaine. De bons amis, qui avaient leur jour, leurs habitudes, leurs manies, leur fauteuil. Et je les observais avec un certain effroi en me disant : « *Qu'est-ce que j'ai à voir avec eux ?* »

C'était *comme si ma vue était devenue trop nette*, comme si, par exemple, elle était devenue soudain sensible aux rayons ultraviolets.

Et *j'étais tout seul à voir le monde ainsi, tout seul à m'agiter dans un univers ignorant de ce qui m'arrivait*.

En somme, *pendant des années et des années, j'avais vécu sans m'en apercevoir. J'avais fait scrupuleusement, de mon mieux, tout ce qu'on m'avait dit de faire. Sans chercher à en connaître la raison. Sans chercher à comprendre.*

Il *faut* à un homme une profession, et *maman avait fait de moi un médecin*. Il lui *faut* des enfants, et j'avais des enfants. Il lui *faut* une maison, une femme, et j'avais tout cela. Il lui *faut* des distractions, et je roulais en auto, et je jouais au bridge, au tennis. Il *faut* des vacances, et j'emmenais ma famille à la mer. [...]

Je continuais à accomplir les gestes de tous les jours. Je n'étais pas malheureux, ne croyez pas cela. Mais j'avais *l'impression de m'agiter à vide*.

Alors un *désir vague m'a pénétré peu à peu*, tellement vague que je ne sais comment en parler. *Il me manquait quelque chose et j'ignorais quoi*. Il arrive souvent à ma mère, entre les repas, de dire : « Je crois que j'ai une petite faim... »

Elle n'est pas sûre. C'est un malaise diffus qu'elle s'empresse de combattre en mangeant une tartine ou un morceau de fromage.

J'avais faim, moi aussi, sans doute, mais faim de quoi ?

C'est venu si *insensiblement* qu'à un an, à deux ans près, je le répète, il m'est impossible de situer le début du *malaise*. *Je n'en prenais pas conscience.*

On nous a tellement habitués à penser que ce qui existe existe, que le monde est bien comme nous le voyons, qu'il faut faire ceci ou cela et ne pas agir autrement...⁽⁷⁴⁻⁷⁶⁾

Peu à peu, Armande va prendre à ses yeux « la figure du Destin »⁽⁷⁷⁾ contre lequel il va se révolter silencieusement puis explicitement. Il va commencer par la tromper avec une prostituée, puis il fait la rencontre, lors d'un déplacement à Nantes, de celle qui sera sa maîtresse, qu'il aimera avec passion et finira par tuer : Martine, une femme de mauvaise vie (mais dont le père était toutefois pharmacien) qui cache de profondes blessures. Après les années d'habitude et de conventions (« pendant ses dix années là, il ne s'est rien passé d'essentiel »⁽¹¹⁷⁾), vient le temps du bonheur et de « la force irrésistible de la vie »⁽¹¹⁴⁾.

Ce n'est pas un hasard si, au moment où il recommence une carrière après son départ avec Martine du domicile conjugal, il est tenté de faire une expérience dans des milieux populaires (ouvriers) plutôt que dans des milieux bourgeois. Car sa rupture conjugale est aussi l'occasion d'un retour symbolique aux origines sociales. Les mots utilisés par le narrateur sont clairs : il « recommence sa carrière » à « zéro » et en éprouve une grande joie :

Elle (Martine) avait peur aussi de me voir affecté par l'obligation où j'étais de recommencer ma carrière, et, moi, au contraire, *cela me rendait joyeux, je m'évertuais à la recommencer à zéro*. Nous avons vu, ensemble, les agences spécialisées dans les cabinets médicaux et nous sommes allés visiter plusieurs de ces cabinets, un peu partout, dans les quartiers pauvres et dans les quartiers bourgeois. *Pourquoi les quartiers pauvres me tentaient-ils plus que les autres ?* Je sentais le besoin de m'éloigner d'un certain milieu qui me rappelait mon autre vie, et il me semblait que, plus nous nous en écartions, plus Martine serait mienne. Nous avons jeté notre dévolu, en fin de compte, après seulement quatre jours d'allées et venues, sur un cabinet situé à Issy-les-Moulineaux, au plus noir, au plus grouillant de la banlieue ouvrière.⁽¹⁶⁸⁻¹⁶⁹⁾

— Je te jure que je suis très heureux... C'était vrai, c'était vraiment la vie qui recommençait, *presque à zéro. J'aurais voulu être encore plus pauvre, reprendre les choses de plus bas.*⁽¹⁷⁰⁾

La tragédie de Charles Alavoine a une morale sociale : malheur à celui qui quitte son milieu et rompt avec ses habitudes. Or, le médecin-narrateur a déjà rompu deux fois au cours de son existence : la première, avec son milieu d'origine paysan, par un mouvement de mobilité sociale ascendante, socialement connoté positivement (passage du milieu paysan

à la bourgeoisie moyenne, de la médecine de campagne à la médecine de ville, des goûts et des loisirs populaires à des goûts et loisirs bourgeois, etc.); la seconde, avec une vie bourgeoise routinière qu'il n'a finalement jamais vraiment choisie, mais qui s'est imposée à lui par la logique (sociale) des choses. La crise dispositionnelle qui couve durant les dernières années de son second mariage éclate au grand jour lors de la rencontre avec cette femme dont Alavoine pressent, sans le savoir au départ («j'ai compris [...] qu'un miracle, à Nantes — il n'y a pas d'autre mot — m'avait fait *pressentir* tout ce qu'il y avait en elle qui en faisait ma femme aujourd'hui»⁽¹⁷⁷⁻¹⁷⁸⁾), qu'elle-même vit une rupture (par rapport à une vie antérieure de femme légère).

La morale est sociale (ou sociologique) dans la mesure où Simenon laisse clairement entendre, sous la plume de son narrateur, qu'«à situations sociales semblables, effets semblables probables». En effet, Alavoine, ayant compris ce qui lui était arrivé (une crise liée à des routines de vie qui deviennent insupportables, et une volonté de rompre avec ces habitudes et ces conventions, volonté menant au désordre personnel et, au bout du compte, au désordre social sanctionné), note d'une manière discrète mais suffisamment nette les signes d'une crise de même nature chez son juge. Le lecteur ne peut comprendre totalement que rétrospectivement les petites remarques adressées au départ au juge par Alavoine.

Non seulement le juge a véritablement «cherché à comprendre» le crime d'Alavoine avec une «honnêteté professionnelle», mais il a aussi été intéressé par cette affaire «en tant qu'homme»⁽⁹⁾. Alavoine en veut pour preuve le fait que le juge a, malgré un emploi du temps chargé, assisté à plusieurs reprises «en spectateur» à son procès. Il a le sentiment d'une complicité particulière qui s'est instaurée avec son juge :

Or, en dépit des efforts de M^e Gabriel pour prendre en tout et partout la première place, il y avait souvent des moments où j'avais l'impression que nous étions seuls, où, comme d'un commun accord, nous avions décidé que les autres ne comptaient pas.⁽⁹⁾

Et Alavoine pense que le juge vit une situation qui n'est pas si éloignée que celle qu'il a vécue lui-même. Il relève, tel un détective, des coups de téléphone réguliers durant la période de son interrogatoire, qui embarrassent le juge et semble pouvoir déceler une histoire d'amour cachée chez ce frère de conditions sociales qui l'interroge :

Et lors des coups de téléphone!... [...] Vous avez reçu cinq ou six fois, presque toujours à la même heure, vers la fin de l'interrogatoire, *des appels qui vous troublaient, vous mettaient mal à l'aise*. Vous répondiez autant que

possible par monosyllabes. Vous consultiez votre montre en prenant un air détaché.

— Non ... Pas avant une heure ... C'est impossible ... Oui ... Non ... Pas en ce moment ...

Une fois vous avez lâché par inadvertance :

— Non, mon petit ...

Et *vous avez rougi*, mon juge. C'est moi que vous avez regardé, comme si moi seul comptais. [...]

Il y a tant de choses que j'ai comprises, que vous savez que j'ai comprises! Parce que, voyez-vous, j'ai un immense avantage sur vous, quoi que vous fassiez : moi, j'ai tué.⁽⁹⁻¹⁰⁾

Il sait donc que le juge est troublé par son histoire parce qu'il est sans doute en train d'en vivre une semblable, une de ces crises et de ces ruptures dont on ne mesure pas toutes les conséquences :

Vous avez peur, précisément, de ce qui m'est arrivé. *Vous avez peur de vous*, d'un certain *vertige* qui pourrait vous saisir, peur d'un *dégoût* que vous sentez mûrir en vous à la façon lente et inexorable d'une maladie.

Nous sommes *presque les mêmes hommes*, mon juge.⁽¹¹⁾

Simenon a le talent littéraire pour faire dialoguer des situations sociales parentes ou des cas analogues du possible sociologique ; pour amener ses personnages à se comparer ou à se confronter à des individus plus ou moins proches socialement.

Les Volets verts

LES VOILETS VERTS raconte l'histoire d'Émile Maugin, 59 ans, acteur de théâtre et de cinéma assez riche et très populaire (« Sur toutes les colonnes Morris, il pouvait voir les grosses lettres noires des affiches détrem-pées : "Maugin"... "Maugin"... Et encore "Maugin" à la suivante. "Maugin", en plus gros, sur une palissade. Enfin "Maugin", en lettres lumineuses, sur la marquise du théâtre. »²¹), alcoolique et parfois violent, sanguin et parfois vulgaire, issu des milieux les plus pauvres, qui porte un regard réflexif sur son passé (familial, amical, sentimental et professionnel) et sa vie présente dès lors qu'il apprend qu'il n'a sans doute que peu de temps à vivre étant donné l'état fragile de son cœur.

²¹ G. SIMENON, *Les Volets verts*, dans *Tout Simenon*, vol. 4, Paris, Omnibus, 2002 (1^e édition 1950), p. 562. Le texte du roman sera désormais cité dans cette édition, avec indication de la page entre parenthèses.

Maugin est né en Vendée, dans les marais. Son père, alcoolique, maraîcher journalier, vivait de la « charité communale » et sa mère se prostituait :

Les maraîchers, en général, sont *pauvres*. Mais dans notre hameau, et à une lieue à la ronde, *il n'y avait qu'un homme à vivre de la charité communale : mon père*. [...] Il était *journalier*, mais trouvait rarement de l'embauche, car, le soleil à peine levé, il était déjà ivre. C'était devenu, dans le pays, une manière de personnage, et on lui payait à boire pour rigoler. Quand je dis mon père, je n'en sais rien, car on venait voir ma mère comme on va au bordel, avec cette différence que c'était moins loin et moins cher qu'à Luçon.⁽⁵⁵⁸⁾

Maugin « n'a pas toujours été riche et célèbre »⁽⁵⁷⁰⁾. Et c'est par palier de dix ans qu'il a peu à peu gravi les échelons de la célébrité :

Il avait *fallu du temps* — et de l'estomac, et du souffle — pour devenir Émile Maugin d'abord, enfin Maugin tout court [...] ⁽⁵⁷¹⁾

Ce qu'on oubliait aussi, c'est qu'*il n'y avait pas plus de dix ans que le cinéma lui apportait de grosses sommes*.

Jusqu'à l'âge de cinquante ans, *il n'avait vécu que du théâtre*.

Jusqu'à quarante ans, *il avait eu des échéances difficiles*.

Jusqu'à trente ans, *il avait crevé de faim*.⁽⁶⁴⁰⁾

Simenon livre très fréquemment au lecteur les coordonnées sociales des personnages de ses romans et ces coordonnées sont souvent perçues par les autres personnages ou décrites par chacun d'entre eux à travers un style d'habitation, une hexis corporelle, un accent, une manière de parler ou de se comporter dans différentes situations. Par exemple, *Les Volets verts* débute par la description d'un médecin, Biguet, dont les origines paysannes se marquent dans le corps et l'élocution : « trapu, le poil hirsute, il sentait encore le terroir et continuait à rouler les r »⁽⁵⁵³⁾. Il est défini comme étant « sorti de rien aussi, un paysan dont la mère était jadis servante dans une ferme du Massif central »⁽⁵⁵³⁾. Ce professeur de médecine est évalué socialement par Maugin à partir de sa propre position. Il se sent à la fois très proche de lui de par son passé (origine pareillement paysanne), et sa situation sociale présente (« Maugin était assez curieux du professeur qui, dans sa sphère, était à peu près aussi éminent que lui dans la sienne. »⁽⁵⁵⁵⁾), et différent dans la mesure où tout indique l'intégration plus grande du médecin dans la bourgeoisie. Maugin remarque ainsi cette stabilisation dans la bourgeoisie par un style d'habitat et une décoration intérieure :

Rien que le fait d'habiter le boulevard Haussmann était un signe. Cela sentait davantage *la vraie bourgeoisie*, celle qui se sait *solide*, qui n'a *plus besoin de jeter de la poudre aux yeux*, qui se préoccupe davantage de son confort que des apparences. Il n'y avait pas de colonnes corinthiennes dans

le hall, et l'escalier n'était pas en marbre blanc, mais en vieux chêne couvert d'un épais tapis rouge. [...] Il [Maugin] avait entrevu un piano à queue, des fleurs dans un vase, un portrait de jeune fille encadré d'argent. Et, derrière les portes closes, de chêne sombre, il devinait la vie ordonnée et chaude d'un vrai foyer.⁽⁵⁵⁵⁻⁵⁵⁶⁾

Maugin, lui, a conservé des dispositions (corporelles, linguistiques, culturelles...) populaires. Il ne « parle » pas mais le plus souvent « grogne ». Il a une « large gueule carrée »⁽⁵⁵³⁾, de « larges épaules »⁽⁶⁵³⁾, une « grosse patte »⁽⁶¹⁷⁾, a « horreur de s'habiller »⁽⁶³⁶⁾ et représente le « mâle épais, brutal »⁽⁵⁹²⁾, une « brute »⁽⁵⁹⁴⁾ qui se montre souvent « gauche » et « ba-lourd »⁽⁵⁸⁸⁾.

Il boit beaucoup d'alcool, mais son alcoolisme est socialement situé : il ne boit pas de whisky ou de champagne (« Il avait horreur du Champagne »⁽⁵⁷⁹⁾) mais d'abord et avant tout du vin rouge, et pour être plus précis, ne boit pas de « bordeaux », mais du « gros rouge » (« — Un rouge ! — Un bordeaux, monsieur Maugin ? J'ai dit un rouge. Vous n'avez pas de gros rouge, ici ? »⁽⁵⁵⁵⁾).

Maugin a épousé Alice alors qu'elle était déjà enceinte d'un autre homme. Or, il perçoit cet homme comme un « rival » social autant qu'un rival sexuel. « Comte Philippe de Jonzé », il est décrit comme un « fort en thème », sorti de « Normale », un « jeune homme blond, d'un blond très clair, doré, qui portait un col à pointes cassées, une cravate blanche, un habit noir *merveilleusement coupé*. [...] Il était rose, bien portant, *soigné comme un animal de luxe*. Il devait faire du cheval au Bois, du tennis et de la natation à Bagatelle, du golf à Saint-Cloud. [...] Il était à l'aise dans sa peau, lui, l'homme blond, à l'aise dans sa maison, dans la vie, à l'aise toujours, partout. »⁽⁶⁰³⁾

Dans l'espace des loisirs et des sports, Maugin, lui, préférerait sans conteste jouer aux boules (activité populaire par excellence) que de jouer au golf. Et c'est le fils de paysan qui parle lorsque, déployant son sarcasme sur un sport rendu ridicule, il note que les terrains de golf sont « mieux arrosés que n'importe quel potager » :

Cet idiot de Jouve lui avait dit :

— Vous devriez essayer le golf, patron.

Parbleu ! *Commencer, à son âge, à frapper sur une petite balle blanche avec des bâtons compliqués qu'un gamin lui apporterait dans un sac à ses initiales !* Il les voyait, quand il se rendait en voiture à Cannes ou à Nice. *Des terrains d'un vert incroyable, mieux arrosés que n'importe quel potager, peignés comme des chiens de luxe, avec des petits trous, des petites pancartes et des gens qui marchaient pleins d'importance derrière la balle !* Ces gens-là

aussi étaient *des personnages*, certains même *illustres*. Et il y avait le pavillon du club. Il fallait être *membre du club*.

Il aurait *plutôt joué aux boules*. Qui sait s'il n'attendait pas avec un certain dépit qu'on vînt l'y inviter ? »⁽⁶²⁵⁾

D'une façon condensée, Simenon indique tout le rapport que Maugin entretient à l'égard de l'existence et toute sa trajectoire sociale de « parvenu » à travers des petits détails significatifs. Par exemple, acteur riche et célèbre qui vit désormais dans le confort et le luxe, mais qui n'a néanmoins pas changé ses habitudes populaires (ses goûts alimentaires et notamment celui pour les tripes, sa manière gouailleuse de parler...), il est un peu à l'image de ce « *gros rouge dans du cristal taillé* » que lui verse sa seconde femme, Alice : « Sans qu'il lui demande rien, elle était allée lui verser un verre de vin, et cela faisait drôle de voir le gros rouge dans du cristal taillé, le vin n'avait pas le même goût. »⁽⁶⁰⁰⁾

Une autre remarque du narrateur sur sa robe de chambre rappelle aussi tout à la fois le passé de galère et de précarité, l'aisance actuelle et le rapport de revanche sociale que l'ancien fils d'un maraîcher pauvre entretient à sa nouvelle condition :

Celle [robe de chambre] d'aujourd'hui était *en soie épaisse*, maintenue par une lourde cordelière. Il les aimait en soie, et les gens qui souriaient, dans la salle, ne se figuraient pas qu'*il avait porté sa première robe de chambre à trente-deux ans*, dans un sketch comique, que *jusqu'à l'âge de vingt-huit ans il n'avait possédé ni pyjama ni chemise de nuit*, qu'il dormait dans sa chemise de jour et que, faute de pantoufles, il glissait, pour vaquer à sa toilette, ses pieds nus dans ses souliers délacés.

Depuis, rituellement, à chaque film ou à chaque pièce, *il se faisait payer une robe de chambre par le producteur ou le directeur. C'était une petite revanche.* »⁽⁶⁰⁴⁾

Lorsqu'il va consulter Biguet, Maugin se sent clairement dominé par celui qu'il ressent pourtant assez proche de lui socialement, mais avec quelques atouts en plus, à la fois généraux (une situation plus bourgeoise) et contextuels (c'est lui qui maîtrise la situation en tant que médecin qu'on vient consulter) :

[parlant du Docteur Biguet] Se rendait-il compte que, depuis que Maugin avait le torse coincé entre deux surfaces rigides et que l'obscurité faisait de lui un aveugle, *ils n'étaient plus deux hommes à égalité ?* »⁽⁵⁵⁵⁾

Est-ce que *l'immeuble du boulevard Haussmann, la loge aux meubles cirés, le salon au feu de bûches et au piano à queue*, et jusqu'au *veston de velours du docteur*, lui pesaient sur l'estomac ? En voulait-il à Biguet d'avoir eu la discrétion de ne pas parler de vin ou d'alcool ? Ou était-ce seulement

le *silence du professeur* qui l'irritait, *son calme, sa sérénité apparente*, ou encore *sa chance de se trouver de l'autre côté de l'écran*?⁽⁵⁵⁷⁾

Mais Maugin se sentait tout aussi dominé par sa première femme, Yvonne Delobel, actrice célèbre qui était d'une bien plus grande élégance et d'une meilleure éducation que lui ; qui cherchait à l'éduquer²² et qui recherchait en lui davantage un physique robuste qu'une personnalité :

Elle était célèbre et il ne l'était pas quand ils s'étaient connus. Cela, tout le monde l'avait souligné. Beaucoup la considéraient comme *l'égale de Sarah Bernhardt*, alors qu'il *jouait encore les comiques dans les revues de music-hall*. Seulement, elle avait quarante-cinq ans sonnés et il en avait trente à peine. Elle n'avait vu en lui qu'une sorte de *taureau magnifique et puissant*. [...] Elle était *petite, menue*, d'une *extraordinaire délicatesse de traits*, d'une *distinction* que les courriéristes qualifiaient d'*exquise*.⁽⁵⁹¹⁾

Elle avait *tout lu, tout connu*. Elle avait fréquenté et fréquentait encore les *quelques douzaines d'hommes illustres* qui, pour l'Histoire, sont comme le condensé d'une génération. Elle continuait à mener sa propre vie, *traînant son taureau derrière elle*. Parfois, elle *s'amusait de ses gaucheries*.

— Il faudra que je *t'apprenne à t'habiller*, Émile. Tu as une idée trop personnelle des accords de couleurs !

Lui *apprendre à manger* aussi, à *se tenir dans un salon*. Elle essayait de *lui faire lire les bons auteurs*, mais ne soupçonnait pas qu'il pouvait être ou devenir quelqu'un par lui-même.

Elle le trouvait *plus à sa place au music-hall qu'au théâtre*, sauf peut-être dans les *gros vaudevilles* du Palais-Royal.⁽⁵⁹²⁾

Biguet perçoit bien chez Maugin, à travers la description de son hyperactivité professionnelle (au théâtre et au cinéma) et le récit de ses origines sociales, une volonté non-consciente de « revanche » sur la vie qui le conduit à ne jamais cesser de travailler, dans une quête infinie de reconnaissance sociale :

— Vous ne croyez pas que vous avez suffisamment pris votre *revanche* ? *Il avait compris*. Il en avait eu une à prendre aussi, mais probablement avait-il considéré qu'il était quitte le jour où, à vingt-huit ans, il était devenu le plus jeune agrégé en médecine.⁽⁵⁶⁰⁾

Sur le point de mourir, Maugin voit d'ailleurs défiler dans sa tête les différentes personnes qui ont jalonné son existence et se rend compte

²² On voit dans les romans de Simenon comment les femmes (la mère et la seconde épouse d'Alavoine, la première épouse de Maugin) sont à la fois des agents du changement social, de la mobilité sociale ascendante des hommes et des porteuses du bon goût culturel. Ce dernier point n'est pas sans rappeler les analyses de Thorstein VEBLEN dans *Théorie de la classe de loisir*, Gallimard, « Tel », Paris, 1979.

de l'absurdité de cette volonté de revanche qui l'a animé et déterminé durant toute sa vie, le poussant à vouloir devenir un personnage («Maugin») qu'il n'aurait peut-être pas voulu être («*J'ai cherché quelque chose qui n'existe pas*»⁽⁶⁶⁵⁾). Comme le médecin Alavoine, il prend conscience de l'artificialité ou de l'arbitrarité des structures hiérarchiques du monde social qui le poussent à «faire son chemin»⁽⁶⁵¹⁾, à toujours «monter», à s'élever, à échapper à sa condition, et finalement à «fuir» son milieu d'origine :

Quelle était la faute qu'il avait commise? *De se tromper de but, de vouloir être Maugin, toujours plus Maugin, un Maugin de plus en plus important?* Il allait leur en expliquer la raison et ils comprendraient.

Il avait fait ça pour fuir. Oui! Pour fuir. Le mot était juste. Il avait passé sa vie à fuir. À fuir quoi? Cela devient gênant de répondre devant les gens de la première série, surtout qu'il y apercevait son père et sa mère qui ne paraissaient pas mal vus le moins du monde.

Bon! Tant pis! Il les avait fuis, eux, et il avait fui l'école de M. Persillange, et la sœur de Nicou, et Nicou, et les autres, et l'abbé Cœur, et le village, les prés sous l'eau et les canaux glauques.⁽⁶⁶³⁾

En même temps qu'il *courait pour attraper Dieu sait quoi*, il *fuyait*.⁽⁶⁶⁶⁾

Entre exercices sur littérature et extraction des sociologies implicites

LA LITTÉRATURE a ceci de fascinant qu'elle donne à lire des scènes, des expériences intimes, des actions et interactions telles qu'aucun ethnographe de la vie réelle ne pourrait les faire apparaître. Car, aussi subtil soit-il, l'ethnographe ne peut être à la fois situé dans l'espace mental des personnes et hors d'elles, c'est-à-dire qu'il ne peut décrire précisément une scène à la fois dans ses mouvements objectifs et dans les mouvements intérieurs qui animent plus ou moins consciemment les personnages. Il ne peut davantage suivre aussi continûment que le romancier les mêmes personnages dans des situations aussi différentes — et parfois intimes — de la vie ordinaire et au cours d'une vie.

Les romanciers livrent donc des modèles déjà travaillés de rapports entre personnages, de formes d'expérience ou de types de raisonnements, qui ne peuvent être pris pour des descriptions fidèles de la réalité empirique. On pourrait les comparer à des sociologues (pas très honnêtes) qui constitueraient eux-mêmes le matériau empirique correspondant à leur sociologie

implicite. Les textes littéraires déploient donc toujours une sociologie implicite²³ des formes de vie sociales (qui ne cherche pas à être « vraie » dans le sens où l'entendent les sciences sociales), jamais des analyses de la réalité empirique, historiquement située, et notamment d'un corpus de données théoriquement pensées et sélectionnées.

Le sociologue peut donc, à titre d'exercice pédagogique et d'entraînement scientifique, faire un travail de lecture sociologique des situations mises en scène dans les œuvres littéraires. En s'adonnant à ce genre d'exercice, il n'est ni véritablement sociologue de la littérature ni sociologue des faits réels, mais pris entre le plaisir de tester ses schèmes interprétatifs sur un matériau littéraire et la mise en évidence des schèmes interprétatifs implicites ou explicites qui ont guidé l'écriture littéraire des situations en question.

Se pose donc fatalement la question de la surinterprétation possible du sociologue qui détecte de la théorie sociologique implicite dans les œuvres littéraires. Est-ce que ce dernier ne force pas la main de l'écrivain en l'amenant à revêtir le rôle de quasi-sociologue ? Mais force est de constater, par l'exemple, que la littérature offre un réservoir de connaissances implicites sur le monde social, les mécanismes qui le gouvernent. Et dans la mesure où la littérature passe toujours par les individus, leurs histoires singulières, leurs sentiments personnels, leurs actions et réactions propres, pour parler de la société²⁴, elle constitue un réservoir de connaissances implicites qui relèvent d'une sociologie à l'échelle individuelle, c'est-à-dire portant sur le social à l'état incorporé.

De plus, on peut se demander si l'argument selon lequel le sociologue surinterpréterait les romans en y relevant des modèles de mécanismes sociaux, de fonctionnements sociaux, de situations sociales typiques, etc., n'est pas une manière de céder à l'illusion réaliste qui consiste à penser que le sociologue lisant les romanciers serait comme un ethnographe du monde réel qui écoute des discours et observe des actions et des interactions réelles. Or, ce ne n'est pas à des représentations, des actions et interactions réelles qu'il a affaire, mais à des scènes écrites, composées, mises en scène par un romancier qui — tel un *deus ex machina* — tire toutes les ficelles. Ce qu'il

²³ Jacques DUBOIS, *Pour Albertine. Proust et le sens du social*, Paris, Seuil, 1997 ; Jacques DUBOIS, *Les Romanciers du réel. De Balzac à Simenon*, op. cit. ; L. BELLOÏ, *La Scène proustienne, Proust, Goffman et le théâtre du monde*, Paris, Nathan Université, « Le Texte à l'œuvre », 1993.

²⁴ Comme l'écrit Jacques Dubois : « la vocation première du roman » est de « n'atteindre le collectif que par le biais de destins individuels » (*Les Romanciers du réel. De Balzac à Simenon*, p. 11).

observe donc est fatalement le produit d'une *mise en forme* à partir d'une connaissance pratique ou théorique, sensible et intuitive ou abstraite et savante du monde social. Le romancier aurait pu écrire d'autres scènes ou les mêmes scènes de bien d'autres manières et c'est bien ce qui fait la spécificité de chacun d'entre eux, sensibles qu'ils sont à des aspects différents du réel. L'écrivain a donc toujours déjà opéré un tri dans les propriétés pertinentes des interactions, des enchaînements d'actions et de circonstances, des effets produits par tel ou tel geste, et a émis implicitement des hypothèses sur le fonctionnement probable ou atypique, attendu ou déconcertant du monde social.

Si, par conséquent, le commentateur-sociologue se tient au plus près du texte et s'il va chercher les preuves précises de ce qu'il avance, il n'y a *a priori* aucune raison de le contester lorsqu'il prétend que l'auteur avait un modèle sociologique implicite pour écrire ce qu'il a écrit tel qu'il l'a écrit et non autrement, comme d'autres auteurs l'auraient écrit à partir d'autres conceptions implicites, d'autres savoirs implicites et, du même coup, d'autres expériences du monde social.

Bernard LAHIRE
Professeur de sociologie à l'École Normale Supérieure LSH
Directeur du GRS (UMR 5040 CNRS)

Danièle LATIN

Céline et Simenon : deux repères géants dans l'histoire du roman français du xx^e siècle

DANS le cadre de ce colloque commémoratif consacré à « Georges Simenon et son siècle », divers rapprochements s'affirment en termes d'appréciation de la position de l'écrivain liégeois face à l'Histoire. Certes, le biographe¹, explicite, ne laisse aucun doute sur l'absence d'engagement politique intellectuellement structuré chez l'auteur du *Testament Donadieu*², mais ce constat objectif n'autorise pas à minimiser pour autant la portée historique de la création romanesque. Certaine communication à ce colloque montre au reste bien que l'allusion à l'Histoire peut servir de médiation propice à la fiction chez Simenon, d'une production à l'autre, et qu'elle n'y est pas insignifiante³. Ces allusions obliques servent d'indices à l'étude de son *écriture*.

La critique universitaire — et notamment les travaux du Centre d'Études Georges Simenon de l'Université de Liège — met progressivement en lumière diverses « traces » de l'inscription socio-historique de cette écriture, tant par rapport aux formes modernes de la communication au xx^e siècle⁴ que par référence à l'évolution du goût littéraire. Ainsi, Jacques

¹ La biographie prise en référence est celle de Pierre ASSOULINE, *Simenon. Biographie*, 2^e éd. revue et augmentée, Gallimard, « Folio », 1996. (1^{re} édition : Paris, Julliard, 1992).

² Voir surtout « *S'engager ? 1939-40* » in Pierre ASSOULINE, *op. cit.*, p. 384 *sqq.*

³ Sur ce point voir, ici même, la communication de Benoît Denis.

⁴ Parmi ces traces saillantes, on relève l'importance que le romancier accorde aux médias dans la construction de son image, l'influence très nette des techniques cinématographiques sur son art de raconter et de décrire, le choix d'une intertextualité « plébienne » pour son roman, qui peut jouer avec le reportage, le journalisme des faits divers, voire avec l'anecdote directement captée, le témoignage privé, les choses vues, senties et entendues dans la rue, au détour d'une « filature imaginaire ». Sur ces diverses questions, on consultera avec profit l'ouvrage de Danielle BAJOMÉE, *Simenon. Une légende du xx^e siècle*, Tournai, La Renaissance du livre, 2003, *passim*.

Dubois, dans une étude synthétique sur « Les romanciers du réel », n'hésite-t-il pas à situer le roman de Simenon comme l'un des aboutissements de l'évolution des formes de la représentation romanesque dans la société française des dix-neuvième et vingtième siècles, l'autre œuvre-témoin, au bout de la chaîne, étant celle de Louis-Ferdinand Céline⁵. Ce qui amène naturellement à mettre en parallèle ces deux romanciers et leurs productions.

Louis Destouches — le futur Céline — et Georges Simenon ont d'abord en partage d'être nés dans une famille de très modeste petite bourgeoisie, dans un milieu social intellectuellement étriqué, et qui s'accroche désespérément aux valeurs attardées d'un dix-neuvième siècle finissant (Céline) ou tout juste révolu (Simenon), comme si cette crispation pouvait suffire à conjurer un changement dont l'irréversibilité historique est pourtant instinctivement ressentie, jusque dans les fibres les plus intimes de la sensibilité, y imprimant l'angoisse caractéristique d'une peur sociale. L'un et l'autre romancier se souviendra dans son œuvre d'imagination de ce vécu basique dont il tirera une évocation grandiose dans la dérision (*Mort à crédit*) ou profondément émouvante dans la fidélité d'évocation (*Pedigree*). Remémorations des temps bénis de l'enfance, qui atteignent souvent la qualité de résonance du récit proustien, ces romans de l'adolescence sont nouveaux quant à leur ton, et en ce qu'ils constituent en quelque sorte des anti-romans d'éducation.

C'est certainement pour échapper à l'éthique petite-bourgeoise de leurs familles respectives et à l'enfermement auquel celles-ci « prédestinaient »⁶ que l'un et l'autre adolescent, le Liégeois comme le Parisien, rejettent l'École, hâtivement homologuée à la mentalité castratrice qui les a

⁵ Jacques DUBOIS, *Les romanciers du réel. De Balzac à Simenon*, Paris, Éditions du Seuil, « Point. Essais », Série « Lettres », 2000.

⁶ Henriette Simenon, mère de Georges, à Liège, n'hésite pas à subordonner le bonheur de son foyer à sa volonté d'acquérir une plus grande sécurité économique et loue des chambres dans sa propre maison à des étudiants. Marguerite Guillou, mère de Louis Destouches, à Paris, dans le Passage Choiseul, sans plus de pitié pour les siens, ne cuisine que des nouilles afin de protéger sa marchandise de fines dentelles des odeurs, et surtout de la concurrence juive de la rue de Censier, qui vend de la dentelle industrielle. (Voir à ce sujet, François GIBAUT, *Céline 1894–1932. Le temps des espérances*, Paris, Mercure de France, 1977.) Il s'agit bien de peur, et surtout d'une peur : celle de tomber dans le gouffre du prolétariat montant à la faveur d'une industrialisation qui mange peu à peu les territoires du petit commerce artisanal comme le paysannat « de terroir ». La morale des écoles chrétiennes que reçoit le jeune Simenon inculque de « rester à sa place ». Elle rejoint, assez curieusement, la morale « calviniste » qui transpire dans les manuels de l'école laïque, celle que fréquente le jeune Louis Destouches qui y découvre le poids du « fatum social ». (Voir Paul DEL PERUGIA, *Céline*, Nouvelles Éditions Latines, 1987, p. 45 *sqq.*)

nourris. La guerre représente pour tous deux ce choc traumatique qui leur ouvre les yeux. Et c'est bien en anti-intellectuels (« en anarchistes ») qu'ils conçoivent leur fugue existentielle hors du milieu d'origine, y voyant le seul moyen de réaliser leur furieux besoin de vivre et de réussir. Et, le déterminisme social leur étant contraire, Céline et Simenon ne s'inscriront pas dans les rangs des « littérateurs », mais veilleront à lier étroitement leur création à leur « aventure » personnelle, à leur « destin ». Par provocation ou par contrainte, ils prendront également le contre-pied de la tradition « artiste » de la littérature « lettrée ».

La première retombée littéraire repérable par rapport à ce même « fonds sensible » réside dans le choix que font les deux écrivains du roman comme forme d'expression, forme qu'ils renouvellent dans ses composantes, y réalisant un curieux alliage d'autobiographie et de fiction, sans passer par la médiation d'aucune philosophie sociale assumée. Cela explique pourquoi *Pedigree* et *Mort à crédit* doivent autant à l'autobiographie et s'en écartent tout autant sur le plan de l'esthétique littéraire. Sans jamais se déprendre de la sensibilité historique qui est la leur, ces deux artistes « exilés » de la petite-bourgeoise du début du xx^e siècle vont donner forme, d'entrée de jeu, chacun singulièrement, à un discours romanesque du « refus du réel » qui se révélera être, à la fois, social dans ses circonstances, et historique dans son essence. Ils le feront avec succès, d'où l'importance qu'il convient de leur reconnaître en littérature.

Chez Georges Simenon comme chez Céline se trouve au départ le même besoin compulsif de créer l'écrit en étant en phase directe avec la réalité immédiate (« la vie »). Céline, à cet égard, se fera même le théoricien de sa « trouvaille » poétique⁷. Simenon, plus modeste et aussi plus indécis, tentera bien, à l'occasion, en autodidacte qu'il est, de situer son art par rapport à la tradition littéraire⁸, mais tout invite à reconnaître que son écriture souscrit tout autant que celle de Céline, de façon constante, à la modernité.

La modernité, dans le sens où nous l'envisageons ici, peut se définir comme une façon de ne plus — ou de ne pas — répondre à la tradition

⁷ Notamment dans *Entretiens avec le professeur Y*. Pour une étude critique de cet aspect de son œuvre, on consultera Henri GODARD, *Poétique de Céline*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1985.

⁸ Il choisit, en l'occurrence, des références théoriques plutôt obsolètes. Ainsi en est-il du fameux recours à la formule de Goethe, *Dichtung und Wahrheit*, pour caractériser l'écriture de *Pedigree*, ou encore de l'utilisation du modèle de la tragédie pour définir de façon générique ses « romans de l'homme ».

légitime d'un genre ou d'un art, en y imprimant, consciemment ou non, une rupture qui se révèle, à l'analyse, participer d'une fracture plus générale — historique — liée à l'évolution de cet art.

Certes, la modernité se manifeste de façon diffuse et polyvalente dans la littérature du xx^e siècle. Mais Jacques Dubois, dans son étude déjà citée sur les « romanciers du réel », a mis en évidence ce que celle-ci représente dans la perspective qui nous occupe. En mettant en exergue Georges Simenon et Louis-Ferdinand Céline au point d'aboutissement de la formule du roman réaliste-naturaliste, lié au projet de représenter le « réel » et ses évolutions sociales, le sociologue de la littérature souligne une impuissance historique de leurs écritures à assumer plus avant une telle ambition. Ce désaveu de la fonction noble des grandes fictions et de leur vision intellectuelle du monde, comme le choix qui en découle de la « médiocrité »⁹ en tant que nouvelle catégorie esthétique mettent la littérature de plain-pied avec l'obscénité de la violence sociale dont l'un et l'autre écrivain, chacun à sa manière, viole le tabou¹⁰.

L'accueil inégal que réserve l'actualité littéraire à l'un et l'autre des romanciers relève d'abord des différences de stratégies mises en œuvre : là où Céline réussit du premier coup un succès de scandale et agresse de front les milieux littéraires avec leurs propres armes — c'est-à-dire au plus haut niveau symbolique de littérature et de « style » —, Simenon ne retient que modestement l'attention¹¹ par un succès populaire qu'il conquiert, palier par palier, et à ses risques et périls (littérature alimentaire, ensuite illustration dans la série policière). C'est donc « par la petite porte » que Simenon entre en littérature, une porte qu'il n'aurait peut-être pas franchie si André Gide, véritable métonymie de l'Establishment de l'époque, ne

⁹ Céline parle plus volontiers de « grotesque » (voir notamment sa lettre privée à Léon Daudet de décembre 1932 « Je ne me réjouis que dans le grotesque aux confins de la mort... », in *Les Cahiers de l'Herne*, n° 5, 1972, p. 56).

¹⁰ Le passage qui suit résume assez bien la pensée de Jacques Dubois : « Au début des années trente, deux romanciers cependant ont adopté la problématique du médiocre en réussissant à la transcender. D'abord, ils ont été jusqu'au bout de ses implications. Ensuite, ils ont fait d'elle le moteur d'un renouvellement de la formule naturaliste et de son écriture, l'un plus radicalement, l'autre plus souterrainement. Nous les associons ici parce qu'au même moment ils relancent le naturalisme en voie d'extinction tout en rompant avec lui. Ils ont pour nom Louis-Ferdinand Céline et Georges Simenon. Ils estiment l'un et l'autre que c'est par le ratage des « vies de peu » que le sens profond de l'humain se donne à lire. » (*Op. cit.*, p. 295-296.)

¹¹ Le hasard et les intrigues en coulisse ont évidemment joué dans la consécration (relative) de Céline qui, grand perdant du Goncourt, obtient le prix Renaudot en 1932 pour *Voyage au bout de la nuit*, alors que, au dire de Lucien Descaves, Simenon n'était qu'à quelques places de lui dans la liste des candidats.

l'y avait encouragé par l'intérêt personnel que, en bon manager, il lui manifeste¹².

L'œuvre de Louis Destouches *alias* Céline fait, d'entrée de jeu, l'objet de violentes controverses littéraires¹³, mais est aussitôt « dans le champ »¹⁴. Malgré la compromission politique de leur auteur — et en partie en raison de celle-ci —, ses deux premiers romans, *Voyage au bout de la nuit* et *Mort à crédit*, figureront, dès 1962, dans la Bibliothèque de la Pléiade¹⁵. L'œuvre de Simenon, nettement moins offensive, vient seulement de connaître cette forme de remontée dans la reconnaissance littéraire¹⁶.

Doit-on voir dans cette différence de traitement un signe de moindre qualité ou de moindre fonctionnalité de la création de Simenon par rapport à la modernité littéraire elle-même, vue, cette fois, du côté des « fonctionnaires de la représentation littéraire »¹⁷? Et pouvons-nous, à partir de ce constat, faire des prévisions sur les chances d'universalité de l'un et l'autre artistes dans la durée? Nous ne le pensons pas, tant il est vrai que les processus de la légitimation littéraire sont obliques, soumis à des logiques hétérogènes. Le mieux que l'on puisse faire pour apporter sa contribution à ce processus lent, en marche comme l'histoire, est encore de faire œuvre de sens critique.

¹² On peut en juger par leur correspondance (Georges SIMENON – André GIDE, ... *sans trop de pudeur, Correspondance 1938–1950*, édition établie par Benoît DENIS, Paris, Omnibus, « Carnets », 1999). Particulièrement significative est la longue lettre personnelle que Simenon adresse à Gide depuis Nieul-sur-Mer, début 1939 (reproduite dans *Simenon, l'homme, l'univers, la création*, sous la responsabilité du Centre d'Études Georges Simenon de l'Université de Liège, Éditions Complexe, 1993, p. 20–25).

¹³ Voir à ce propos, *Céline et l'actualité littéraire 1932–1957*, Textes réunis et présentés par Jean-Pierre Dauphin et Henri Godard, *Cahiers Céline I*, Paris, Gallimard, 1976.

¹⁴ Ce qu'avait bien vu Léon Trosky lui-même dans une étude de *Voyage au bout de la nuit*, quelques mois après la parution de l'ouvrage : « Louis-Ferdinand Céline est entré dans la littérature comme d'autres pénètrent dans leur propre maison [...] ». (Dans *Littérature et révolution*, Paris, Julliard, « Lettres nouvelles ». Reproduit dans *Les Cahiers de l'Herne*, n° 5, Éditions de l'Herne, 1965, p. 146.)

¹⁵ *Voyage au bout de la nuit* suivi de *Mort à crédit*, édition présentée et annotée par J. A. Ducourneau à laquelle succédera l'édition critique qui fait actuellement autorité (*Céline, Romans I, II*, édition présentée, établie et annotée par Henri Godard, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », premier volume 1974, second volume 1981).

¹⁶ *Simenon, Romans I, II*, édition établie par Jacques Dubois et Benoît Denis, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, 2 vol.

¹⁷ La formule est de Philippe Sollers dans sa préface aux *Lettres à la NRF (1931–1961) de Louis-Ferdinand Céline*, édition établie, présentée et annotée par Pascal Fouché, Paris, Gallimard, 1991. Ce texte a été publié sous le titre « Stratégie de Céline » dans le *Magazine littéraire*, n° 292, octobre 1991.

On peut néanmoins légitimement se demander ce que devient la prose tempérée de Simenon confrontée à la sanglante ironie verbale de ce prophète épique qu'est Céline, dont le lyrisme mi-tragique, mi-bouffon parvient à dire, avec *Voyage au bout de la nuit*, « toute la vacherie universelle », et dont l'écriture, par-delà la révolte revancharde¹⁸ du pamphlétaire, transforme définitivement la langue du roman, qui devra désormais compter avec l'énorme avancée que représente son style de « l'oral dans l'écrit »¹⁹. Force est de constater que là où Céline vitupère, transpose et « lyrise » en se jouant des registres et des formes de la langue, l'écrivain liégeois, à l'inverse, « démodalise » la sienne. Aussi, si Simenon soutient le parallèle, est-ce précisément en poussant jusqu'au bout, à bon escient, cette étonnante neutralité stylistique.

À la veine épique de Céline, Simenon oppose un réalisme prosaïque coloré de poésie quotidienne, mais traversé dans son fondement par une lame de cruauté, implacable de lucidité et de froideur. À l'exhibitionnisme langagier du premier, qui travaille le mot et la phrase afin de faire rendre à la langue tout ce qu'elle peut receler d'obscène ou de pathétique enfouis, s'oppose la volonté d'effacement de Simenon, qui protège son écriture de tout indice suspect de coller à trop de valeurs et de jugements (d'où le rejet du fameux « adjectif »), sacrifice qui confine au silence et que l'écrivain opère au seul profit de son produit romanesque. Céline, après avoir écrit ses premiers « chefs-d'œuvre » n'aura plus besoin de la médiation du roman pour faire prendre à sa prose ce tour inspiré, halluciné, aux grandes salves prosodiques qui, d'une imprécation l'autre, hausse son « écriture directe » à hauteur d'Histoire. Fût-ce « du mauvais côté ». Pour l'auteur des *Dictées*, défenseur d'une « écriture blanche » avant la lettre, il en va autrement. Une fois écartée la fiction, l'écriture ne se manifeste

¹⁸ Revancharde, parce que tendue à l'origine par la volonté de restituer à la langue française les rythmes émotifs dont l'a amputée l'école de la III^e République, ce « baigné figé » (*Les beaux draps*).

¹⁹ Comparé à l'effet souterrain du « métro », ce style consiste à restituer l'émotion de l'oral dans l'écrit. « [...] J'ai inventé l'émotion dans le langage écrit !... Oui, Le langage écrit était à sec, c'est moi qui ai redonné l'émotion au langage écrit... Comme je vous le dis... c'est pas un petit turbin je vous jure !... le truc, la magie, que n'importe quel con à présent peut vous émouvoir « en écrit » !... retrouver l'émotion du « parlé » à travers l'écrit ! c'est pas rien, c'est infime mais c'est quelque chose ! Voilà ce que j'ai voulu dire dans la nouvelle revue française. » (Interview de Céline avec André Parinaud, dans *Céline et l'actualité littéraire 1932-1957*, p. 160-161.) Céline dira aussi (à Robert de Saint-Jean, qui le rapporte dans son *Journal*, à propos de *Voyage au bout de la nuit*) : « — j'ai inventé une langue anti-bourgeoise qui rentrerait ainsi dans mon dessein. Et aussi parce qu'il y a des sentiments que je n'aurais pas pu exprimer sans elle. » (Propos reproduits dans *Céline et l'actualité littéraire 1932-1957*, p. 48.)

plus. L'instance discursive n'a d'autre autorité que dans la fiction, où elle existe mais gommée, cachée, déshabillée de ses marques d'identification, hors de portée énonciative. Comme pour mieux faire vivre par lui-même le mythe romanesque, lequel consiste à reconduire le même drame du même « homme ordinaire » atypique à travers des identités toujours changeantes. Comme si l'universel était à retrouver là, dans sa capacité générique à « fuguer » sur les êtres singuliers. En dehors du mythe romanesque, qui s'impose dans sa masse, on cherche en vain l'auteur responsable, Simenon l'écrivain. Au reste, Georges Simenon ne revendiquera jamais que le seul titre de romancier. Or, le romancier Simenon, par sa pratique inattendue d'écriture immédiate, accélérée et répétitive, n'en casse pas moins, à sa manière, la « sacralité » de l'acte littéraire comme expression romantique d'un sujet encore repérable dans son identité historique et sociale.

Avec la placidité de l'animal pensant qu'il voit en l'homme, et par la seule force de son refus instinctif de l'hypocrisie sociale, Simenon met en branle une ingénue indécence, qui consiste à utiliser son propre corps, son propre imaginaire (« sa chair et son âme », dirait-il), ainsi que sa biographie intime au service d'une production sérielle — jusque dans ses « romans-romans ». Cette production, il n'entend pas s'y intéresser, encore moins s'y identifier. Chaque roman une fois écrit, dans les conditions que l'on sait, n'est ni plus ni moins qu'un produit destiné à entrer dans le circuit commercial, à n'être qu'« un roman de plus » dont, à la limite, l'auteur n'a pas à répondre. Seule la « mosaïque »²⁰ l'intéresse comme quête anthropologique à usage personnel. Avec Simenon, le roman s'objective donc en même temps qu'il cesse de pouvoir revendiquer la paternité de l'homme qui en est l'auteur. Un divorce s'opère entre le romancier et ses personnages qui « n'existent pas » (à l'exception, sans doute, de Maigret). Si bien qu'à la limite, on pourrait dire de Georges Simenon qu'il est le premier écrivain privé du xx^e siècle — et peut-être le seul. Cet individu privé qui accepte de procéder régulièrement au « strip-tease » répété de sa psyché, se convoque professionnellement dans son intimité imaginaire pour produire des romans. Simenon pousse ainsi plus loin que quiconque le refus de représenter le social dans le roman. Il récusé toute image charismatique de l'écrivain, n'acceptant plus que celle de romancier du « roman pur », celui

²⁰ « Gide me parlait du jour où j'écrirais enfin mon "grand roman". Brasillach m'avait posé la même question quelques semaines ou quelques mois avant. — J'avais répondu à Brasillach : Il n'y aura pas de grand roman. Ou plutôt, le grand roman, c'est une mosaïque de tous mes petits romans. » (Georges SIMENON, *Des traces de pas*, Dictée, 1975, *Tout Simenon*, vol. 26, Omnibus, p. 591).

de l'homme socialement nu, et qui ne rejoint sa vérité qu'au prix d'une amputation de son image pour autrui, ou de son rôle social.

En captant ses personnages dans l'infini labyrinthe de sa vie privée, voire de sa vie secrète, Simenon leur fait suivre un trajet fantasmatique tel qu'il les rend à l'égal des figures céliniennes, fantômes de la nuit. Ici et là, ses anti-héros, qu'ils se donnent l'illusion d'être des « forts » dans leur haineux, paranoïaque et frauduleux effort d'ascension sociale, ou qu'ils s'avouent d'emblée, dans leur « renoncement », comme des « faibles », ont bien, en bout de course, la même dégaine de ratés et d'épaves. Nombre d'entre eux incarnent avec force le paradigme de l'homme jeté, démuné de tout — sauf de la souffrance qui l'habille encore d'un peu de dignité. Et cet « homme nu » que Simenon ne cessera d'évoquer et d'incarner dans ses « romans durs »²¹ est bien le frère de celui que Louis-Ferdinand Céline définissait de façon plus « littéraire » dans l'exergue à son *Voyage au bout de la nuit* : « L'homme est nu, dépouillé de tout, même de sa foi en lui. Voilà mon livre... »²²

Le récit de crise ou de « perte de confiance de soi » fait déboucher sur l'expression dramatique du vide, de la nausée et sur l'abjection. Il constitue l'apport principal de cette nouvelle configuration humaine que Sartre, avec *La Nausée* et, plus généralement, les romanciers de l'absurde et les philosophes de l'existentialisme récupéreront dans le langage de l'Intellect. Céline et Simenon auront, quant à eux, déjà tout exprimé et de la nausée et du sentiment d'être devenu étranger partout, à tout et à soi-même, et du néant vécu face à ce sentiment lucide. Écrire, c'est créer, et pour créer, il faut payer, « mettre sa peau sur la table », dit Céline. Simenon n'a jamais rien fait d'autre, à chaque épreuve d'écriture de ses « romans durs ». L'apport des deux romanciers est à cet égard magistral, prémonitoire. Il appelle toutes les récupérations du sens qui viendront ensuite dans le roman d'après-guerre. Aucun de leurs successeurs n'aura pourtant le courage de rester dans l'inconfort intellectuel et moral que ces deux-ci ont appréhendé dans l'univers de leurs romans.

²¹ Cette option esthétique de l'écriture chez Simenon se confond parfois tellement avec la thématique du roman qu'elle la recouvre. Ainsi dans *L'Homme qui regardait passer les trains*, où le héros, Kees Poppinga, se couche littéralement « nu » sur les rails du chemin de fer, à la fin de son parcours. Victime attendant le sacrifice de l'instrument même qui a représenté pour lui, au plan du mythe, l'agent de son évasion. Il y aurait beaucoup à dire sur le choix du chemin de fer et des autres supports du « progrès technologique et social » comme agent de déstabilisation catastrophique du héros de Simenon.

²² Cf. Pierre-Jean DELAUNAY, « L.-F. Céline le révolté », *Paris-Soir*, 10^e année, n° 3323, 10 novembre 1932, p. 8g

Céline ressent idéologiquement la perte de confiance de l'homme comme une perte de la croyance, garante de valeurs nobles à jamais échouées dans les avatars de l'histoire « démocratique », de laquelle il n'attend rien²³. À chaque fois que Bardamu, au bout de ses déboires, lance sa formule « c'était tout à recommencer », celle-ci signifie bien rature, bavure, échec sans rémission et sur toute la ligne. Chez Simenon, la perte de croyance n'est pas ce qui importe. Aux antipodes de la « grande gueule » qui débite sa détresse à coup d'aphorismes jubilatoires, le héros de Simenon est un homme qui ne parle que par nécessité, un homme qui, uniquement poussé par « son » destin, n'ambitionne pas de comprendre indépendamment de lui pourquoi ce qui lui arrive, arrive. Il n'y a pas de pourquoi, pas de savoir, et Freud étant passé par là, pas de triomphe. Même lorsque son personnage éprouve le sentiment d'une constante et étonnante progression de sa lucidité sur soi-même, sa détermination et son passage à l'acte n'objectivent que son aliénation — par le crime ou par une violente attirance pour le sordide ou l'abject. Il n'y a donc plus en termes de réparation qu'à faire œuvre de grande modestie — quitte à régresser, dans certains cas, pour se cacher dans le conformisme douillet qu'on ne parvient décidément jamais à totalement dépasser — ou à se mettre à l'écoute du phénomène humain en assumant sereinement son obscénité. En écrivant. « Pourquoi en était-il arrivé là ? » Simenon écrivain sait que son personnage n'a plus les moyens de répondre à cette question, car la fiction a perdu sa transparence, mais il sait aussi lui, Simenon, qu'il ne cherche nullement à réintégrer son passé par le truchement de l'écriture. Non, il tente seulement, à l'instar de ses héros, dans l'existential pur, étayé du regard de l'autre — tel celui du vieux Holst pour le Franz Friedmayer de *La neige était sale* — à recouvrer, par-delà la conscience de classe douloureuse et improductive, une nouvelle formule, simplifiée, de bonheur, celle de la captation euphorique du vivant. Les meilleurs héros de Simenon sont précisément ceux qui sont capables de « recommencer », non tant ailleurs qu'*autrement*, le « difficile métier d'homme ». Rien ne sera esquissé toutefois par le romancier ni par l'écrivain

²³ Ce que révèle mieux la citation déjà citée, prise dans son intégralité. « — Qu'est-ce que mon livre ? Ce n'est pas de la littérature. Alors, c'est de la vie, la vie telle qu'elle se présente. La misère humaine me bouleverse, qu'elle soit physique ou morale. Elle a toujours existé, d'accord ; mais dans le temps on l'offrait à un Dieu, n'importe lequel. Aujourd'hui, dans le monde, il y a des millions de miséreux, et leur détresse ne va nulle part. Notre époque d'ailleurs est une époque de misère sans art. C'est pitoyable. L'homme est nu, dépouillé de tout, même de sa foi en lui. C'est ça, mon livre. » Et aussi cette phrase : « Nous périssons d'être sans légende, sans mystère, sans grandeur. Les cieux nous vomissent. Nous périssons d'arrière-boutique » (Louis-Ferdinand CÉLINE, *Les beaux-draps*, Paris, Nouvelles éditions françaises, 1941, p. 73.)

en vue de penser les termes d'un nouveau contrat social. Ce refus de donner forme et sens à ces traces d'humain qui font surface çà et là, dans son œuvre, prend la profondeur d'un mutisme à mettre en rapport avec cette fameuse formule de rupture qui inaugure la carrière du jeune écrivain liégeois : « Les fils sont coupés »²⁴. Ce leitmotiv de la détermination des personnages de Simenon par rapport à leurs fantômes est aussi, sur un autre plan, l'acte, au sens sartrien du terme, qui fait exister Georges Simenon en littérature.

Sous cet angle, Simenon soutient pleinement, et peut-être mieux que Céline, l'image romanesque de la conscience de classe malheureuse de l'Européen moyen du xx^e siècle, telle qu'elle se capte et se réfracte dans les sensibilités singulières des trente premières années de ce siècle, période atypique et justement qualifiée par Daniel-Rops d'« années tournantes ». Cette image de l'homme moyen du xx^e siècle, Simenon comme Céline la pérennisent, en raison de leur généalogie ou de leur culture d'origine — mais aussi en vertu de leur étonnant génie créateur et d'une sensibilité suraiguë à la personne humaine. Ils en seront les porte-parole dans le roman français, chacun selon son style, comme témoins de l'angoisse du siècle, angoisse prémonitoire de plus actuelles démesures.

La surcharge des investissements intellectuels qui s'effectuera dans les années consécutives à la découverte des deux romanciers comme les mutations structurelles de la société européenne dans le courant du siècle confirmeront le choix qu'ont fait l'un et l'autre écrivains de ne plus faire parler que le personnage dans le roman, désormais genre spéculaire. Ce que dit ce personnage, ce qu'il est n'ont dès lors qu'une importance relative puisqu'il devient le produit du langage qui le fonde, tout se jouant dans l'acte individuel de l'artiste, que l'écriture fait exister autant que lui-même fait exister le personnage.

Reconnaître cette focalisation complexe dans les univers romanesques de Georges Simenon et de Louis-Ferdinand Céline, c'est accepter le regard du miroir, c'est reconnaître, comme le faisait déjà Léon Trosky l'exilé, à propos de Céline, cet exilé « de l'autre côté de l'histoire », que la littérature est devenue leur maison.

Danièle LATIN
Agence universitaire de la Francophonie

²⁴ Georges SIM, *Le comptoir tiède*.

Michel LEMOINE

Le révolté des *Dictées*

UNE des caractéristiques des *Dictées* est que l'on y voit Simenon aborder les sujets les plus divers, sujets inspirés, entre autres, par ses souvenirs, par sa vie quotidienne et par l'actualité de ces années soixante-dix durant lesquelles il a enregistré ces réflexions qui ont fini par former un ensemble de vingt et un volumes. Il ne s'agit pas ici de prendre parti pour ou contre un genre hybride, parlé plus qu'écrit, qui a trouvé ses détracteurs virulents, comme Denis Tillinac¹ ou Pierre Assouline², mais aussi des défenseurs, de Maurice Piron³ à Jean-Baptiste Baronian⁴ en passant par Paul Mercier⁵ et

¹ «L'échec est absolu! [...] On voudrait oublier les gros volumes dans lesquels un vieil homme dépourvu des instruments de sa magie assène des lieux communs dans le langage sans beauté et sans chaleur de monsieur Tout-le-monde. [...] Il s'exprime lourdement. Et pour dire quoi? des puérités et des balourdises!» (Denis TILLINAC, *Le Mystère Simenon*, Paris, Calmann-Lévy, 1980, p. 186). «Un moderne Léon Bloy trouverait sans peine, parmi ces textes, la matière d'une exégèse à peu près complète des lieux communs contemporains. Et Flaubert y eût découvert maintes perles pour enrichir le sottisier qu'il rêvait d'établir...» (*Id.*, p. 190).

² «Ces vingt et un volumes ne sont qu'une litanie d'autojustifications rarement pathétiques, de poncifs solennellement énoncés, de portes ouvertes lourdement enfoncées, de radotages de plus en plus pesants, de souvenirs à l'identique réitérés encore et encore, de répétitions qui se veulent symptomatiques de ses obsessions... Elles n'ont même pas l'excuse du talent» (Pierre ASSOULINE, *Simenon. Biographie*, Paris, Julliard, 1992, p. 610).

³ Selon le regretté professeur liégeois, les *Dictées* constituent un «témoignage humain» où «Simenon porte sur lui et sur le monde une interrogation qu'on ne perçoit pas d'emblée, mais qui, soutenue, sans éclat comme sans "littérature", toujours humble, parfois angoissée, s'impose par une sincérité totale, sans masque» (Maurice PIRON, «Simenon et son magnétophone», dans *Le Point d'interrogation*, n° 81, 1978, p. 17).

⁴ «Une espèce de colossal fourre-tout, sans aucun équivalent dans les lettres modernes : des pages nulles, navrantes, consternantes, irritantes, pitoyables, idiotes, puérites et, par contraste, d'autres qu'on est bien obligé d'admirer, d'une formidable justesse, des tas de vérités simples et bonnes à dire et dites tout bonnement et tout simplement» (Jean-Baptiste BARONIAN, «Ne pas réver à la Suisse», dans *Magazine littéraire*, n° 417, février 2003, p. 64).

⁵ En fait, l'exégète bisontin examine avec une grande lucidité les motivations de l'entreprise : notamment, «se donner la force de ne pas se résigner, de ne pas sombrer corps et âme dans la sénilité» (Paul MERCIER, «Les écrits autobiographiques», dans Michel LEMOINE et Christine SWINGS éd., *Simenon, l'homme, l'univers, la création*, Bruxelles, Complexe, 1993, p. 178).

Jacques Lecarme⁶, sans compter, parmi des créateurs réputés moins versés dans les études simenoniennes, un François Truffaut⁷, un Federico Fellini⁸ ou un Max Gallo⁹. Il s'agit plutôt, le thème de notre réunion étant ce qu'il est, de se demander quels aspects du monde contemporain ont particulièrement révolté l'écrivain vieillissant au cours de ces sept années du xx^e siècle, très précisément du 13 février 1973 au 19 octobre 1979, durant lesquelles il s'est confié avec une telle prolixité. L'analyse à laquelle nous nous sommes livré est en effet précisément datée et ne peut donc refléter que les opinions de Simenon à cette époque-là de sa vie, même s'il affirme souvent, dans ces *Dictées*, la permanence de sa pensée de l'enfance à la vieillesse. Doit-on rappeler à ce sujet sa célèbre assertion : « À soixante-dix ans j'agis, je pense, je me comporte comme l'enfant d'Outremeuse »¹⁰? Et il n'hésite pas à proclamer le 19 avril 1975 : « À soixante-douze ans, aujourd'hui, je suis toujours un révolté et je sais que je l'ai toujours été »¹¹. Le 25 mai 1976 encore, il déclare : « Depuis l'âge de cinq ou six ans, j'ai été révolté par l'éducation que me donnait ma famille, puis les Frères des Écoles Chrétiennes, puis les

⁶ « On plaidera ici [...] pour l'intérêt de ces volumes [...]. L'oralisation de la prose la rend transparente à qui n'a jamais lu un livre d'un point de vue littéraire, et c'est là un bel éloge littéraire qu'on puisse lui faire. Les pauvres en argent y liront leur situation; les pauvres en esprit trouveront chez ce nouveau riche l'esprit de pauvreté » (Jacques LECARME, « Les cinq voies de l'autobiographie simenonienne », dans *Traces*, n° 11, Université de Liège, Centre d'Études Georges Simenon, 1999, p. 81-82).

⁷ « Vos livres de "dictées" me passionnent et, deux fois par an, je les attends avec impatience. [...] Le terme de "Mémoires" vous semble immodeste, et pourtant c'est bien de cela qu'il s'agit ou, plus exactement, d'une combinaison entre le journal intime et le recueil de souvenirs ». Et le cinéaste de proposer un titre à cet ensemble de textes : « *Mémoires élastiques* ou bien *La Mémoire élastique* » (lettre de François TRUFFAUT à Georges SIMENON datée de Honfleur, le 23 novembre 1977, dans François TRUFFAUT, *Correspondance*, Paris, Hatier, 1988, p. 532).

⁸ « *Io, come del resto altri milioni di lettori in tutto il mondo, ho sempre letto i suoi libri con golosità, avidamente, ma questa volta c'è qualcosa di più nel mio modo di leggerla: una curiosità più all'erta, un fervore lucido, una partecipazione divertita e dolente, uno spiare teso, ansioso, di pagina in pagina, fatto di speranze e di timori che mi sembra mi riguardano da vicino e profondamente* » (lettre de Federico FELLINI à Georges SIMENON datée de Rome, le 30 octobre 1976, Fonds Simenon de l'Université de Liège; traduction française discutable dans Federico FELLINI et Georges SIMENON, *Carissimo Simenon. Mon cher Fellini*, Paris, Cahiers du cinéma, 1998, p. 35).

⁹ « Par hasard j'ai lu *Un homme comme un autre* et voilà que votre voix si présente, si vraie est entrée en moi. Je vous ai lu avec une avidité et en même temps un recueillement fraternel. [...] Je me suis senti si proche de vous, [...] j'ai aimé votre vie vraie, votre sincérité dépouillée, et [...] contrairement à tous les usages — professionnels! — j'ai voulu simplement vous le dire » (lettre de Max GALLO à Georges SIMENON datée du 1^{er} janvier 1977, Fonds Simenon de l'Université de Liège).

¹⁰ G. SIMENON, *Un homme comme un autre*, Paris, Presses de la Cité, 1975, p. 143.

¹¹ G. SIMENON, *Un banc au soleil*, Paris, Presses de la Cité, 1977, p. 15.

Jésuites»¹², et, le 23 octobre de la même année : « Dès mon enfance, j'étais un contestataire et je le suis resté toute ma vie. La différence est que dans mes romans je n'exprimais pas d'idées, sauf pour ceux qui, comme on dit couramment, savent lire entre les lignes »¹³. Plus tard, il affirme à nouveau : « Je continue, à soixante-seize ans, à m'indigner de tout ce qui m'indignait étant enfant »¹⁴.

Contre quoi s'élève donc le romancier retraité dans ces textes ? À vrai dire, ses prises de position sont multiples et nous nous en tiendrons ici au domaine politique et institutionnel entendu au sens large en respectant le plus souvent possible les termes employés par l'écrivain lui-même. « Je ne m'occupe pas de politique. Elle m'écoeure »¹⁵, dit Simenon qui ajoute : « On ne s'occupe pas de politique sans se salir les mains »¹⁶. « On n'en fait qu'avec les mains sales »¹⁷. « J'ai toujours eu la politique en horreur »¹⁸. « Je hais la politique »¹⁹. Cela ne l'empêche pas de consacrer de nombreuses pages des *Dictées* à des réflexions sur les chefs d'État et les gouvernements de son temps, ainsi qu'à leurs collusions avec les puissances d'argent dans lesquelles il voit la nouvelle aristocratie de l'époque, une nouvelle aristocratie imbue de ses privilèges et de ses passe-droits²⁰. « Le monde, où que ce soit, est aujourd'hui à la merci de gros financiers dont nous ne connaissons pas le nom, et qui, comme les généraux, ne risquent rien. Ils dirigent leurs affaires dans l'anonymat, en se servant des lois des divers pays »²¹. « C'est une sorte de toile d'araignée financière, ou un grand filet de pêche qui s'étend de plus en plus sur le monde pour attraper les petits poissons que nous sommes »¹⁵. En effet, ces décideurs de guerres « qui dominent la finance internationale »²² et vendent des armes²³ à qui en veut « se moquent de la vie ou de la mort »²⁴ du *vulgum pecus*. Simenon s'insurge contre ces « individus qui ont un peu moins de scrupules que les autres, un

¹² G. SIMENON, *Tant que je suis vivant*, Paris, Presses de la Cité, 1978, p. 112.

¹³ G. SIMENON, *La Main dans la main*, Paris, Presses de la Cité, 1978, p. 128-129.

¹⁴ G. SIMENON, *Jour et nuit*, Paris, Presses de la Cité, 1981, p. 94.

¹⁵ G. SIMENON, *Un homme comme un autre*, *op. cit.*, p. 87.

¹⁶ G. SIMENON, *Des traces de pas*, Paris, Presses de la Cité, 1975, p. 16.

¹⁷ G. SIMENON, *Les Petits Hommes*, Paris, Presses de la Cité, 1976, p. 111.

¹⁸ G. SIMENON, *Tant que je suis vivant*, *op. cit.*, p. 80.

¹⁹ G. SIMENON, *Au-delà de ma porte-fenêtre*, Paris, Presses de la Cité, 1979, p. 178.

²⁰ G. SIMENON, *Un homme comme un autre*, *op. cit.*, p. 222-223. Voir aussi G. SIMENON, *Des traces de pas*, *op. cit.*, p. 133-134.

²¹ G. SIMENON, *Vacances obligatoires*, Paris, Presses de la Cité, 1978, p. 124.

²² G. SIMENON, *Des traces de pas*, *op. cit.*, p. 48.

²³ *Id.*, p. 41.

²⁴ *Id.*, p. 48.

peu moins d'idéal que les autres. Ceux-là n'hésitent pas à tricher, à tricher en tout, à montrer les guerres comme le sursaut d'un peuple alors qu'il ne s'agit que de livraisons de chars ou d'avions»²⁵. Ce sont eux «qui ne veulent pas que le monde change, sinon pour leur confort et leur profit, et qui font obstacle à tout effort pour moderniser le travail et le rendre plus humain»²⁶. «Je ne crois pas», poursuit-il, «aux lois édictées par les pantins qui gouvernent tous les pays, quels qu'ils soient. Je sais que ce que nous racontent la télévision, la radio et les journaux, n'a qu'un rapport lointain avec la vérité, que le monde est en réalité dirigé par quelques hommes qui ne sont pas plus intelligents que nous, mais qui sont moins sensibles, plus cyniques, qui n'hésitent pas à faire tuer des populations entières»²⁷. Le 12 octobre 1978, Simenon dresse d'ailleurs l'état d'un monde constitué «de points brûlants, de points chauds, de points demi-chauds, de points tièdes, et quant aux points froids, qui sont les moins nombreux, on les sent sur le point de se mettre un jour ou l'autre à chauffer sinon à bouillir»²⁸ : rares sont en effet, en cette fin de décennie, les parties du globe où ne règnent pas la violence, la torture, la guerre.

Simenon s'en prend bien sûr aux «pays dictatoriaux à la Pinochet»²⁹, aux Faysal et Kadhafi³⁰, aux Bokassa³¹ et Amin Dada³² («un fou ou un demi-fou»³³). Exercer comme eux un pouvoir totalitaire, «c'est admettre, que dis-je, proclamer, qu'on est fait d'une autre pâte que les dizaines de milliers d'hommes qui vous entourent»³⁴. La politique américaine n'est pas épargnée : «Aux États-Unis, l'affaire de Watergate remet en cause la crédibilité de Nixon»³⁵. Néanmoins, les États-Unis restent pour Simenon «le pays de la liberté, parce que l'on peut exprimer toutes les vérités et que les journalistes ne se font pas faute de laisser exploser leur indignation. | Combien de pays européens se sont débarrassés d'un président comme les

²⁵ *Id.*, p. 50.

²⁶ *Id.*, p. 211.

²⁷ G. SIMENON, *Un banc au soleil*, *op. cit.*, p. 15.

²⁸ G. SIMENON, *Quand vient le froid*, Paris, Presses de la Cité, 1980, p. 100–106.

²⁹ G. SIMENON, *On dit que j'ai soixante-quinze ans*, Paris, Presses de la Cité, 1980, p. 12–13. Voir aussi *Des traces de pas*, *op. cit.*, p. 17.

³⁰ G. SIMENON, *Des traces de pas*, *op. cit.*, p. 47.

³¹ G. SIMENON, *Destinées*, Paris, Presses de la Cité, 1981, p. 66–68, 87.

³² G. SIMENON, *Les Petits Hommes*, *op. cit.*, p. 32. Voir aussi G. SIMENON, *Je suis resté un enfant de cœur*, Paris, Presses de la Cité, 1979, p. 117; G. SIMENON, *À quoi bon jurer?*, Paris, Presses de la Cité, 1979, p. 29–30; G. SIMENON, *Jour et nuit*, *op. cit.*, p. 10.

³³ G. SIMENON, *Vacances obligatoires*, *op. cit.*, p. 120.

³⁴ G. SIMENON, *Des traces de pas*, *op. cit.*, p. 114.

³⁵ G. SIMENON, *Un homme comme un autre*, *op. cit.*, p. 118.

États-Unis l'ont fait?»³⁶ Pourtant, là non plus, tout n'est pas aussi limpide qu'il le voudrait : «Cela ne m'empêche pas de déplorer l'existence des sociétés multinationales, de leurs contacts avec les plus hautes autorités américaines en même temps qu'avec la mafia, et je ne serais pas étonné d'apprendre que c'est celle-ci, avec ses contacts secrets dans le monde entier, qui est à la base de ces sociétés»³⁷.

Cependant, ses critiques, souvent acerbes, visent surtout la France. Suit-il «à la télévision la dernière campagne électorale»³⁸? Elle lui fait penser à un «grouillement d'intérêts malpropres»³⁹ et il constate que les gouvernants sont «choisis par le commun des mortels, soit parce qu'ils avaient le plus d'argent à dépenser pour leur campagne électorale, soit parce qu'ils parlaient d'une façon plus convaincante que les autres»⁴⁰. De toute façon, «le peuple a toujours été mené par des gens cyniques qui s'occupaient peu de son bien-être»⁴¹ et quand le pouvoir est acquis, les promesses électorales sont vite oubliées : «Que l'on me cite un seul homme politique [...] qui ait tenu sa parole»⁴². Un nouvel élément caractéristique des États modernes intervient à l'époque des *Dictées* : l'informatisation des données individuelles qui, selon Simenon, donne naissance à «l'état policier dans toute sa rigueur»⁴³ et toute son horreur : la France, n'hésite-t-il pas à déclarer, est devenue un pays totalitaire⁴⁴ et son ministère de l'Intérieur, celui «de la police, des tripotages, des nominations de préfets et sous-préfets, de la préparation des élections, en même temps que celui des dossiers secrets sur tous les personnages politiques. [...] Autrement dit, on y est au centre de la toile d'araignée dans laquelle sont prisonniers aussi bien les citoyens ordinaires que les politiciens»⁴⁵.

L'État se mêlant de tout réglementer, ce «citoyen ordinaire» perd de plus en plus ses libertés : «Je cherche avec un certain acharnement les libertés qui nous restent. Je n'en trouve pas beaucoup, pour ne pas dire que

³⁶ G. SIMENON, *De la cave au grenier*, Paris, Presses de la Cité, 1977, p. 91-92.

³⁷ *Id.*, p. 93.

³⁸ G. SIMENON, *Un homme comme un autre*, *op. cit.*, p. 86-87.

³⁹ *Id.*, p. 87.

⁴⁰ G. SIMENON, *Des traces de pas*, *op. cit.*, p. 52.

⁴¹ *Id.*, p. 112.

⁴² *Id.*, p. 54.

⁴³ *Id.*, p. 246. Voir aussi G. SIMENON, *Quand vient le froid*, *op. cit.*, p. 127 ; G. SIMENON, *Jour et nuit*, *op. cit.*, p. 71.

⁴⁴ G. SIMENON, *Un banc au soleil*, *op. cit.*, p. 22.

⁴⁵ G. SIMENON, *Vacances obligatoires*, *op. cit.*, p. 87-88.

je n'en trouve pas»⁴⁶. Ce ne sont partout qu'entraves à la liberté⁴⁷ : «De plus en plus, nous ne sommes plus que les rouages d'une vaste machine politique, policière et même religieuse dans certains cas, destinée à détruire l'individu»⁴⁸. «Tout se passe, en somme, comme si l'individualisme était une tare sociale dont on s'efforce par tous les moyens de se débarrasser»⁴⁹, de sorte qu'«il y a aujourd'hui une scission entre le peuple et ceux qui le gouvernent»⁵⁰. En effet, les affirmations des hommes politiques «sont souvent si mensongères ou tendancieuses qu'il est difficile de croire qu'ils sont sincères. Et s'ils le sont, ce sont des gens à bien courte vue, des gens qui n'ont pas les deux pieds dans la réalité et j'hésite, pour les qualifier, entre deux mots qu'ils n'aimeront pas : ou bien ce sont des idéalistes aveugles, ou bien ce sont des imbéciles»⁵¹. Ces hommes politiques sont en tout cas «les vrais voyous» de l'époque, «les voyous dignes, les voyous qui se donnent bonne conscience et qui s'arrogent, chaque jour, le droit de montrer leur image à la télévision, ce qui m'apparaît comme un vrai défi à l'ensemble de la population»⁵². Les media jouent donc un rôle important dans cette tromperie : «On nous ment, ne fût-ce que par omission, matin, midi et soir, à chaque émission, qu'elle soit de radio ou de télévision ou que ce soit dans les colonnes des journaux. On nous ment pour nous endormir, pour nous empêcher de capter la réalité et de nous faire un jugement personnel»⁵³. «Je ne prétends pas que ce soit particulier à la France», reconnaît-il. «D'autres gouvernements exercent une surveillance minutieuse de leur radio ou de leur télévision»; pourtant, «y donne-t-on aussi, chaque soir, la parole à une poignée d'ambitieux qui se sont mis sur les rangs pour les prochains scrutins?»⁵⁴ C'est le moment d'ouvrir une parenthèse à propos de «la télévision, qui nous a tous émus, lors des premiers essais»; imaginait-on alors «qu'elle servirait à de la publicité presque outrageante à force de bêtise, à des discours politiques qui ne le sont pas moins, à des feuilletons que n'aurait pas osé signer Alexandre Dumas ou Paul Féval?»⁵⁵

⁴⁶ G. SIMENON, *Les libertés qu'il nous reste*, Paris, Presses de la Cité, 1980, p. 123.

⁴⁷ *Id.*, p. 137.

⁴⁸ G. SIMENON, *La Femme endormie*, Paris, Presses de la Cité, 1981, p. 153.

⁴⁹ G. SIMENON, *Jour et nuit*, *op. cit.*, p. 76.

⁵⁰ G. SIMENON, *Les Petits Hommes*, *op. cit.*, p. 137.

⁵¹ G. SIMENON, *Vent du nord vent du sud*, Paris, Presses de la Cité, 1976, p. 42.

⁵² *Id.*, p. 166.

⁵³ G. SIMENON, *Vacances obligatoires*, *op. cit.*, p. 119.

⁵⁴ G. SIMENON, *Point-Virgule*, Paris, Presses de la Cité, 1979, p. 23-24.

⁵⁵ G. SIMENON, *Je suis resté un enfant de cœur*, *op. cit.*, p. 17.

Pour en revenir à notre propos — mais l'avons-nous vraiment quitté? —, la liberté n'est donc plus qu'un mot en France. Qu'en est-il des deux autres notions qui constituent les fondements et la devise de la République? Simenon s'attache à montrer qu'elles sont tout aussi inexistantes⁵⁶. Concernant l'égalité, par exemple, trop de dirigeants «échappent pratiquement au droit commun»⁵⁷. «S'il y a un mot», ajoute-t-il, «que je voudrais voir inculquer aux enfants, c'est-à-dire aux petits d'hommes, aux futurs hommes, c'est le mot *humilité*. | Ce mot-là, plutôt que les mots Liberté, Égalité, Fraternité, je le voudrais voir gravé dans la pierre de nos monuments éphémères»⁵⁸. L'écrivain n'hésite d'ailleurs pas à citer des noms d'hommes politiques qui le révoltent particulièrement et, ce faisant, il vise le plus haut niveau de l'État. Lui qui, selon *Quand j'étais vieux*, ne supportait déjà pas le général de Gaulle, «un ancien président dont on cherche en vain à faire un grand homme»⁵⁹, n'épargne pas non plus Georges Pompidou, mais c'est Valéry Giscard d'Estaing qui subit le plus souvent ses sarcasmes : «Je suis choqué quand je vois apparaître trois ou quatre fois pendant les nouvelles de huit heures, la tête en pain de sucre du président de la République qui se contredit d'un mois à l'autre et parfois d'une semaine à l'autre, ou encore, la tête en fromage de Hollande de son compère le Grand Économiste»⁶⁰. On le voit, Raymond Barre en prend aussi pour son grade, tandis que le jeune Jacques Chirac est lui aussi égratigné⁶¹. Ces gens écœurent Simenon⁶².

Que cette France, «la France de Rabelais, de Molière, de Racine et de tant d'autres», soit «en train de faire une découverte : la Culture»⁶³, qu'elle «possède un ministre de la culture» et que l'on ait «choisi pour ce poste, dans le nouveau gouvernement, l'écrivain le plus arriviste, le plus bête de toute sa génération», cela le hérisse. Si les livres de Maurice Druon «sont mauvais, il n'en est cependant pas responsable, car il les a fait écrire par des nègres. Cela l'a mené à l'Académie française. | Et hier, on a pu le voir prononcer, sur Picasso, un discours ampoulé qui, récité de la même manière

⁵⁶ G. SIMENON, *Les Libertés qu'il nous reste*, op. cit., p. 134–135. Voir aussi G. SIMENON, *La Femme endormie*, op. cit., p. 87.

⁵⁷ G. SIMENON, *Tant que je suis vivant*, op. cit., p. 121.

⁵⁸ G. SIMENON, *Vent du nord vent du sud*, op. cit., p. 58.

⁵⁹ G. SIMENON, *Les Libertés qu'il nous reste*, op. cit., p. 110. Voir aussi G. SIMENON, *Jour et nuit*, op. cit., p. 73.

⁶⁰ G. SIMENON, *Les Libertés qu'il nous reste*, op. cit., p. 110. Voir aussi G. SIMENON, *Jour et nuit*, op. cit., p. 9–10, 73, 112–116; G. SIMENON, *Destinées*, op. cit., p. 66–68, 87.

⁶¹ G. SIMENON, *Vacances obligatoires*, op. cit., p. 131.

⁶² G. SIMENON, *Les Libertés qu'il nous reste*, op. cit., p. 117.

⁶³ G. SIMENON, *Des traces de pas*, op. cit., p. 37.

à Bobino ou dans n'importe quel music-hall, aurait été considéré comme un excellent numéro comique»⁶⁴. Le Simenon de cette époque étend d'ailleurs sa hargne à la littérature et aux prix littéraires : « Il m'est venu une véritable haine pour la littérature et pour tout ce qu'elle comporte. Le mot haine est peut-être trop fort. Mais l'idée que neuf ou dix écrivains se réunissent autour d'une table pour élire le meilleur roman de l'année (?), qu'un certain nombre de vieilles dames en fassent autant dans un autre restaurant, que des journalistes se mettent de même à juger, me paraît effarante »⁶⁵.

Resté de nationalité belge et vivant en Suisse quand il enregistre ses *Dictées*, Simenon n'y fait pourtant d'allusions significatives ni au pays qui l'a vu naître ni à celui qui l'accueille. Rien d'étonnant à cela : « Je ne suis pas l'homme d'un pays. Je ne crois pas aux nationalités. Elles ne sont, la plupart du temps, que des restes déformés du passé »⁶⁶. « Je n'ai jamais reconnu mon appartenance à un pays et [...] j'ai toujours dénié le nationalisme »⁶⁷. « Il me paraît ridicule, sinon odieux, qu'il existe des frontières, des questions de couleur de peau, de race, voire de traditions. | J'aurais voulu, je voudrais encore être, non seulement moi-même, un citoyen de la terre, mais que tout le monde le soit aussi »⁶⁸. Simenon se déclare donc « un citoyen du monde »⁶⁹ et comme tel, le racisme lui fait horreur : « Le racisme me fait grincer des dents. Je déteste toute distinction entre les hommes »⁷⁰. « Je hais les racismes, quels qu'ils soient. Je ne fais pas que les haïr : je ressens du mépris pour ceux qui s'y adonnent [...]. Les hommes qui méritent ce nom n'ont pas besoin de proclamer leur supériorité sur qui que ce soit »⁷¹. Il est en outre scandaleux qu'il existe « des pays pauvres et des pays riches »⁷², des « pays sous-développés qu'on n'ose tout de même plus appeler carrément des pays sauvages »⁷³ comme au temps du

⁶⁴ G. SIMENON, *Un homme comme un autre*, op. cit., p. 88.

⁶⁵ G. SIMENON, *Des traces de pas*, op. cit., p. 201.

⁶⁶ *Id.*, p. 87.

⁶⁷ G. SIMENON, *Vent du nord vent du sud*, op. cit., p. 120.

⁶⁸ *Id.*, p. 121. Voir aussi G. SIMENON, *La Femme endormie*, op. cit., p. 92 et 95.

⁶⁹ G. SIMENON, *Tant que je suis vivant*, op. cit., p. 152.

⁷⁰ G. SIMENON, *Vent du nord vent du sud*, op. cit., p. 171. Voir aussi G. SIMENON, *Le Prix d'un homme*, Paris, Presses de la Cité, 1980, p. 123.

⁷¹ G. SIMENON, *La Femme endormie*, op. cit., p. 150.

⁷² G. SIMENON, *Point-Virgule*, op. cit., p. 138.

⁷³ G. SIMENON, *Destinées*, op. cit., p. 94.

colonialisme que Simenon a connu⁷⁴ et qu'il « vomit »⁷⁵. Si ce colonialisme a heureusement disparu, « les États colonisateurs ont » hélas « été remplacés [...] par des grandes sociétés nationales ou internationales qui se disputent une clientèle nouvelle »⁷⁶.

N'étant en rien nationaliste, Simenon déteste l'armée : « J'abhorre batailles et militaires »⁷⁷. « Je ne hais pas beaucoup de choses au monde. Mais je hais tout ce qui est militaire »⁷⁸. « Je suis contre l'agressivité, je suis pour le respect de la vie et de la personnalité de chacun »⁷⁹. « Je suis contre tout ce qui représente l'armée, avec ses moyens de tuer et la psychologie mise en œuvre pour forcer l'homme de la rue à tuer des gens qu'il ne connaît pas et contre lesquels il n'a aucun grief »⁸⁰. On le sait en outre grâce aux romans, le pire tort que l'on puisse causer à autrui est de l'humilier. Or, à l'armée, « l'humiliation devient une institution »⁸¹ : « Il s'agit de casser notre personnalité, de façon que nous ne soyons plus qu'un instrument docile, une sorte de mécanique sans pensées »⁸². A-t-on idée par exemple de « se mettre au garde-à-vous pour parler à un homme qui n'est jamais qu'un homme à qui on a collé un galon rouge ou argenté »⁸² ? Et pourtant, « il y a beaucoup de colonels, aujourd'hui, à la tête des gouvernements, dans le monde entier »⁸³.

Après le sabre, au tour du goupillon qui a souvent été son allié. En ce domaine également, Simenon vise la tête puisque la pire des dictatures est celle du pape : « La religion, le pape Paul VI vient de le confirmer solennellement à deux reprises, prétend contrôler, non seulement nos instincts les plus normaux, mais aussi nos pensées secrètes. | Je ne suis pas théologien. Je préfère ne pas m'étendre sur cette question. Mais, si je m'interroge sérieusement, je dirais que le premier, sur la liste des dictateurs, est l'hôte du Vatican. | Des dictateurs empêchent leurs concitoyens de

⁷⁴ G. SIMENON, *Un homme comme un autre*, op. cit., p. 271 ; G. SIMENON, *Des traces de pas*, op. cit., p. 51.

⁷⁵ G. SIMENON, *À l'abri de notre arbre*, Paris, Presses de la Cité, 1977, p. 132. Voir sur ce point Michel LEMOINE, « L'Afrique, et après ? », dans *Cahiers Simenon*, n° 11, *D'Afrique et d'ailleurs*, Bruxelles, Les Amis de Georges Simenon, 1998, p. 7-28.

⁷⁶ G. SIMENON, *Point-Virgule*, op. cit., p. 105.

⁷⁷ G. SIMENON, *Des traces de pas*, op. cit., p. 39.

⁷⁸ *Id.*, p. 43.

⁷⁹ G. SIMENON, *Les Petits Hommes*, op. cit., p. 120.

⁸⁰ G. SIMENON, *Vent du nord vent du sud*, op. cit., p. 55.

⁸¹ G. SIMENON, *Quand vient le froid*, op. cit., p. 123.

⁸² *Id.*, p. 124.

⁸³ G. SIMENON, *Un homme comme un autre*, op. cit., p. 86.

franchir les frontières du pays, ou de s'exprimer librement. | Le Pape, lui, prétend contrôler notre vie la plus personnelle et franchir les frontières qu'il a fixées à nos propres pensées, sinon à nos rêves de la nuit»⁸⁴. Entre autres défauts, l'écrivain ne pardonne pas non plus à l'Église la création de la notion d'enfer : « Je crois qu'aucune autre religion n'a trouvé, pour asservir le peuple, une menace aussi effroyable, aussi inhumaine »⁸⁵, menace encore rappelée, pourtant, par le pape Jean-Paul II⁸⁶ (les papes se succédaient vite à l'époque). « Asservir le peuple » : tel est à nouveau le reproche adressé par Simenon à la religion qui « engendre l'exploitation de l'homme ordinaire par les plus cyniques »⁸⁷. Pourquoi donc « prêtres, évêques, cardinaux et papes » ont-ils fait des Évangiles « une si indigne caricature et pourquoi les croyants ne se sont-ils pas révoltés ? »⁸⁸ Faut-il ajouter que l'ex-romancier déteste ceux pour qui la religion sert de tremplin à la politique, c'est-à-dire les démocrates chrétiens, tout comme il déteste toute espèce de conservatisme⁸⁹ ?

La lecture des romans nous avait aussi avertis : ce révolté « supporte mal » et même « ne supporte pas du tout l'injustice ni les atteintes à l'individu, quel qu'il soit »⁹⁰. Or, la justice est pour le moins « boiteuse »⁹¹. Ainsi, les peines de prison sont inhumaines⁹² : il est « odieux de priver un homme, pendant des années, non seulement de sa liberté mais de toute vie sexuelle normale »⁹³. Et que dire de la peine de mort ? « Que des magistrats, des gouvernements, qui ne sont après tout composés que d'hommes, puissent en condamner d'autres à la peine de mort me révolte »⁹⁴. S'il est bien un rêve de jeunesse que Simenon voudrait voir un jour concrétisé, c'est bien « la suppression de la peine de mort dans tous les pays du monde »⁹⁵.

⁸⁴ G. SIMENON, *Tant que je suis vivant*, op. cit., p. 149. Voir aussi G. SIMENON, *À quoi bon jurer?*, op. cit., p. 24-26.

⁸⁵ G. SIMENON, *Des traces de pas*, op. cit., p. 79.

⁸⁶ G. SIMENON, *Jour et nuit*, op. cit., p. 96.

⁸⁷ G. SIMENON, *La Main dans la main*, op. cit., p. 38.

⁸⁸ G. SIMENON, *La Femme endormie*, op. cit., p. 87.

⁸⁹ G. SIMENON, *Jour et nuit*, op. cit., p. 41-46.

⁹⁰ *Id.*, p. 94.

⁹¹ G. SIMENON, *Tant que je suis vivant*, op. cit., p. 136.

⁹² G. SIMENON, *De la cave au grenier*, op. cit., p. 83. Voir aussi G. SIMENON, *Point-Virgule*, op. cit., p. 44 ; G. SIMENON, *Quand vient le froid*, op. cit., p. 53 ; G. SIMENON, *Les Libertés qu'il nous reste*, op. cit., p. 53.

⁹³ G. SIMENON, *On dit que j'ai soixante-quinze ans*, op. cit., p. 14.

⁹⁴ G. SIMENON, *Des traces de pas*, op. cit., p. 18.

⁹⁵ G. SIMENON, *Vent du nord vent du sud*, op. cit., p. 109. Voir aussi G. SIMENON, *De la cave au grenier*, op. cit., p. 83 ; G. SIMENON, *Le Prix d'un homme*, op. cit., p. 122-123 ; G. SIMENON, *Quand vient le froid*, op. cit., p. 52 ; G. SIMENON, *Les Libertés qu'il nous reste*, op. cit., p. 54.

Jean Cau paraît-il à la télévision pour défendre la peine de mort, l'écrivain est aussitôt « pris d'une rage froide »⁹⁶ et emploie « pour la première fois de [s]a vie » un terme qu'il n'utilise jamais : « — Monsieur Jean Cau, je vous méprise »⁹⁷.

Le mariage serait-il une forme d'injustice ? On le croirait bien en lisant telles pages des *Dictées* dans lesquelles Simenon fulmine contre lui⁹⁸ tout en considérant « la femme comme l'égal de l'homme, avec les mêmes droits »⁹⁹. « Je ne crois plus au mariage », s'écrie-t-il. « Au fait, je n'y ai jamais cru »⁹⁹. C'est « une institution anachronique »¹⁰⁰, une « formalité purement administrative », mais « qui touche les individus dans ce qu'il y a de plus intime »¹⁰¹. « Je hais le mariage »¹⁰² qui « n'a été inventé [...] que pour des raisons matérielles, je veux dire que pour des raisons financières »¹⁰², mais qui, justement, « représente de tels intérêts financiers qu'il ne sera pas aisé de lui faire rejoindre les vieilles lunes »¹⁰³. D'ailleurs, la famille elle-même est « une institution périmée »¹⁰⁴ tout juste bonne à assurer « un certain nombre d'esclaves ou de soldats à la communauté »¹⁰⁵, et Simenon de se déclarer « un adversaire convaincu des héritages »¹⁰⁶ : « Je serais heureux que l'héritage soit enfin supprimé. [...] Je considérerais logique qu'il soit supprimé une fois pour toutes, surtout à une époque où les politiciens déclarent avec emphase que les chances doivent être égales pour tous les hommes »¹⁰⁷, cette question étant « d'une injustice criante »¹⁰⁸ en ce qui concerne les droits d'auteur¹⁰⁷. Oppose-t-on à ces prises de position des objections d'ordre moral, peu lui importe car la morale n'existe pas, « sauf dans la bouche des bigots, puisque aussi bien elle change deux ou trois fois par siècle et d'un pays à l'autre »¹⁰⁹. « Si j'en étais capable », dicte-t-il, « il y a un livre que j'aimerais écrire : *À la recherche d'une nouvelle morale* »¹¹⁰.

⁹⁶ G. SIMENON, *De la cave au grenier*, op. cit., p. 149.

⁹⁷ *Id.*, p. 150.

⁹⁸ G. SIMENON, *Un homme comme un autre*, op. cit., p. 132.

⁹⁹ G. SIMENON, *Des traces de pas*, op. cit., p. 204.

¹⁰⁰ G. SIMENON, *Un banc au soleil*, op. cit., p. 89.

¹⁰¹ G. SIMENON, *De la cave au grenier*, op. cit., p. 48.

¹⁰² *Id.*, p. 181.

¹⁰³ G. SIMENON, *La Femme endormie*, op. cit., p. 92.

¹⁰⁴ G. SIMENON, *Vent du nord vent du sud*, op. cit., p. 143.

¹⁰⁵ G. SIMENON, *À l'abri de notre arbre*, op. cit., p. 151.

¹⁰⁶ G. SIMENON, *De la cave au grenier*, op. cit., p. 175.

¹⁰⁷ G. SIMENON, *La Main dans la main*, op. cit., p. 152.

¹⁰⁸ G. SIMENON, *Tant que je suis vivant*, op. cit., p. 107.

¹⁰⁹ G. SIMENON, *La Femme endormie*, op. cit., p. 137.

¹¹⁰ G. SIMENON, *Un homme comme un autre*, op. cit., p. 128.

Ce révolté se mue en révolutionnaire quand il s'attaque à la notion de classe sociale¹¹¹ : « Toute ma vie, [...] j'ai eu horreur de la découpe de la population d'un pays en classes sociales »¹¹². « Dès l'adolescence, j'ai haï la bourgeoisie qui n'est jamais que la continuation voulue des manières, des façons de voir, de penser, de temps que je considère comme révolus »¹¹³. Il est « inévitable qu'une révolution s'accomplisse »¹¹⁴, mais « connaissons-nous cette nouvelle société, nous qui l'avons rêvée depuis notre enfance ? »¹¹⁵. En effet, Simenon prévoit et appelle de ses vœux non seulement un changement presque fatal des mœurs politiques, mais une révolution, « car, si les financiers s'entendent de pays à pays, les travailleurs et les intellectuels commencent à s'entendre, eux aussi »¹¹⁶, et il fonde notamment ses espoirs sur la volonté de changement exprimée dans les manifestations d'étudiants¹¹⁶ de son temps : « J'ai la quasi-certitude qu'un nouveau monde est en train de naître, basé sur d'autres valeurs »¹¹⁷. En fait, il y a longtemps que cette révolution aurait dû avoir lieu, que les esclaves¹¹⁸ auraient dû renverser ceux qui leur enfoncent « la tête dans la merde »¹¹⁹ : « Homme, pauvre et merveilleux petit homme, plein d'aspirations héroïques, plein d'espoir et si souvent plein d'un courage quotidien que rien ne parvient à user ! | Je ne comprends pas que, depuis qu'il existe, il n'ait pas balayé une bonne fois pour toutes les forces qui se liguent contre lui, qui font de lui ce qu'on appelait jadis un manant, maintenant un O.S., c'est-à-dire un esclave »¹²⁰. Bref, Simenon applaudit « à tout ce qui nous rapproche du monde de demain »¹²¹.

Il resterait à vérifier comment cet « anticapitaliste » qui « ne [s]'en cache pas »¹²², cet « individualiste incorrigible » qui se veut « contre tous les règlements »¹²³ et ne supporte pas la domination de l'homme par l'homme

¹¹¹ G. SIMENON, *Vent du nord vent du sud*, op. cit., p. 135.

¹¹² G. SIMENON, *Tant que je suis vivant*, op. cit., p. 144. Voir aussi G. SIMENON, *Le Prix d'un homme*, op. cit., p. 127-134.

¹¹³ G. SIMENON, *La Main dans la main*, op. cit., p. 67.

¹¹⁴ *Id.*, p. 108.

¹¹⁵ *Id.*, p. 94.

¹¹⁶ G. SIMENON, *Un homme comme un autre*, op. cit., p. 87.

¹¹⁷ G. SIMENON, *Des traces de pas*, op. cit., p. 98.

¹¹⁸ G. SIMENON, *Un homme comme un autre*, op. cit., p. 201.

¹¹⁹ G. SIMENON, *Des traces de pas*, op. cit., p. 78.

¹²⁰ *Id.*, p. 50.

¹²¹ G. SIMENON, *Les Petits Hommes*, op. cit., p. 112.

¹²² G. SIMENON, *De la cave au grenier*, op. cit., p. 90.

¹²³ G. SIMENON, *Vacances obligatoires*, op. cit., p. 39. Voir aussi G. SIMENON, *À quoi bon jurer?*, op. cit., p. 17.

se définit selon les termes traditionnellement employés en matière politique. « J'ai toujours penché vers la gauche plutôt que vers la droite »¹²⁴, avoue celui qui se dit aussi « anarchiste en chambre »¹²⁵. « Anarchiste ? J'ai prononcé le mot, en effet, mais dans un sens qui m'est peut-être personnel, c'est-à-dire que je revendique la supériorité, ou plutôt la dignité de l'individu sur la supériorité ou la dignité des pays ou des groupes quelconques toujours prêts à se servir de l'argument des armes. | Anarchiste, c'est pour moi vivre à ma guise, dans un monde qui ne devrait appartenir à personne mais à tout le monde »¹²⁶. Selon ce que Simenon déclare le 8 mai 1975 à propos d'une interview récente, ce terme d'« anarchiste » est synonyme de « gauchiste » :

On m'a demandé, bien entendu, quelles étaient mes idées politiques. Je crois que j'ai assez surpris mon interlocuteur en lui disant que, comme à l'âge de seize ans, je suis ce qu'on pourrait appeler un anarchiste.

Pour moi, en effet, les partis qui cherchent à créer une évolution progressive de la société humaine ne font que le jeu des profiteurs. Ils se sont peu à peu embourgeoisés et aujourd'hui se trouvent prêts à prendre la relève du bon vieux capitalisme, avec peut-être d'autres méthodes, mais les mêmes résultats.

Je crois avoir dit :

— Je serais plutôt gauchiste.

Pas un gauchiste violent. Pas un lanceur de bombes, pas plus que je n'aspirais à devenir lanceur de bombes lorsque j'avais seize ou dix-huit ans. Gauchiste, non pas non plus dans le sens de groupuscule plus ou moins organisé et plus ou moins clandestin.

J'emploie ce mot dans le sens d'individualisme. J'ai toujours eu la volonté de devenir un individu et j'ai caressé le rêve que, un jour, le monde ne serait plus composé que d'individus.¹²⁷

Enfin, s'il fallait trouver un *credo* de l'auteur des *Dictées*, on pourrait proposer, même si ce qui vient d'être relevé s'avère négatif, voire déchirant, celui que l'on découvre dans *Des traces de pas* : « Malgré [...] tou[t], je crois en l'homme »¹²⁸.

Michel LEMOINE

¹²⁴ G. SIMENON, *Je suis resté un enfant de cœur*, op. cit., p. 122.

¹²⁵ G. SIMENON, *Au-delà de ma porte-fenêtre*, op. cit., p. 119.

¹²⁶ G. SIMENON, *Vent du nord vent du sud*, op. cit., p. 121. Voir aussi G. SIMENON, *De la cave au grenier*, op. cit., p. 137 ; G. SIMENON, *À l'abri de notre arbre*, op. cit., p. 132.

¹²⁷ G. SIMENON, *Un banc au soleil*, op. cit., p. 54.

¹²⁸ G. SIMENON, *Des traces de pas*, op. cit., p. 48.

Abdelouahed MABROUR

État(s) de l'écriture chez Simenon

Essai d'une analyse stylistique

Dans son dernier livre sur Simenon, Jean-Baptiste Baronian écrit :

Tout en respectant le cahier des charges d'un jeu romanesque dans lequel triomphent (ou devraient triompher) la simplicité et l'efficacité, qui s'appuie (ou devrait s'appuyer) sur un langage clair et intelligible, bourré de formules toutes faites ou de métaphores courantes, Simenon laisse ainsi, de temps à autre, entendre une petite musique personnelle. Et prouve qu'il est, très tôt, un auteur inventif, capable de bâtir des histoires captivantes et ingénieuses.¹

Si l'allusion est faite ici aux textes de « Simenon avant Simenon », autrement dit à sa production populaire, cette note personnelle s'affirme davantage dans ses autres écrits, particulièrement dans leur version cyclique où l'instance policière se trouve nourrie d'éléments de la « noble veine »² satisfaisant, par là, une attente d'un public de plus en plus large et diversifié³, à la recherche d'« objets esthétiques de bonne qualité mais de consommation facile »⁴.

¹ Jean-Baptiste BARONIAN, *Simenon ou le roman gris : Neuf études sentimentales*, Paris, Textuel, 2002, p. 39.

² Gide écrit, dans une lettre à Simenon : « Vous passez pour un auteur populaire et vous ne vous adressez nullement au gros public. Les sujets mêmes de vos livres, les menus problèmes psychologiques que vous soulevez, tout s'adresse aux délicats. » [Lettre datée de janvier 1939. Fonds Simenon. Université de Liège.]

³ Dans *Les Pratiques culturelles des Français, 1988/1989* [publié par le Ministère de la Culture et la Communication, p. 130–131, cité par Jacques DUBOIS, *Le Roman policier ou la modernité*, Paris, Nathan, 1992, p. 72–73], une enquête, auprès de personnes (chaque groupe comprend cent personnes) de sexe, d'âge et de profil socioculturel différents, a révélé le classement suivant (pour plus de détails, nous renvoyons au livre de Jacques Dubois). Romans autres que policiers : 36 ; histoire : 20 ; roman policier : 18 ; livres pratiques : 18 ; littérature classique : 16 ; bandes dessinées : 14 ; livres scientifiques, techniques : 11 ; dictionnaires et encyclopédies : 11 ; essais : 7 ; livres d'actualités : 7 ; livres d'arts, beaux livres : 6 ; poésie : 5.

⁴ *Idem*, p. 32.

Dans cet exposé, nous nous attacherons à mettre en avant quelques traits de cette touche personnelle de Simenon à travers un aspect de son écriture : la description. Il sera question notamment du schéma démarcatif et de quelques caractérisants dans les textes de la période dite « Fayard »⁵.

Précisons tout de suite que cette catégorie narrative se présente, le plus souvent, chez le père des *Maigret*, non sous forme de blocs descriptifs homogènes (n'a-t-on pas qualifié Simenon de « Balzac sans ses longueurs » ?), mais de descriptions éclatées. Ce principe d'éclatement — soulignant la diversité et la complexité des formes sous lesquelles se présente une description — s'apparente à ce que Marcel Schwob qualifie de « description progressive » :

Nous avons le même principe de composition, je veux dire la simplicité, et, au lieu de la description coordonnée qu'emploient les réalistes, une description progressive, avec quelques traits marquants qui représentent beaucoup mieux un tableau pour l'œil et l'esprit qu'une analyse précise et détaillée.⁶

1.- Signes démarcatifs

1.1.- Exemple d'ouverture

Est-il besoin de souligner que le regard est le sens descripteur par excellence ? Les descriptions sont généralement orientées visuellement⁷ avec tout le rituel que cela peut impliquer et dont parlent les spécialistes qui se sont intéressés à cette catégorie narrative⁸. S'ajoutent à cela des stéréotypes puisés dans la littérature, particulièrement celle du XIX^e siècle, tels que « des personnages types », « des scènes types », « des motivations psychologiques »,

⁵ Pour nos exemples, nous renvoyons aux tomes 16, 17 et 18 de l'édition *Tout Simenon*, Paris, Presses de la Cité (Collection « Omnibus »), 1991.

⁶ Marcel SCHWOB, cité par Michel RAIMOND, *Le Roman*, Paris, Armand Colin, « Coursus », 1988, p. 305.

⁷ Le mot introducteur peut être un verbe primaire (voir, apercevoir, ...), secondaire (distinguer, noter, ...) ou encore une expression verbale (jeter un coup d'œil, ...) dégageant diverses nuances sémantiques.

⁸ « La description est prise en charge dans ce cas (le type voir), par un acteur doué de la possibilité de voir, d'observer. Ce qui ne va pas sans rejaillir sur le choix des qualifications du voyeur (peintre, badaud, espion...). À quoi il faut ajouter que le personnage en question doit être placé dans un milieu ambiant favorisant son penchant à l'observation (lieu élevé, ouverture, milieu transparent...) et accomplir une action-prétexte caractéristique (être à l'avance à un rendez-vous, arriver dans un milieu inconnu...) » [Jean-Michel ADAM et André PETITJEAN, *Le Texte descriptif*, Paris, Nathan, 1989, p. 41.]

D'autres détails frappaient Maigret. Sa tenue ne rappelait en rien celle d'un officier de la marine marchande. Elle ne cadrerait même pas avec la villa, avec la vie bourgeoise, aisée, que celle-ci respirait.

Les chaussures étaient usées, les talons tournés. Comme l'homme, à cause de la boue, relevait les bords de son pantalon, le commissaire vit des chaussettes de coton gris, décolorées, grossièrement remaillées.

Le trench-coat était couvert de taches multiples. L'ensemble répondait à un type que Maigret connaissait bien, type de vagabond européen, venu de l'est presque toujours, qui gîte dans les plus mauvais meublés de Paris, couche parfois dans les gares, se risque rarement en province, voyage en troisième classe ou, en fraude, sur les marchepieds et dans les trains de marchandises.

Il en eut la preuve quelques minutes plus tard. Fécamp ne possède pas de bouges à proprement parler. Il y a néanmoins, derrière le port, deux ou trois bistrotts sordides où fréquentent plus volontiers les soutiers que les pêcheurs.

À dix mètres de ces établissements, un café correct, propre et clair.

(*Pietr-le-Letton*, p. 388-389.)

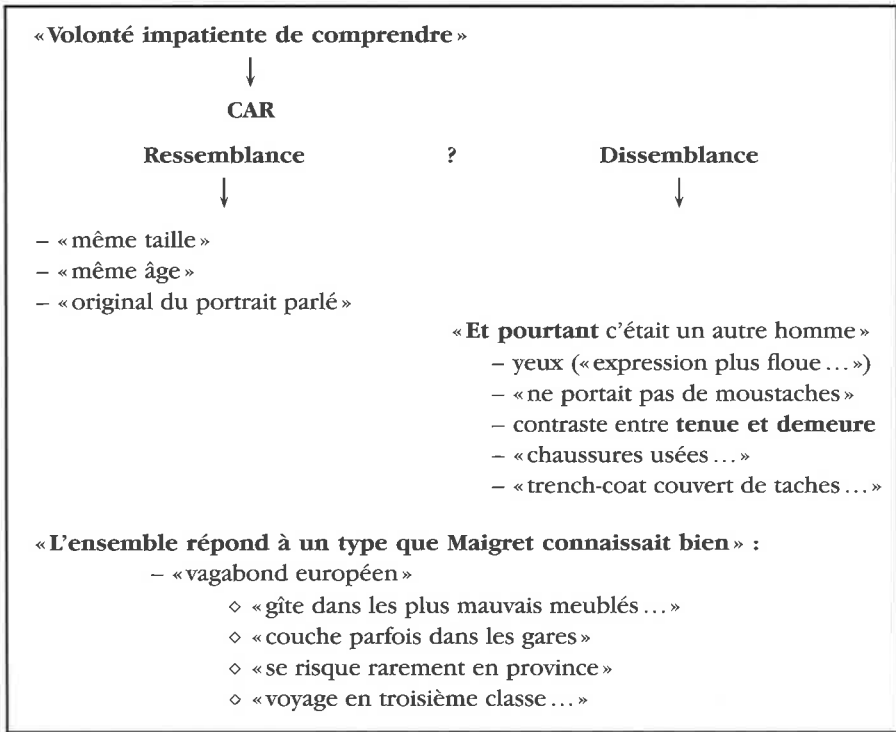
La première phrase (que nous avons placée entre crochets) permet l'insertion de la description dans le corps du récit en établissant une sorte de pause, saisie quelques lignes avant :

Il dut passer à moins d'un mètre du commissaire. Ce fut le moment qu'il choisit pour ralentir sa marche, tirer de sa poche un paquet de cigarettes et en allumer une.

Le ralentissement de la « marche » du personnage peut être compris comme un signal de la décélération de la vitesse de la narration. Ce procédé, associé à d'autres éléments, rend plus prévisible l'approche de la description. En effet, la présence de la lumière « en pleine lumière », celle des verbes « permettre » (pouvoir voir) et « détailler » naturalisent cette insertion. Le choix du verbe « détailler », que *Le Petit Robert* définit comme « considérer, exposer quelque chose avec toutes ses particularités », est générateur de toute la construction sémantique du texte. Il apporte de fortes spécifications qu'il convient de mettre en évidence.

L'organisation de l'expansion prédicative participe à cette structuration (Tableau 1). Comme nous pouvons le remarquer, d'après ce relevé lexical, l'expansion prédicative n'est autre que le développement minutieux des différents sens virtuels que dégage le verbe « détailler » et l'expression qui l'accompagne « volonté impatiente de comprendre ». Le personnage dépeint semble dire au policier que ce n'est pas lui le suspect qu'on recherchait. La description vient nous le signifier. La comparaison, annoncée au début du passage, laisse croire un moment à la ressemblance, voire à l'identification.

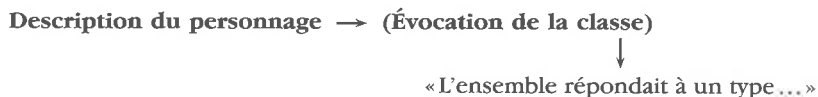
Tableau 1



Le recours aux tournures modalisantes « on pouvait lui donner... », « il parût... », « Rien n'empêchait qu'il fût... », l'emploi aussi de l'expression oppositive « Et pourtant c'était un autre homme... » réorientent la lecture et mettent en évidence la dissemblance que soulignent, pertinemment, les associations qui lient, les uns aux autres, aspects physiques et aspects psychologiques : l'expression des yeux, la tenue, etc. Par ailleurs, le flou dont il est question ne se limite pas seulement à ce que peuvent exprimer les yeux du personnage, il souligne, semble-t-il, par extension sémantique, l'opacité du texte narratif que la description essaie de dissiper. En fait, indications lexicales (les mots) et marques grammaticales (les comparaisons) opèrent conjointement pour garantir la saisie du sens ; en témoigne le nombre de comparaisons qui ponctuent ce passage : « ressembler », « même taille », « même âge », « comme », « il fût l'original du portrait », « comme si », « petites moustaches en brosse à dents », « ne rappelait en rien », « répondait à un type... ». Dans ces structures comparatives, qu'elles soient lexicales ou

grammaticales, le comparé, généralement opaque, se trouve explicité par un comparant facilement identifiable¹¹.

L'orientation de cette description est intéressante à souligner. Nous assistons en effet à un mouvement, cher à Simenon du reste, qui consiste à aller du haut vers le bas (yeux → chaussettes) et d'un individu à l'espèce à laquelle il peut appartenir¹² :



Le recours au présent, dans la série énumérative des propositions relatives : « qui gîte... », « couche... », « se risque... », « voyage... », donne à cette comparaison une valeur générale et la dote d'un grand pouvoir explicatif. Au demeurant, ce rapprochement, au niveau de la clôture, évoque à l'esprit la nature de la classe à laquelle appartient le personnage-problème du récit et, par voie de conséquence, met à la disposition du lecteur des indices susceptibles de l'orienter dans le processus de compréhension de l'intrigue.

1.2.- Exemple de clôture

Dans la mesure où la description est un système configuratif, qu'elle a des éléments qui servent à l'introduire, il est prévisible qu'elle déploie aussi des signes qui organisent ou annoncent sa fin.

Dans les textes qui nous servent de corpus, sortir du tableau descriptif se réalise d'une manière particulière. Les fins des passages se démarquent

¹¹ Il est inutile de rappeler le rôle que jouent métaphores et comparaisons dans le fonctionnement du système descriptif.

¹² Nous pouvons citer à titre indicatif les extraits de ces deux passages descriptifs où nous sommes en présence, à quelques détails près, de la même structuration que celle déjà examinée précédemment. Là encore, la description s'organise en fonction de deux pôles indissolublement liés : l'évocation de l'individu s'amplifie pour aboutir à une portée généralisante, typifiante (la classe) :

Son sourire lui-même devait être un sourire sage, mesuré, sa joie une joie sage en veilleuse ! Et, à six ans elle devait être une enfant sérieuse ! À seize, elle devait être la même qu'aujourd'hui !

De ces femmes qui semblent être nées pour être des sœurs, ou des tantes, ou des infirmières, ou des veuves patronnant les bonnes œuvres. (Un crime en Hollande, p. 599.)

À d'autres petits riens encore, à une certaine façon d'être, de s'asseoir, de regarder, le commissaire reconnaissait l'irrégulier qui, même s'il est en règle, ne peut surmonter son angoisse en face de la police. (Le Pendu de Saint-Pholien, p. 143.)

sensiblement du schéma « clausulaire » qu'on rattache généralement à ces lieux « stratégiques ». La correspondance entre l'ouverture et la clôture fait souvent défaut. Il n'y a, dans la majorité des cas, aucune relation logique entre un élément d'ouverture et son correspondant conclusif¹³. Nous nous limiterons à un seul procédé, le plus récurrent chez Simenon (il représente quelque 30 % de l'ensemble des éléments qui forment cette limite) : l'énumération.

Avant d'examiner ses constituants, il n'est pas sans intérêt de s'arrêter brièvement sur cette notion et préciser le sens que nous lui attribuons. La rhétorique définit l'énumération comme une « figure » ayant la fonction de passer en revue les différents éléments d'un tout. Elle s'apparente, de ce fait, à d'autres figures comme l'« accumulation » la « conglobation » ou encore la « gradation » :

La Conglobation que l'on appelle encore Énumération, Accumulation, est une figure par laquelle, au lieu d'un trait simple et unique sur le même sujet, on en réunit, sous un seul point de vue, un plus au moins grand nombre, d'où résulte un tableau plus au moins riche, plus au moins étendu.¹⁴

Sans vouloir nous cantonner à un cadre précis, nous employons ce terme pour désigner un groupement supérieur ou égal à deux unités et qui termine une description. Certains stylisticiens n'envisagent de parler d'énumération qu'à partir de trois éléments¹⁵, voire plus¹⁶.

Dans ce qui suit, nous parlerons de groupement binaire, ternaire et quaternaire. Nous affinerons davantage ce classement en recourant à la nature morpho-syntaxique des constituants. Nous examinerons ensuite les rapports de sens que les termes entretiennent entre eux (voisinage sémantique) et, en dernier lieu, nous mettrons en évidence l'effet stylistique que génère l'emploi de ce procédé.

¹³ Philippe Hamon note, par exemple, qu'à la présence du « regard » au niveau de l'ouverture correspond son inverse logique, c'est-à-dire l'absence de « regard », à une ouverture d'une fenêtre fait écho sa fermeture, etc. La ritualisation de ce procédé fait défaut chez Simenon. C'est dans ce sens que nous avons parlé de « fait singulier ».

¹⁴ Pierre FONTANIER, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977, p. 363.

¹⁵ Béatrice DAMAMME-GILBERT, *La Série énumérative. Étude linguistique et stylistique s'appuyant sur dix romans français publiés entre 1945 et 1975*, Genève-Paris, Droz, « Langue et Cultures », 1989.

¹⁶ Catherine FROMILHAGUE et Anne SANCIER [*Introduction à l'analyse stylistique*, Paris, Bordas-Dunod, 1991] ne parlent de « séquence énumérative » que lorsque le nombre est supérieur ou égal à quatre unités qu'elles appellent « pure énumération ».

1.2.1.- Groupement binaire

Sur le plan morpho-syntaxique, les unités constituant ce schème peuvent être des propositions, des groupes nominaux, des adjectifs, verbes :

Il fut tout étonné de voir un Maigret qui ne répondait plus à ses plaisanteries et qui regardait autour de lui d'un air absent. (*Liberty-Bar*, p. 748.)

Ses traits semblaient plus épais, son regard flou. (*Le Chien jaune*, p. 334.)

Enfin, très doux, lointain, un chant d'orgue. (*Chez les Flamands*, p. 512.)

Il restait là, bien installé dans son fauteuil de rotin, les jambes croisées, à regarder les gens qui passaient dans la pluie et à fumer des cigarettes.

(*La Guinguette à deux sous*, p. 128.)

Outre ces structures à deux éléments, nous avons relevé également des termes laissant apparaître une structure numérique bien particulière. Il s'agit de l'association de segments binaires entre eux, répondant grossièrement à ce schéma :

$$1 \left\{ \begin{array}{c} \text{(et)} \\ (,) \end{array} \right\} 2 \quad 3 \left\{ \begin{array}{c} \text{(et)} \\ (,) \end{array} \right\} 4$$

Nous ne les avons pas considérés comme des groupes de quatre éléments du fait que le sentiment binaire l'emporte :

Puis, en entrant dans l'église, une bouffée de chaleur, de lumière douce ; l'odeur des cierges, de l'encens...

(*L'Affaire Saint-Fiacre*, p. 278.)

C'était la fille, simple et vulgaire, saine et rouée.

(*La Nuit du carrefour*, p. 533.)

1.2.2.- Groupement ternaire

C'est la suite énumérative la plus importante sur le plan quantitatif. Là encore, nous avons opéré un classement morpho-syntaxique. Apparaissent ainsi des suites¹⁷

– de verbes (n'ont été retenus que les verbes ayant un même sujet)

Maurice de Saint-Fiacre, à grands pas, très droit comme un maître de maison qui sait ce qu'il a à faire, traversait le long couloir du rez-de-chaussée, ouvrait la porte, recevait une bouffée d'air glacée.

(*L'Affaire Saint-Fiacre*, p. 359.)

– de propositions

Un des trois hommes était Belloir, correct, ses cheveux blonds bien lissés ; son voisin, dont la tenue était moins soignée, était un inconnu pour Maigret ; mais le troisième n'était autre que Joseph Van Damme, l'homme d'affaire de Brême.

(*Le Pendu de Saint-Pbolien*, p. 100.)

¹⁷ Notre classification s'inspire de près de celle de Béatrice DAMAMME-GILBERT, *op. cit.*

– de groupes nominaux (introduits ou non par une préposition)

Le contraste était violent avec James et son visage ennuyé, son regard toujours un peu vague, sa silhouette flegmatique.

(*La Guinguette à deux sous*, p. 159.)

Un vieil ivrogne, une folle et un nourrisson. (L'Écluse n° 1, p. 587.)

– d'adjectifs (ou d'autres caractérisants)

Un homme de soixante cinq ans, tout seul dans cette grande maison, tout seul dans la ville dont il était le plus haut magistrat, tout seul dans la vie.

(*Le Fou de Bergerac*, 531.)

Sa voix traînante était enrouée, vulgaire, mais pleine d'assurance.

(*La Nuit du carrefour*, p. 474.)

Figurent également dans cette sous-classe des séquences énumératives dédoublées. Cette structure, à la différence de la première, combine des séries ayant un nombre inégal de termes. Au lieu de compter l'ensemble des constituants, nous avons opéré une distinction interne suivant la nature de la structure englobante :

– ternaire associé au ternaire

L'écluser allait et venait, happait au vol les papiers de l'un et de l'autre, courait dans son bureau où il signait, apposait le cachet, enfouissait les pourboires dans sa poche.

(*Le Charretier de la « Providence »*, p. 250.)

– ternaire associé au binaire

Cageot qui n'était ni fumeur, ni buveur, ni amateur de femmes, mangeait des sucreries, suçait une praline en la faisant lentement passer d'un côté de la bouche à l'autre.

(*Maigret*, p. 985.)

– ternaire associé à un binaire dédoublé

À moins de cent mètres, la rue de Rivoli et la rue Saint-Antoine, larges, claires, avec leurs tramways, leurs étalages, leurs sergents de ville ...

(*Pietr-le-Letton*, p. 395.)

1.2.3.– Séries à quatre éléments

Les unités formant le quaternaire peuvent être des constituants d'une phrase nominale, des propositions ou des groupes verbaux.

Sur les murs, des photographies de bateaux, des statistiques, des graphiques, des barèmes en plusieurs couleurs.

(*Le Port des brumes*, p. 304.)

Et, sur la route lisse, des autos qui passaient, cornaient, se croisaient, se doublaient.

(*La Nuit du carrefour*, p. 472.)

Sur le plan narratif, l'énumération peut être considérée comme un procédé qui annonce l'approche du passage de la description à une autre

zone du récit. Énumérer peut signifier, en effet, « l'accélération de la vitesse » descriptive en vue de sortir du tableau.

Nous n'avons pas voulu mettre en rapport la clôture d'une séquence avec son ouverture, et encore moins avec son développement. Ce rapport, n'étant ni pertinent, ni toujours présent, a été écarté. Par contre, nous avons mis l'accent sur la nature de cette accélération subite en fin de séquence.

D'une manière générale, la structure ternaire est le groupe quantitativement le plus fourni¹⁸. Nous avons remarqué aussi que sur le plan distributionnel — et cela concerne tous les groupes énumératifs — la relation asyndétique prévaut entre les termes. Ce mode de juxtaposition donne lieu à différentes nuances sémantiques.

À côté de ce schème asyndétique, nous avons relevé un « système clos » (beaucoup plus limité), faisant apparaître différents marqueurs de jonction entre les termes, particulièrement les derniers.

Le mode de liaison le plus fréquent est l'addition, notamment avec la conjonction « et ». Les autres modes ou variantes sont également représentés, quoique d'une manière occasionnelle : « mais », « encore », « enfin », « aussi », « puis ».

La série de jonctifs répétés avant chaque terme (ce qu'on appelle polysyndète) ne compte que très peu d'occurrences. Par contre les séries ouvertes¹⁹ sont bien présentes dans le corpus.

En ce qui concerne les relations de pensée entre les différents termes d'une énumération (voisinage sémantique), l'enchaînement chronologique est le mode privilégié. Il caractérise particulièrement les séries énumératives des groupes verbaux et propositionnels, que la série soit de type asyndétique ou de type clos :

Le journalier courait dans l'escalier, ébranlait une porte, criait à son photographe endormi.
(Le Chien jaune, p. 310.)

Ce cadre laisse apparaître d'autres nuances telles que l'explication, la conséquence, la simultanéité des actions.

¹⁸ Ce trait syntactico-rythmique (le groupement ternaire) revient souvent sous la plume de Simenon. Il n'apparaît pas uniquement à la fin d'une description. Sa présence est sensible dans les autres espaces du récit simenonien, qu'il soit de veine policière ou psychologique.

¹⁹ Les séries ouvertes sont celles que terminent des points de suspension. C'est un procédé expressif utilisé généralement pour, comme le dit Jules MAROUZEAU « inviter à suspendre le débit et ménager le prolongement d'une évocation, le retentissement d'une émotion » [*Précis de stylistique française*, Paris, Masson, 1969, p. 70].

D'une manière générale, le voisinage sémantique au sein des suites énumératives peut être ramené à deux grands pôles : la similitude et la différence. Le premier pôle est quantitativement le plus fourni. Il réunit des énumérations exprimant diverses nuances sémantiques : la synonymie, la gradation (effet progressif dans l'intensité, mouvement du bas vers le haut, du général au particulier, du particulier au général, du physique au psychologique, progression numérique, relation hyponymique), champ sémantique, reformulation/précision. Le deuxième pôle comporte très peu d'unités. La relation contrastive est la seule que nous avons pu relever :

Sa voix traînante était enrouée, vulgaire, mais pleine d'assurance.

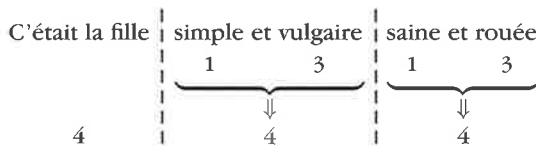
(*La Nuit du carrefour*, p. 474.)

Sur le plan syntactico-rythmique, symétrie et parallélisme affectent les groupes binaire et quaternaire qui, d'ailleurs, se prêtent facilement à ce genre de construction. Passons en revue quelques exemples qui illustrent cet aspect :

C'était la fille, simple et vulgaire, saine et rouée.

(*La Nuit du carrefour*, p. 533.)

où la séquence binaire dédoublée offre une concordance syntaxique (adjectifs épithètes coordonnés) et rythmique parfaite :



Et sur la route lisse, des autos qui passaient, cornaient, se croisaient, se doublaient.

(*La Nuit du carrefour*, p. 472.)

Cette série, du régime quaternaire, manifeste également une totale symétrie syntactico-rythmique : deux verbes intransitifs de deux syllabes «*passaient*», «*cornaient*» suivis de deux pronominaux trisyllabiques : «*se croisaient*», «*se doublaient*».

Dans cette perspective, notons brièvement certaines spécificités rythmiques que dégagent les séries énumératives que nous avons examinées, particulièrement celles qui appartiennent aux schémas binaires et ternaires²⁰.

²⁰ Il n'est pas dans notre intention de considérer, d'une manière détaillée, les différents aspects rhétoriques de la structure rythmique chez Simenon. Notre but est d'attirer l'attention sur certains aspects qu'une étude approfondie pourrait mettre en évidence.

En ce qui concerne le groupe binaire, l'isométrique, le régressif et le progressif sont tous représentés avec, toutefois, une nette prédilection pour le dernier :

tandis que James tournait vers celui-ci un visage | ennuyé 3 |
 | un peu gêné aussi 6 |

(*La Guinguette à deux sous*, p. 159.)

– le régressif :

| ses traits semblaient plus épais 7 |
 | son regard flou 4 |

(*Le Chien jaune*, p. 334.)

– l'isométrique :

Il portait | un chapeau de paille neuf, 3 × 3
 | une cravate bleu de roi. 3 × 3

(*Le Fou de Bergerac*, p. 460.)

À la différence de ce premier groupe, la suite ternaire ne compte que quelques occurrences du progressif :

l'éclusier | allait et venait,
 | happait au vol les papiers de l'un et de l'autre,
 | courait dans son bureau où | il signait,
 | apposait le cachet,
 | enfouissait les pourboires dans sa poche.

(*Le Charretier de la « Providence »*, p. 250.)

beaucoup moins de régressifs :

Il lut sans surprise, à la place où le Letton avait signé : | Oswald Oppenheim,
 | venant de Brême,
 | armateur.

(*Pietr-le-Letton*, p. 372.)

et un seul isométrique :

Les deux cadavres, vus dans tous les angles,

du sang partout,	4	
faces convulsées,	4	
vêtements de nuit	4	
		en désordre, 3
		maculés, 3
		lacérés. 3

(*La Tête d'un homme*, p. 735.)

Il convient de dégager les autres possibilités syntactico-rythmiques qu'offre, par contre, cet ensemble. Il s'agit de la répartition des termes à l'intérieur des séries énumératives. Deux schémas se présentent :

– un terme court flanqué de deux termes longs. c'est le groupe le plus représentatif de cette série :

Il y avait aussi	les bonbons du drageoir,	6
	le porte-monnaie,	4
	et même le mot légume.	6

(*Maigret*, p. 998.)

– un terme long flanqué de deux courts :

Il était minuit et demi.

La rue Lafayette.	5
Les colonnes blanchâtres de la Trinité cernées d'échafaudages.	16
La rue Clichy.	4

(*Pietr-le-Letton*, p. 400.)

où la fin de la série est marquée par une chute que certains stylisticiens appellent « le type à guillotine », c'est-à-dire par une brutale intonation ascendante après un terme relativement long.

2.- Caractérisants

Dans l'impossibilité de faire le tour de cette question, de dresser l'inventaire de tous les procédés, fort nombreux dans les textes de Simenon, nous avons décidé de nous limiter aux cas les plus représentatifs. Ainsi, nous avons porté notre choix sur les groupes prépositionnels. Deux grandes classes ont été retenues : les groupes introduits par les prépositions « de » et « avec ». Ce critère de sélection (la nature de la préposition) nous a semblé

le plus adéquat quant à la description et la classification de ces ensembles prépositionnels.

2.1.– Groupes introduits par « de »

Nous nous limiterons au tour V. + pron. + de + Adj. (*cela avait quelque chose de mystérieux*). Ce tour représente la part la plus importante de cette classe. Il se caractérise par la présence d'un adjectif ayant un emploi substantival²¹ amené au moyen de la préposition « de » qui le lie à un pronom indéfini. Nous avons préféré opter pour « pronom indéfini » au lieu d'objet²² du fait que, chez Simenon, l'élément qui suit le verbe, et qui remplit cette fonction, se réalise presque toujours sous la forme du pronom indéfini « quelque chose ». Ce dernier ne s'apparente au substantif que par la fonction grammaticale qu'il remplit, comme le souligne Robert Martin :

La détermination adjectivale, en effet propre au substantif, n'est possible avec un pronom indéfini — qui n'a du substantif que la fonction mais non le sémantisme propre — que si la préposition « de » se charge d'aplanir cette inadéquation.²³

En ce qui concerne l'adjectif introduit par « de », les points de vue divergent au sujet de la fonction qu'il remplit dans la phrase : fonction d'attribut pour les uns, d'où, par ailleurs, l'appellation de « construction attributive » ; adjectif apposé ou épithète détachée pour d'autres²⁴.

En examinant l'entourage linguistique immédiat où apparaissent les occurrences de cette construction, nous avons constaté que les verbes introducteurs appartiennent, presque tous, à un paradigme fermé. Il s'agit, dans la plupart des cas, d'emplois où la proposition s'appuie sur un verbe

²¹ Nous n'avons pas pris en considération (ni dans nos statistiques ni dans nos analyses) ce type d'adjectifs introduit par une préposition du fait qu'il se comporte différemment des autres.

²² Annick ENGLEBERT [*Le « petit mot » DE. Étude de sémantique historique*, Genève-Paris, Droz, « Langue et Cultures », 1992] parle, elle, d'objet pour spécifier la fonction en question.

²³ Robert MARTIN, *Le mot rien et ses concurrents en français (du XIV^e siècle à l'époque contemporaine)*, Paris, Klincksieck, 1966, p. 84.

²⁴ Georges et Robert LE BIDOIS, [*Syntaxe du français moderne*, Paris, Éd. Auguste Picard, 1938, § 1831.] précisent que : « De sert précisément à montrer que l'adjectif n'est pas dans un emploi ordinaire d'épithète, mais fait fonction d'attribut ». Annick ENGLEBERT [*op. cit.*] adopte en quelque sorte cette interprétation. Les auteurs de la *Grammaire du français contemporain* [Paris, Larousse, 1964, p. 203] voient, en revanche, la présence d'une apposition : « On peut considérer comme apposé l'adjectif qualificatif dans les emplois suivants :

1) [...]

2) L'adjectif qualifie un pronom indéfini ; il est alors lié à ce pronom par la préposition De. »

d'importance sémantique « secondaire » : avoir ou être dans la plupart des cas²⁵.

Signalons au passage que la préposition « de » peut, dans ces tours, amener plus d'un adjectif s'appliquant au même pronom. Bien que le voisinage sémantique des unités qualifiantes ne soit pas aussi varié et aussi riche que celui que l'on peut observer dans la classe des adjectifs, les relations de sens que dégage cet ensemble (synonymie²⁶, intensification²⁷, explication²⁸, correction et/ou contraste²⁹), découlent des ensembles sémantiques auxquels appartiennent ces adjectifs substantivés. passons en revue les différentes occurrences qui forment cette classe (Tableau 2).

Comme nous pouvons le constater à partir de ces exemples, la quasi-totalité des lexèmes comportent des sèmes péjoratifs. Les unités qui paraissent, à première vue, appartenir à un autre champ sont numériquement très limitées. Le contexte immédiat et/ou général intervient pour fournir des indications qui leur donnent une coloration négative. Ainsi, « doux » est juxtaposé à « docile » qui peut signifier la soumission du personnage par rapport à la personnalité envahissante de sa femme :

Elle [la patronne de la *Providence*] n'était pas troublée. Elle attendait. Elle semblait protéger les deux hommes [son mari et le charretier] de sa joyeuse corpulence. (*Le Charretier de la « Providence »*, p. 215.)

C'était le mari. Il s'était contenté de saluer vaguement l'intrus, laissant à sa femme le soin de parler. (*Ibid.*, p. 216.)

ou encore souligner le contraste avec Jean, le charretier :

L'autre pouvait avoir soixante ans. Ses cheveux, très drus, mal taillés, étaient blancs. Une barbe de trois ou quatre centimètres couvrait son menton et la plus grande partie de ses joues, si bien que, les sourcils étant très épais, il semblait aussi velu qu'un animal. (*Ibid.*, p. 216.)

²⁵ Des verbes (ou des expressions verbales) ayant une charge sémantique peu ou prou faible dans les autres contextes « Maigret remarqua une dissymétrie qu'il était difficile de localiser mais qui donnait quelque chose de trouble à sa physionomie » (*Pietr-le-Letton*, p. 430) ou encore dans une phrase nominale : « Quelque chose d'implacable, d'inhumain, évoquant un pachyderme en marche vers un but dont rien ne le détournera. » (*Le Pendu de Saint-Pholien*, p. 157).

²⁶ « On eut pu dire pourquoi cela avait quelque chose de mystérieux, d'équivoque. » (*M. Gallet décédé*, p. 26).

²⁷ « La peur palpitait dans l'air, entre les murs irréguliers du taudis. Et elle avait quelque chose d'âcre, de malsain, de morbide. » (*Le Pendu de Saint-Pholien*, p. 167).

²⁸ « Et la messe avait quelque chose de bâclé, de furtif. » (*L'Affaire Saint-Fiacre*, p. 312).

²⁹ « Et il y avait dans ce buste quelque chose d'extrêmement sensuel. D'un peu vulgaire aussi ! » (*Au Rendez-vous des Terre-Neuvas*, p. 657).

Tableau 2

Quelque chose de	Quelque chose de
anormal (<i>Pietr-le-Letton</i> , p. 369) (<i>Le Fou de Bergerac</i> , p. 484) (<i>Le Fou de Bergerac</i> , p. 457) (<i>Maigret</i> , p. 914)	changé (<i>Chez les Flamands</i> , p. 418)
solennel (<i>Le Charretier...</i> , p. 265)	caché (<i>Le Fou de Bergerac</i> , p. 484)
terrible (<i>L'Ombre chinoise</i> , p. 244)	aérien (<i>L'Écluse n°1</i> , p. 474)
hostile (<i>Pietr-le-Letton</i> , p. 370)	menaçant (<i>Maigret</i> , p. 914)
mystérieux (<i>M. Gallet...</i> , p. 26)	trouble (<i>Pietr-le-Letton</i> , p. 431)
équivoque (<i>M. Gallet...</i> , p. 26) (<i>L'Affaire...</i> , p. 298) (<i>La Guinguette...</i> , p. 126)	inquiétant (<i>Au Rendez-vous...</i> , p. 708)
pitoyable (<i>M. Gallet...</i> , p. 98)	inhumain (<i>Le Pendu...</i> , p. 157)
âcre (<i>Le Pendu...</i> , p. 167)	chaud (<i>Le Charretier...</i> , p. 206)
malsain (<i>La Tête...</i> , p. 800) (<i>Le Pendu...</i> , p. 167)	lent (<i>L'Ombre chinoise</i> , p. 266)
morbide (<i>Le Pendu...</i> , p. 167)	sournois (<i>L'Ombre chinoise</i> , p. 266)
pesant (<i>Le Charretier...</i> , p. 198)	inouï (<i>Liberty-Bar</i> , p. 805)
implacable (<i>Le Charretier...</i> , p. 198) (<i>Le Pendu...</i> , p. 157)	haut en couleur (<i>Liberty-Bar</i> , p. 805)
émouvant (<i>Un Crime...</i> , p. 576)	doux (<i>Le Charretier...</i> , p. 215)
sensuel (<i>Au Rendez-vous...</i> , p. 657)	docile (<i>Le Charretier...</i> , p. 215)
vulgaire (<i>Au Rendez-vous...</i> , p. 657)	approchant (<i>La Danseuse...</i> , p. 10)
bizarre (<i>Le Port...</i> , p. 580)	concevable (<i>La Danseuse...</i> , p. 67)
bâclé (<i>L'Affaire...</i> , p. 312)	maternel (<i>La Danseuse...</i> , p. 67)
furtif (<i>L'Affaire...</i> , p. 312)	sordide (<i>Liberty-Bar</i> , p. 797)
	méprisant (<i>La Tête...</i> , p. 760)
	hautain (<i>La Tête...</i> , p. 760)
	froid (<i>L'Écluse n°1</i> , p. 516)
	éteint (<i>L'Écluse n°1</i> , p. 516)
	funambulesque (<i>La Guinguette...</i> , p. 127)

«Approchant» est au voisinage de «Roumain» et de «Turc» qui peuvent traduire une connotation péjorative. «Convenable» et «maternel» servent à caractériser une prostituée en présence d'un client en situation ridicule :

La femme, qui pouvait avoir trente-cinq ans, était appétissante, avec quelque chose de convenable et de maternel tout ensemble. Elle passait son temps à repousser la main que le client timide posait à chaque instant sur son genou.

(*La Danseuse du Gai-Moulin*, p. 67.)

La seule unité qui, à nos yeux, fait exception, est «funambulesque» :

Le commissaire ne l'avait pas encore vu en tenue de ville. Il faisait un peu plus petit employé que dans ses costumes fantaisistes de Morsang, mais il gardait néanmoins quelque chose de funambulesque.

(*La Guinguette à deux sous*, p. 127-128.)

Toutefois, une lecture qui consiste à voir dans ce contexte une attitude grotesque du personnage autoriserait à mettre cet emploi avec les autres.

Nous avons noté plus haut que le contexte contribue à consolider les notions contenues dans ces lexèmes. Ceux-ci, eux-mêmes, outre le sens qu'ils dégagent, sont à mettre en rapport isotopique, non seulement avec la séquence dans laquelle ils figurent, mais, parfois, avec l'intrigue dans son ensemble. Quelques exemples suffiront pour illustrer ce rapport. Considérons cette séquence :

La présence de Maigret au *Majestic* avait fatalement quelque chose d'hostile. Il formait en quelque sorte un bloc que l'atmosphère se refusait à assimiler.

Non pas qu'il ressemblât aux policiers que la caricature a popularisés. Il ne portait ni moustaches, ni souliers à fortes semelles. Ses vêtements étaient de laine assez fine, de bonne coupe. Enfin il se rasait chaque matin et ses mains étaient soignées.

Mais la charpente était plébéienne. Il était énorme et osseux. Des muscles durs se dessinaient sous le veston, déformaient vite ses pantalons les plus neufs.

Il avait surtout une façon bien à lui de se camper quelque part qui n'était pas sans avoir déplu à maints de ses collègues eux-mêmes.

C'était plus que de l'assurance, et pourtant ce n'était pas de l'orgueil. Il arrivait, d'un seul bloc, et dès lors il semblait que tout dût se briser contre ce bloc, soit qu'il avançât, soit qu'il restât planté sur les jambes un peu écartées.

La pipe était rivée dans la mâchoire. Il ne la retirait pas parce qu'il était au *Majestic*.

Peut-être, au fond, était-ce un parti pris de vulgarité, de confiance en soi ?

Avec son grand pardessus noir à col de velours, il était impossible de ne pas le repérer tout de suite dans le hall illuminé où les élégantes s'agitaient parmi les traînées de parfum, les rires pointus, les chuchotements, les salutations de style d'un personnel tiré à quatre épingles.

Il ne s'en souciait pas. Il restait en dehors du mouvement. Les bruits de jazz, qui lui parvenaient du dancing du sous-sol, se heurtaient comme à une barrière imperméable. (Pietr-le-Letton, p. 170-171.)

La qualification appliquée à Maigret «... avait fatalement quelque chose d'hostile» n'a de valeur que si l'on garde présentes à l'esprit, non seulement la séquence ou encore l'intrigue, mais, à une échelle plus étendue, toute la production cyclique de Simenon. N'oublions pas que *Pietr-le-Letton* est le premier texte de la série policière *Maigret* où le portrait du commissaire est brossé, quoique de manière moins nourrie³⁰. L'évocation du personnage

³⁰ Dans «Maigret en gestation dans les romans populaires» in *Traces* n° 1, 1989, Michel LEMOINE montre que la figure de Maigret était présente bien avant la série policière. Il se

central, à travers les différents textes, s'accompagne, le plus souvent, de caractères négatifs qui le particularisent et lui donnent un statut à part. Il recèle les attributs des choses, en l'occurrence leur solidité, leur aspect minéral : « Il formait en quelque sorte *un bloc* que l'atmosphère se refusait à assimiler » ; « Mais *la charpente* était plébéienne » ; « Il était *énorme* et *osseux* » ; « Des muscles *durs*... » ; « Il arrivait d'un seul *bloc*, et dès lors il semblait que tout dût se briser contre *ce bloc*... » ; « les bruits de jazz, qui lui parvenaient du dancing du sous-sol, *se heurtaient comme à une barrière imperméable* »³¹.

La signification que dégagent ces contextes, particulièrement la phrase « Il arrivait... », reprend, en la consolidant, cette charge contenue dans les mots « hostile » et « fatalement ». Ils renferment également les attributs négatifs qu'on prête à certains animaux, ainsi que nous pouvons le constater dans cette séquence³² :

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

base sur les affirmations de l'auteur liégeois lui-même et sur des passages extraits de romans populaires écrits sous pseudonymes. Simenon, dans, *Quand j'étais vieux*, attire l'attention sur cette ressemblance : « Un de mes premiers héros de roman populaire, que j'appelais Jarry, était un vrai paysan à la campagne, un vrai pêcheur en Bretagne, un homme du monde à Paris, etc. » [cité par Michel LEMOINE, *op. cit.*, p. 55]. L'auteur de l'article cite encore deux lettres de Simenon évoquant la ressemblance entre ses deux personnages et avec lui-même : « Et puis Maigret est né, qui l'[Jarry] a supplanté, et je m'aperçois que Maigret est une transposition de Jarry ; lui aussi vit un grand nombre de vies pendant un moment. Mais c'est la vie des autres, à qui pendant un moment il se substitue. » [*Idem*, p. 58.]

« Tout de suite avant les Maigret je l'avais créé et lui avais donné quelques-uns de mes désirs. Mon ambition a toujours été (depuis l'enfance) de vivre plusieurs vies, d'être à la fois fermier à la campagne, citadin élégant à la ville, pêcheur en mer, etc. Je crois que c'est arrivé à tout le monde de faire des rêves de ce genre. Jarry en a été le résultat. Et, au fond, Maigret ne fait lui aussi que vivre la vie de groupes différents à chaque enquête. » [*Ibidem*.] Les textes, cités par Michel LEMOINE, où l'on décèle la présence physique et/ou psychologique du commissaire sont nombreux. Deux suffisent pour illustrer cette parenté :

Un homme énorme et pesant. Des traits immobiles, épais. Un air de naïveté balourde. Un air buté aussi, têtu, obstiné.

[Extrait de Christian BRULLS, *L'Amant sans nom*, cité par Michel LEMOINE, *op. cit.*, p. 59.]

C'était un personnage immense et large, au cou puissant, qui avait dans toute sa personne quelque chose d'à la fois bourru et attendri.

[Extrait de Christian BRULLS, *La Figurante*, cité par Michel LEMOINE, *op. cit.*, p. 69.]

L'article de Claude MENGUY et Pierre DELIGNY, « Les vrais débuts du commissaire Maigret », dans le même numéro de *Traces*, développe aussi cet aspect.

³¹ C'est notre soulignement.

³² Nous renvoyons à notre article paru dans *Traces* n° 8, 1996.

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

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

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

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

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

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

(*Le Pendu de Saint-Pholien*, p. 157.)

Là encore, les éléments du texte viennent corroborer ce que nous avons avancé : hostilité et fatalité vont ici de pair. Elles sont ressenties par certains personnages dans des situations déterminées : « la masse du commissaire ... » (à rapprocher de bloc) ; « signification menaçante ... » (hostilité) ; « ce qu'il y avait de plébéien dans sa structure ... » (à rapprocher de charpente plébéienne) ; « visage lourd » ; « Il était grand et large, large surtout, épais, solide ... » (→ côté chosifié, minéral du personnage, à rapprocher de « il était énorme ») ; « figure monstrueusement grossies ... ». Le côté fatal est également présent dans cette séquence : « Il ressemblait ainsi à certains personnages [...] qui *avancent* vers le dormeur comme pour l'écraser ; quelque chose *d'implacable*, d'inhumain, évoquant un pachyderme *en marche* vers un but dont *rien ne le détournera*. » Il est étroitement lié à la nature « inhumaine », fantastique du commissaire Maigret : « ... où les yeux étaient capables de garder une immobilité bovine ... » ; « ... personnages ... des cauchemars d'enfants ... » ; « quelque chose d'implacable, d'inhumain, évoquant un ... pachyderme en marche ... ».

Si ces éléments qui constituent le support des lexèmes introduits par « de » fonctionnent comme des morphèmes de substantivation de l'adjectif³³ qui suit et lui fournissent les éléments de sens pour combler leur vide sémantique, il en est autrement pour les lexèmes introduits par « avec ».

³³ Paul IMBS, « Remarques sur la fonction d'épithète en français », in *Mélanges d'Albert Dauzat*, Paris, D'Artrey, 1951.

2.2.- Groupes introduits par « avec »

À la différence de la préposition « de », cheville d'attache dans les zones nominales, la particule « avec » montre, tout d'abord, une prédilection pour la caractérisation des verbes³⁴. Dénotant une certaine facilité d'écriture³⁵, il n'en reste pas moins un tour qui introduit variation et vivacité dans la description. La place de la préposition « avec » au voisinage de noms est bien marquée dans les séquences qui nous servent de corpus. Nous avons relevé quelque deux cents occurrences, contribuant toutes, à différents degrés, à rattacher au substantif des touches descriptives.

L'examen de l'ensemble des attestations, dans leurs contextes respectifs, a permis de dégager plusieurs constatations. Quatre ont retenu particulièrement notre attention.

a) Ces caractérisateurs se rencontrent souvent dans des propositions et des phrases sans verbe. C'est l'emploi le plus fréquent.

Un tout petit homme, avec des cheveux coupés en brosse, un regard terrible qu'il avait dû étudier pour l'harmoniser avec sa profession.

(*Le Fou de Bergerac*, p. 524.)

On trouve également ces compléments de qualité, quoique de manière très peu fréquente, dans d'autres cadres morphosyntaxiques : dans des phrases à auxiliaire, souvent « être », très rarement « avoir » ou dans des phrases ayant un verbe à sens plein.

b) Ces suites qualifiantes occupent, dans la majorité des cas, la position finale dans la phrase. Nous n'avons compté qu'un seul cas où le complément amené par « avec » se place en tête de phrase. Il s'agit d'une mise en relief traduisant le besoin d'attirer l'attention sur l'un des aspects (extérieurs) qui particularise le commissaire à travers toute la série policière³⁶ :

Avec son pardessus noir à col de velours, il était impossible de ne pas le repérer tout de suite dans le hall illuminé où les élégantes s'agitaient parmi

³⁴ Cette préposition figure au voisinage de verbes de perception introduisant des noms d'action non actualisés *regarder avec admiration*, *fixer avec aburissement*... et marquant la manière et les circonstances de l'action.

³⁵ « Style rapide et négligé », note Paul DUPRÉ, *Encyclopédie du bon français*, Paris, Éd. de Trévise, 1972 ; « tour populaire », soulignent Marcel CRESSOT et Laurence JAMES, *Le Style et ses techniques*, Paris, PUF, 1983 (1^{re} éd. par CRESSOT, 1947).

³⁶ Nous avons déjà souligné que *Pietr-le-Letton* est le premier texte de la série policière Maigret. Cette phrase est extraite des toutes premières pages du roman. Le descripteur, de temps à autre, focalise son attention, attire celle du lecteur sur les attributs qui caractériseront le commissaire le long de sa carrière de policier : pipe, pardessus noir à col de velours...

les traînées de parfum, les rires pointus, les chuchotements, les salutations de style d'un personnel tiré à quatre épingles. (Pietr-le-Letton, p. 370.)

La position médiane, quant à elle, est occupée par un nombre relativement limité d'occurrences. Celles-ci se caractérisent, dans la plupart des cas, par un fait syntaxique reposant sur la disjonction du sujet et du verbe et soulignant, semble-t-il, l'intention d'amener tous ses caractérisants dans le voisinage du nom.

Cette sorte de géant dans le réseau des étroits couloirs de service, avec un pardessus noir jeté sur les épaules, manches non passées, sa main obstinément posées sur sa poitrine, déformant gilet et veston, l'ahurissait.

(Pietr-le-Letton, p. 403.)

Cela apparaît clairement dans le premier exemple où l'on observe une disproportion entre la masse du groupe sujet et le volume réduit du noyau verbal. En effet, protase et apodose, par le biais de l'allongement de l'une, sous forme de touches successives, et la chute brève et brutale de l'autre, traduisent, non seulement le contraste entre la forte corpulence du détective et l'étroitesse des lieux, mais aussi le grand étonnement, voire l'intimidation du personnage qui se trouve en sa présence.

c) Ce groupe prépositionnel est presque toujours séparé du nom ou groupe nominal, auquel il est rattaché, par une virgule³⁷. Cette intercalation permet de fixer l'intérêt sur un ou plusieurs éléments de la phrase. Les cas où le complément de qualité fait corps avec son qualifié ne représentent qu'une petite proportion de l'ensemble des occurrences.

Ernest et deux autres enfants de chœur avec leur robe noire.

(L'Affaire Saint-Fiacre, p. 362.)

d) Sur le plan narratif, ce complément de qualité sert à caractériser des lieux, des personnages et, dans une petite mesure, des objets. La coloration qui y prévaut est très souvent neutre. Rares en effet sont les contextes où l'on a noté une évaluation subjective, appréciative ou dépréciative.

En ce qui concerne son rapport aux autres caractérisateurs, nous avons remarqué que les groupes amenés par la préposition « avec » se trouvent, dans la plupart des cas, au voisinage d'un ou plusieurs adjectifs.

³⁷ À la différence de l'inverse logique de ce tour où le nom est directement lié à son caractérisant au moyen de « sans » : « dans le corridor, il se heurta à deux Polonais sans faux col qui détournaient la tête à sa vue. » (Pietr-le-Letton, p. 395).

Ils constituent, de ce fait, une accumulation de termes de même nature notionnelle :

Le front était haut, bosselé, avec des rides nombreuses qui, pourtant, ne le vieillissait guère. (*La Tête d'un homme*, p. 800.)

Nous avons noté également des emplois très limités de ces constructions prépositionnelles à côté d'autres types d'unités qualifiantes :

Un buffet mal éclairé, aux murs sales, avec un comptoir où moisissaient quelques gâteaux secs et où trois bananes et cinq oranges essayaient de faire une pyramide. (*Pietr-le-Letton*, p. 81.)

Ce procédé consiste à varier singulièrement la caractérisation. Les différentes touches successives viennent, après coup, compléter le tableau et, partant, bâtir les contours de la phrase. Le grossissement ne concerne pas uniquement les différentes unités caractérisantes, il peut affecter le groupe introduit par « avec ». Nous avons noté beaucoup d'attestations où le groupe qualifiant se présente sous forme d'une énumération. Les suites à deux et à trois termes sont les mieux représentées :

Le décor était monotone : deux rangs de peupliers le long de la route ; des terres labourées à perte de vue, avec, parfois, un rectangle de taillis, l'œil glauque d'un étang. (*L'Affaire Saint-Fiacre*, p. 328.)

C'était la même chambre, là-haut, avec le divan noir, le parfum obstiné, la cachette derrière l'aquarelle. (*La Nuit du carrefour*, p. 532.)

Nous avons même relevé, quoique de manière fort limitée, des suites à quatre et à cinq termes :

Maigret les avait vus, ces canaux du Nord aux rives droites et vertes, avec les peupliers dessinant la longue allée d'eau plate et les écluses perdues dans la campagne, les manivelles rouillées, les bicoques ornées de roses trémières et les canards barbotant dans le remous des vannes. (*L'Écluse n° 1*, p. 587.)

C'était le logement type des petits bourgeois de Montmartre, avec une cuisine large d'un mètre à peine et s'éclairant sur la cour, un portemanteau de bambou dans l'entrée, une salle à manger sombre, des rideaux sombres aussi, des papiers peints à ramages fanés. (*Maigret*, p. 980.)

À l'examen de ces différents emplois, et de bien d'autres, que nous n'avons pas pu exposer (emplois adjectivaux, autres caractérisants, phrases sans verbe, etc.), il est permis de voir dans les textes de cette première série les traces d'une expérience antérieure : personnages typiques, certains contenus, certains clichés, style calepin (journalisme...), etc. Mais aussi et surtout l'aspiration à une écriture plus romancée, et partant plus valorisée par l'institution littéraire. Simenon ne suivait-il pas les conseils d'un Gide

intrigué, mais attiré en même temps, par ses exploits de jeune romancier? L'originalité de ses textes policiers, outre l'aspect technique déjà souligné par les spécialistes, repose essentiellement, à nos yeux, sur ce tiraillement, cette oscillation entre le monde de l'artisan et celui de l'artiste. À cette écriture qualifiée de facile, de blanche qu'on reproche souvent au père des *Maigret*, fait pendant un désir, avoué ou non, de se démarquer des autres expériences par une recherche stylistique non négligeable et qu'on peut observer à travers le choix des termes dans des contextes particuliers, la recherche des symétries, l'effet que produisent certaines figures, celui que génèrent certains cadres (oralisation du discours, ...). Les faits examinés contribuent, chacun à son niveau, simultanément parfois, à l'organisation et à la structuration de la description chez Simenon. Ils participent également, de temps à autre, à souligner, quoique de manière suggérée, signifiée, ce jeu de bascule entre les contraintes, internes ou externes, du genre policier et l'aspiration à une autre forme d'écriture, plus élaborée et surtout plus reconnue.

Abdelouahed MABROUR
Université Chouaïb Doukkali
El Jadida. Maroc

Paul MERCIER

Révolte adolescente, tentation anarchisante et sexualité

Je porte en moi la mélancolie des races barbares, avec ses instincts de migrations et ses dégoûts innés de la vie qui leur faisaient quitter leur pays pour se quitter eux-mêmes.

Gustave FLAUBERT, *Correspondance*, 113, 8 août 1846.

Ce qui gâche les souvenirs de jeunesse, nos vingt ans, fleur bleue, l'escarpolette et le doux caboulot, c'est qu'on se souvient surtout qu'on était jobard, con à bouffer du slogan... victime de tout et de soi-même. Il ne reste en fin de compte de tout cela que beaucoup de mots couvrant des pauvretés qu'on n'ose pas dépouiller, coïts montés poésie, barbouillés lyrique, retransfigurés grand amour... [...] De toute façon on se drogue, on se ment l'existence. Même en la mettant au noir pessimisme, au sang rouge crime, aux crachats mépris, c'est encore une façon d'échapper à la vérité médiocre, à la fadasserie, l'éternel recommencement de l'espèce. La prison vous met en présence de la solitude, comme la maladie vous fait entrevoir la mort. On est seul et on crèvera... Tout le reste ne sert qu'à se voiler ces deux vérités premières...

Alphonse BOUDARD, *La Cerise*¹ et *Ma vie pleine de trous*¹, 135-136.

Noir c'est noir...

MÉLANCOLIE et art de la déprime. Écrire est une issue pour Georges Simenon, un moyen de se fuir, de fuir et de vivre d'autres vies que la sienne, de s'évader ailleurs. Dès ses premiers poèmes d'adolescent — Simenon avait alors à peine 15 ans — ce thème apparaît dans le titre d'un texte qui ne nous est pas parvenu : «Mélancolie du haut clocher». Mélancolie, c'est noir, un sentiment de tristesse, d'une solitude dont on dit souffrir. Ce sentiment est lié à une envie d'errance, comme le suggère l'association entre clocher et clochard. Le clochard est celui qui n'a pas de domicile «régulier», donc pas de clocher, qui erre sans but et n'a d'autres

¹ *La Cerise*, 1963, rééd. «Le Livre de poche»; *Ma vie pleine de trous*, Paris, Plon, 1988

ressources que la mendicité, quelqu'un qui ne s'attache pas ou qui rejette certains conformismes. Soixante ans après, le romancier à la retraite se souvient de ses premiers débuts d'écrivain et en donne ce commentaire :

À quatorze ans pourtant, j'écrivais un petit poème (!), que j'ai heureusement perdu. Je me souviens seulement qu'il s'intitulait *Mélancolie du haut clocher*. Ce pauvre clocher se plaignait de sa solitude, comme les romantiques le faisaient jadis, alors que les tramways, les chemins de fer, les autos et les avions n'existaient pas.

Je crois qu'en fait, la plupart des hommes — et des femmes, bien entendu — ressentent cette solitude et qu'il en a toujours été ainsi. Ils se plaignent de l'incompréhension des autres et l'on pourrait croire que chacun est différent de ses semblables, ce qui est peut-être vrai. Je ne sais plus de qui est cette définition : « L'homme est un être qui vit en société ».²

Depuis Aristote, nous sommes des animaux sociaux, mais aussi des individus menacés de désocialisation, surtout quand nous traversons des périodes noires, des crises où on ne se supporte plus soi-même. Toute sa vie, Simenon se défendra d'une tendance à la mélancolie, il jurera qu'il a toujours évité d'employer ce mot, bien qu'il y revienne une bonne dizaine de fois dans ses *Dictées* et ses mémoires, comme s'il se reprochait en cela quelque penchant coupable ; aussi donne-t-il la préférence à un thème voisin, l'éloge de la monotonie³. Il semble bien que la mélancolie tienne une place non négligeable dans son œuvre et d'abord dans sa pulsion d'écrire, dans son besoin compulsif de se délivrer de ses fantômes, à intervalles réguliers.

Cette mélancolie, il est vrai, n'est qu'un des éléments qui structurent son univers romanesque. Chez lui, elle s'appuie sur les difficultés psychiques rencontrées à l'adolescence, l'obligation de faire face à un profond remaniement psychique quand la sexualité manifeste violemment ses exigences les plus vives. On a beaucoup insisté sur la découverte des classes sociales, sur la déviance latente, voire sur la fracture sociale, pour rendre compte de cette découverte d'une violence, mais il est peut-être bon de revenir un moment sur la violence en soi et sur la façon dont Simenon a accompagné, devancé le plus souvent et plus qu'aucun autre romancier, la libération des mœurs.

Noir, c'est noir. Chaque roman de Simenon est un travail sur le noir, sur l'impossibilité de se comprendre soi-même et sur la perspective, parfois, assez souvent, de se réconcilier... avec sa destinée. À cette condition :

² G. SIMENON, *Jour et nuit*, in *Tout Simenon*, Paris, Presses de la Cité, « Omnibus », tome 27, p. 570.

³ *Ibid.*, p. 551.

qu'un autre, qu'une autre, vous délivre de l'enfermement avec vous-même, restaure l'espace intersubjectif et l'espace du social et du temps.

L'effraction pubertaire

COMMENT aborder la question du vacillement du sujet, de sa consistance identitaire, de son intégrité psychique sans se référer à la dimension psychique des transformations de l'adolescence? La notion de violence pubertaire⁴ permet d'avoir une lecture différente des personnages et de l'écriture de Simenon.

Si la puberté désigne les transformations physiques et endocriniennes à l'adolescence, le pubertaire⁵ renvoie aux transformations psychiques qui accompagnent cette évolution, avec la mise en place de représentations d'un corps d'adulte et d'une sexualité d'adulte : se faire à l'idée de se représenter dans ses différents rôles d'adulte, avec la mise en scène du registre du sexuel. La violence pubertaire est donc une violence d'origine interne résultant d'une effraction pubertaire, d'une irruption en soi de la violence des pulsions, avant d'en prendre la mesure et de trouver une bonne distance pour ne plus redouter la hantise menaçante d'être détruit(e) ou blessé(e) pour la vie. Ne plus réagir comme un enfant, fût-ce un enfant de chœur, et essayer de devenir presque un adulte, avec le temps et les cicatrices, la trace de la fissure, dans le langage de Simenon. Il s'agit bien sûr de réussir sa vie, sa vie sexuelle surtout, d'avoir des relations satisfaisantes avec l'autre sexe, mais aussi de commencer à apprivoiser la sexualité dans sa tête. Il convient alors de commencer par retrouver la familiarité avec un corps devenu bizarrement étrange, et de se supporter soi-même. Arrêter de se détester, de se haïr, d'avoir honte de soi et d'être fasciné par la « saleté », celle des pratiques sexuelles réprouvées ou celle des conduites extrêmes (coma éthylique, tentative de suicide et autres conduites de fascination par la mort). S'habituer à ce nouveau corps et trouver hors de sa famille de nouvelles relations affectives. On peut faire un rapprochement avec certaines formules employées par Simenon, « couper les fils », « sortir du cercle », « se révolter ». Contre l'ordre social secrété, filtré par les traditions familiales et l'« autorité parentale ».

La violence entre les pulsions narcissiques (rester le même, sans perte) et les pulsions sexuelles (tirer sa jouissance du corps, du corps de l'autre

⁴ François MARTY, *Transactions narcissiques à l'adolescence*, Paris, Dunod, 2002.

⁵ Philippe GUTTON, *Le Pubertaire*, Paris, PUF, 1991.

principalement) donne lieu à des batailles intimes pour « l'accession au génital », pour arriver à se faire une idée acceptable de la fantasmagorie sexuelle et parvenir à une pratique satisfaisante des relations intimes. Se protéger de l'intrusion physique, de l'altération de son identité, s'assurer de son intégrité physique sans se laisser dominer et humilier par les autres, et pourtant oser se risquer à des aventures nouvelles.

Avant tout, apprivoiser la violence de soi contre soi, voilà bien la tâche la plus rude. Renoncer à la mégéromanie infantile⁶ et trouver ses limites, ses limitations pour réussir son intégration sociale, ce processus psychique passe bien sûr par la réconciliation avec soi-même. Se raccommode avec sa destinée en quelque sorte. Maigret⁷ en a l'intuition quand il prie et supplie Moncin de « retrouver en lui l'étincelle humaine ».

Ce repositionnement psychologique permet de s'interroger sur l'apport de Simenon, pour plusieurs générations, sur la place donnée à ces mouvements identitaires, qui accompagnent le passage adolescent. Par le côté noir de ces angoisses, incertaines de leur évolution, vécues comme un accablement à moitié apaisé, mais sans grande perspective temporelle : tant qu'on reste adolescent, on est dedans et on craint de s'y enliser, tant on se sent confronté à des forces peu contrôlables.

Simenon a eu l'intuition de tout cela et toute son œuvre garde l'empreinte de ces tensions puissantes du passage adolescent, de la turbulence des émotions contradictoires, des emballements et des déceptions amères qui déroutent si facilement les adolescents jeunes ou vieux, ceux qui le sont encore et ceux qui le sont restés.

Une structure adolescente ?

PLUSIEURS éléments paraissent composer la structure adolescente dans les romans de Simenon. Il ne s'agit pas vraiment d'une structure au sens habituel, plutôt d'une série d'éléments qui se conjuguent, sont donnés dans la juxtaposition, dans la sérialité, plutôt disjoints sans former un système cohérent d'oppositions, à vrai dire. Les contraintes du réseau textuel et l'obligation d'en reconstruire les liaisons par la lecture font émerger une organisation qui reste largement en creux, sans « pensée » vraiment assumée pour « contenir » leurs charges émotionnelles conflictuelles. Aussi nous nous contenterons de lister ces éléments.

⁶ Être convaincu de son génie et ne pas le mettre à l'épreuve de la réalité, éviter les interactions en situation réelle. Pour ne pas perdre ou avoir à réviser ses illusions grandioses.

⁷ G. SIMENON, *Maigret tend un piège*. 1955, Paris, Presses de La Cité, éd. de 1967, p. 173.

- Le besoin amoureux et la réalisation de l'acte sexuel se heurtent à de puissantes défenses contre la sexualité et aussi contre la tendresse, des défenses à composante agressive. (La faim de l'autre sexe et de l'acte sexuel, de sa contradiction intime, sa nécessité, sa violence et la fugacité de la jouissance.)
- La pulsion meurtrière contre l'autre sexe est combattue par le refoulement de toute violence, même celle qui résulte d'un passage à l'acte impulsif. Mais cela résulte en partie d'une haine de soi, d'une confrontation à soi devenue insupportable. (Je ne m'aime pas, je suis un monstre, je ne comprends pas que l'on puisse m'aimer, je me déteste, etc.)
- De ces deux éléments, découlent l'épuisement psychique si caractéristique de la mélancolie ordinaire, l'état de déprime, qui permet de sortir du passage à l'acte, de la décharge physique violente pour élaborer des significations moins brutales. (Je suis épuisé, je n'en peux plus, je suis au bout du rouleau, etc., mais je continue à supporter.) Avec des hauts et des bas, et bien souvent le héros perd pied et suit lucidement les progrès d'une désocialisation possible : il est exposé à la crise et aux aléas du temps.
- Une des issues possibles, la sortie par l'écriture ou la confidence. L'espace de la fiction soumise aux contraintes langagières et narratives, représente une voie privilégiée d'élaboration de la violence, assortie d'une jouissance corporelle bien sensible. (Écrire comme un forçat, pour se soulager, des lettres à sa fiancée, des romans, des milliers de contes...)
- Tout cela se déroule sur fond de révolte contre les liens de parenté (contre la mère surtout), contre l'ordre familial, contre l'idée d'une vie médiocre. Il faut prendre sa revanche et se venger d'un tel héritage familial.
- La révolte se donne pour idéal de réussir ses ambitions sociales, de conquérir une place à part, à soi, mais grâce à l'appui du partenaire du couple.
- La révolte prend aussi la figure d'une haine envers les riches et les puissants pour leur tenir la dragée haute, sans se soumettre à leurs exigences et à leurs rites. (Je leur montrerai, j'aurai ma revanche, un jour...)

Ces éléments se fondent, se liguent, s'autonomisent, ou se dissolvent, ce qui donne un caractère de mouvance à la dynamique psychique qui s'inscrit dans le texte du roman.

Nous allons voir à travers quelques romans comment cette révolte et cette violence pubertaire s'actualisent. La diversité des romans éclaire la variation des éléments d'une telle structure quant à leur mise en valeur et

quant au jeu de leur combinatoire. Dans l'œuvre de Simenon, l'adolescence est représentée sous des formes diverses, celles du jeune couple livré à lui-même dans son errance (*Les Suicidés*), celle de jeunes garçons et parfois de jeunes filles se confiant à leur oncle ou leur tante (Mad dans *Tante Jeanne*) ou encore le retour sur son passé d'un adulte qui se souvient d'une adolescence plutôt ratée (Albert Bauche, dans *Le Temps d'Anais*).

Par le choix de quelques passages romanesques, il convient maintenant d'examiner l'idée que Simenon se faisait de l'adolescence dans ses romans à des époques différentes, à la lumière de cette notion d'effraction pubertaire.

Félicien Miette, ou *Les Suicidés* dans *Pedigree*

LA métamorphose de Félix Marette en Félicien Miette dans *Pedigree*⁸ représente infiniment plus qu'un banal changement de nom sur une carte d'identité falsifiée. Voilà en effet un saut qualitatif énorme, une anamorphose : en fixant son attention sur ce passage, on reconstruit différemment l'idée qu'on se fait de l'ensemble de la composition du roman.

Ce tour de passe-passe, en substituant Miette à Marette, permet au narrateur d'endosser les expériences vécues et les fictions imaginées par Simenon jeune adulte, correspondant aux années 1922 et 1923, donc postérieures aux années de guerre et aux années liégeoises. Il s'appuie alors sur un double registre, celui des faits « authentiquement historiques des années parisiennes » et leur transposition romanesque dans *Les Suicidés* (1933), avec Paris et Nevers comme ports d'attache.

On prend ainsi la mesure d'un changement de perspective considérable dans *Pedigree*, une sorte de jeu de bonneteau littéraire, en multipliant les points de vue, celui du jeune enfant, celui de l'adolescent, celui du jeune adulte et, en fin de compte, celui de l'homme de la quarantaine qui met en scène et fait dialoguer ces âges de la vie. Simenon se risque à parler de fugue pour caractériser ce mode de composition emprunté à la musique de Jean Sébastien Bach. Différentes voix — au sens de Bakhtine — se mêlent dans cette polyphonie de *Pedigree*, et pas seulement des voix « de classe », de groupes sociaux différents, mais aussi des voix de maturation sociale

⁸ G. SIMENON, *Pedigree* (1942, II, 4), Paris, Presses de la Cité, Collection Trio, 1958. Le texte du roman sera désormais cité dans cette édition, avec indication de la page entre parenthèses. 1942 est la date de la rédaction du roman : on peut ainsi se faire une idée précise de l'âge du romancier (né en 1903) au moment où il écrivait ce texte.

successives, des âges de la vie qui se répondent l'une l'autre à la façon des bergers basques dans leurs montagnes pyrénéennes.

Que dit cette voix nivernaise de Félicien Miette en matière de haine de soi et de sexualité? On y trouve un ton différent de celui de Roger Mamelin encore adolescent. Cette modification du statut du personnage souligne ce fait, peu remarqué par les critiques, que le récit de *Pedigree* n'est pas une simple affaire de chronologie comme dans *Mémoires intimes*, mais un temps multiple. Plus précisément, la narration porte sur la relation amoureuse du jeune couple, une affaire « conflictuelle » qui amène le narrateur à mettre en avant plusieurs « explications ». D'une part, le couple se heurte à l'hostilité et la défiance du beau-père pour ce godelureau sans fortune et sans position sociale acquise, donc pas question de mariage avant d'avoir un salaire correct. D'autre part, le lecteur est témoin de la violence de l'amour physique, mis en scène comme une agression, une agression verbale évidente, une engueulade sévère précédant une étreinte physique presque brutale. Les jeunes gens ne se sont pas vus depuis des mois. Ils font l'amour dans la chambre d'un ami, tandis qu'une vieille femme essaie de suivre leurs ébats de la fenêtre d'en face :

Ce n'était pas tant de sa chair qu'il avait envie, ni de plaisir, que de la sentir à lui, toujours davantage, tellement à lui que rien ni personne ne puisse plus faire d'eux des êtres distincts. Il l'étreint *comme on se lance à l'assaut de l'impossible*⁹ et quand, enfin, il s'immobilise dans le lit défait, il est triste, elle le sait, elle le connaît si bien, elle qui regarde avec étonnement son corps maigre d'homme inachevé.⁽²²⁰⁾

Avec Félicien Miette, le lecteur est invité au festin des amours d'adolescents, à la formation d'un couple adolescent. Il est même convié à « cet assaut de l'impossible », qu'est l'étreinte amoureuse, une expression qui anticipe curieusement le sous-titre du livre que Hendrik Veldman consacra plus tard à Simenon, *La Tentation de l'inaccessible*, en déplaçant certes le chantier narratologique dans un lit préconjugal. Miette et Isabelle font l'amour, mais cela s'accompagne d'un irrésistible besoin pour le jeune homme de ne pas s'en tenir là, de ne pas s'abandonner à un moment tendre :

La tentation de tout dire encore de la haine de soi, de son mécontentement de soi et de son indignité.

« À quoi penses-tu ? »¹⁰ [...]

⁹ C'est moi qui souligne.

¹⁰ La question rituelle du couple, bien repérée par Simenon.

Et s'il lui disait tout, vraiment tout, elle serait effrayée, ou indignée, ou écoeurée, elle se rhabillerait avec des gestes secs et s'en irait pour toujours, sans un mot, sans un regard.

Pourtant, il a envie de parler. Souvent il est torturé par le besoin de tout lui avouer, peut-être d'en dire davantage, d'en rajouter. Elle croit le connaître parce qu'il lui a raconté son adolescence heureuse et l'acte qu'il a commis pour en finir.

[...] — Qu'est-ce que tu as mon grand? Qu'est-ce qui te tracasse?

Il s'emporte contre lui, contre le monde entier qui s'acharne à freiner son impatience.⁽²²¹⁾

Félicien s'imagine qu'il est responsable d'un crime (un attentat anarchiste). À vrai dire, on peut se demander si ce crime est resté imaginaire; il n'a probablement même pas été commis par lui, et permet de donner un motif crédible pour une culpabilité inconsciente à soulager. D'où vient cette rage qui s'est emparée de lui à l'idée de revoir son amie? Dès leur rencontre à la gare, cette rage intérieure a dominé la scène :

Elle sent qu'il devient amer, elle sait qu'une violence soudaine, âcre, douloureuse, jaillissant du plus profond de lui, succèdera à cette amertume et tandis qu'ils marchent enlacés, le long des trottoirs où l'on se retourne à leur passage, elle murmure :

— Tais-toi.

Il ne comprend pas qu'on puisse l'aimer. Il y a des moments où il se refuse à la croire, où il en veut à Isabelle de le leurrer et où il la regarde avec des yeux égarés.⁽²¹⁹⁾

Ne rien se dire, se taire, se murer dans un mutisme ronchon tant qu'elle est là. Mais, le train est à peine parti que Félicien gratte déjà son papier, impulsivement :

Pendant un mois, il lui a écrit jusqu'à trois lettres par jour, des pages et des pages couvertes d'une écriture serrée.

« Ma grande, tu viens à peine de partir, je suis seul. »

Quatre pages, six pages de son écriture nerveuse et fine.⁽²¹⁸⁾

Un quatrième élément manque encore au tableau : l'ambition sociale et la tentation anarchisante, alimentée par cette idée de volonté de puissance dans le lexique de Frédéric Nietzsche. Là se trouve une autre cause de cette tension cafardeuse et de cette haine en soi : devenir ce qu'on a rêvé d'être, un individu qui se révolte contre sa condition sociale, sa soumission aux ordres institués et qui doit construire d'autres repères, encore mal assurés.

— Isabelle, tu es comme les autres. Tandis que moi...

Il se prend la tête à deux mains. Il souffre.

— Moi, je suis tout seul! J'ai toujours été tout seul! Je resterai seul toute ma vie! Personne ne veut me comprendre et pourtant si tu savais...⁽²²²⁾

Cette plainte d'avoir à d'abord se supporter cache en fait une formidable ambition sociale, un immense orgueil :

Elle va lui dire, « je sais » quand il se redresse, farouche :

— Toi-même, tu ne me crois pas quand je répète que j'arriverai, qu'un jour je les tiendrai tous dans ma main, comme ceci, regarde.

Et le poing si serré que des tâches blêmes y apparaissent, il frappe le mur d'un geste convulsif, la brique résonne.⁽²²²⁾

Frapper violemment dans un mur, dans une porte, au point de se blesser réellement, sans réfléchir, dans l'incapacité d'en évaluer les conséquences immédiates. Le coup de poing dans le mur : ce geste imbécile de fier à bras ne parvient à trouver de sens que par l'ambition d'écrire, la force par l'écriture, avec la représentation de la posture physique par les mots pour traduire cette violence. La rage de frapper dans le mur. Un geste que Simenon répètera à chaque étape de sa vie, à Fécamp, à New York (un bras en écharpe), un geste rituel que ni sa partenaire consentante, ni les prostituées, ni l'alcool ne feront disparaître. Un exutoire physique pour se libérer d'une violence en soi qui pourrait, poussée au paroxysme, prendre la forme d'une violence meurtrière et dont il faut se défendre compulsivement. Un tel dilemme se posera à de nombreux personnages de Simenon.

Nietzsche n'est pas loin pour étayer la croyance au surhomme. Tout est soldable, toutes les tricheries sont permises, même les crapuleries sordides, pour marquer les premières étapes de cet avenir revanchard :

Il n'avait pas de remords. Il fallait absolument comme il l'écrivit à Léopold, il fallait que sa destinée s'accomplît. Tant pis pour ceux qui n'y croyaient pas. Et si l'obstacle était trop résistant, il le contournerait sans honte.

— Que je mette le doigt dans l'engrenage et tu verras, Isabelle, quelle vie je te ferai.⁽²²⁶⁾

On a déjà trouvé le même ton, la même voix dans *Les Suicidés* (1934) et dans les lettres à Tigy, écrites avant 1925 (publiées après sa mort). Mais c'est au lecteur que revient la tâche de faire la soudure, de mettre en rapport ces différents ingrédients de la narration : l'amour physique, la haine de soi, l'ambition avouée et l'écriture du forçat (l'amoureux comme le romancier sont des polygraphes incorrigibles).

Avec la transformation du nom de Marette en Miette, on passe de l'attentat anarchiste à une autre hantise de l'implosion face à un danger intense, celle de la crise des transactions dans le couple et l'affleurement de la violence physique ponctuée par le coup de poing dans le mur. Le geste et la fantastique puissance de vie que représente le réaménagement d'un

espace psychique personnel par l'écriture. Avec la vie de couple, l'écriture constitue le rempart le plus réel et le plus efficace contre l'horreur possible d'une vie ratée.

Mais qu'en est-il de la tentation anarchiste? Se révolter contre quoi? Contre soi et contre l'ordre familial. Simenon nous dit quelque part que, dès douze ans, donc dès 1915 (c'est bien tôt), il n'aurait plus supporté la médiocrité des soirées en famille. Il nous dit aussi qu'il s'est marié jeune à 19 ans pour se donner des limites et ne pas succomber à la tentation de coucher avec toutes les femmes, poursuivi par la crainte de finir gigolo... ou clochard. Comme ses personnages, il rêve de vivre mille vies, mais il ne s'aime pas, se demande comment les autres peuvent le supporter et le comprendre.

Au pont des Arches, un petit tour avec Lia

AU PONT DES ARCHES (1920)¹¹, le premier roman, terminé à 17 ans et demi, fait bien état de la « liaison sentimentale » de Paul Planquet, 17 ans, avec une « petite femme entretenue », jeune et jolie, Lia. Ils font la dînette ensemble, elle l'initie aux plaisirs de Vénus et commence à se lasser de ses assiduités, quand il devient par trop jaloux du protecteur de la dame. Elle le rejette et il se console comme il peut.

La dînette finie, on se met au lit. Paul était au septième ciel. Depuis l'âge de treize ans, il rêvait de pareille nuit. Ah! sa Lia; comme il l'aimait!...⁽¹⁵⁵⁾

La mère a remarqué « cette vie de bâtons de chaise » menée par son fils et elle ne se fait pas d'illusion sur l'existence d'une petite amie de son âge :

— De son âge! De son âge! Des femmes que l'on va ainsi voir le soir, ce ne peut être rien de rare. Quelque grue, quelque cocotte, qui l'aura entortillé! Il n'y a qu'à regarder sa figure, d'ailleurs : on dirait un enfant tuberculeux!⁽¹⁵⁸⁾

Au terme de huit jours d'émotions diverses (la mère sait qu'il se vante en parlant d'une quinzaine de jours), Paul Planquet se décide, non sans quelque grandiloquence, à rompre.

Aussi, dès l'instant où il regarda sa maîtresse sans que la passion le remuât autrement, songea-t-il sérieusement à la rupture.

¹¹ Georges SIM, *Jehan Pinaguet, Au pont des Arches, Les Ridicules*, Paris, Presses de la Cité, 1991. Le texte du roman sera désormais cité dans cette édition, avec indication de la page entre parenthèses.

La rupture ! Mille et un moyens se présentèrent à son esprit, depuis les procédés mondains et élégants, enseignés dans l'Art de rompre, etc. [...] Comme c'était un sage, il jugea que cette aventure suffisait pleinement à faire de lui un homme et à lui assurer des souvenirs amoureux pour ses vieux jours.⁽¹⁶⁰⁻¹⁶¹⁾

On trouve ce jeune amant fougueux bien vite porté sur la philosophie : « Le jour même, il annonça à sa famille qu'il en avait fini une fois pour toutes avec sa vie de bâton de chaise, comme il l'appelait lui-même avec un reste de fatuité. »⁽¹⁶²⁾ Il lui reste aussi des dettes à payer, son éducation sentimentale lui avait coûté... 219,50 francs [belges de 1920 !]. Ce n'est qu'une petite chose en comparaison du coût psychologique, puisque le jeune homme, éconduit, traîne dans les rues pour ne pas laisser voir à ses proches sa jalousie malade et pour cacher son humiliation :

Ses idées n'étaient certes pas toutes couleur de rose. Lorsqu'il pensait qu'à cette heure, Lia se trouvait en compagnie de l'autre... il serrait les dents, et plus d'une fois, il refoula une larme. [Une fois revenu dans sa chambre] seul, dans l'obscurité rendue plus lugubre par les rayons jaunes et tremblants d'une bougie, il pensa tout à coup qu'à cette heure, à cette minute, elle se trouvait peut-être au Charlemagne avec l'autre et... À cette pensée, Paul sentit quelque chose qui étreignait sa gorge. Il ne songea plus à la vanité de promener une femme « chic », au plaisir de parler de sa maîtresse, d'éblouir ses amis : il oublia tout cela, ne pensa qu'à elle, à ce petit être chéri qui, à cette minute...

N'y pouvant plus tenir, il se coucha de tout son long sur le lit, et la tête dans l'oreiller, le pauvre gosse se mit à pleurer à chaudes larmes ; de gros sanglots, durs et amers, secouaient son grand corps maigre qui paraissait encore plus long... [...] Paul pleura longtemps, un gros quart d'heure pour le moins ; puis comme il se sentait fatigué et qu'après tout les larmes se tarissent, il se consola en pensant que le lendemain il la posséderait à nouveau et que c'était lui, lui seul, qu'elle aimait. Et bientôt l'enfant s'endormit ; les lèvres entrouvertes par un léger sourire.⁽¹⁴⁵⁻¹⁴⁶⁾

La mélancolie du haut clocher est encore toute fraîche et les exploits amoureux différés laissent « un enfant » inconsolable, qui cache comme il peut les épines de son éducation sentimentale. Le lecteur est tout étonné de voir un gamin se moquer gentiment de lui-même, de sa fatuité et de sa vulnérabilité, Georges Sim se moque gentiment de son sosie Planquet, et l'écriture lui donne déjà cette distanciation apparemment insensible d'un regard d'entomologiste, cette distance curieuse mais réceptive à la détresse du moment. Ce roman est encore très proche de l'écriture sur soi d'un grand adolescent et assez curieusement, ce passage n'a pas beaucoup retenu l'attention de la critique. Une jeune femme le tient en respect et lui vide

tendrement sa bourse, et lui, « il l'aimait comme il eût aimé toute autre femme, la première venue, parce qu'il avait besoin de s'émouvoir, d'aimer, de souffrir même »⁽¹⁴⁶⁾.

Les Trois Crimes de mes amis et Charlotte, l'égérie de la Caque

EN SEPTEMBRE 1920, Simenon n'a pas encore fait la connaissance de Tigy, alors qu'il se met à fréquenter ses amis de la Caque. Le groupe de la Caque fait une double apparition romanesque dans l'œuvre, d'abord avec *Le Pendu de Saint-Pholien* (1930) où Maigret mène l'enquête et parvient à un semblant de reconstitution d'une aventure passée que les survivants, tous des ratés, ont essayé d'oublier sans pouvoir y parvenir. Ensuite dans *Les Trois Crimes de mes amis* (1937)¹², un témoignage direct dont Simenon lui-même garantissait l'authenticité, avant que Gaston Gallimard ne lui ait imposé la mention « roman » à la suite du titre, par crainte des procès. Le narrateur, Georges Simenon s'exprimant à la première personne, donne de ses compagnons sortant de l'adolescence une image négative : tous des ratés qui se conduisent comme des imbéciles à l'affût de toutes les excentricités imaginables, défis, cocaïne, éther, séances d'hypnose, débats philosophiques et libations de toute nature. Deux points retiendront notre attention, les femmes et Nietzsche.

À six reprises, on revient sur Charlotte, une fille réputée facile, qui avait la clef, « en prévision de ce genre de service »⁽⁶⁰⁾. Tous le monde a recours à « ses bons services », sauf le petit Klein « peu porté sur ces choses-là ». On précise plus loin qu'il s'agit « des fades étreintes de Charlotte »⁽⁶²⁾. La même rengaine parcourt tout le récit jusqu'à la fin : « On a fait l'amour avec Charlotte pour se persuader que l'amour était une chose répugnante »⁽¹⁸¹⁾.

En prime, la crainte d'attraper une maladie vénérienne donne lieu à une déclamation ostentatoire : « — Oh ! Volupté d'êtreindre une vierge au nombril purulent !... s'écriait l'œil sombre ce peintre de vingt ans. »⁽⁴⁵⁾ Quant aux dessins érotiques qui ornaient les murs du local de la Caque, on n'en imaginera les détails qu'en prenant connaissance de la description du cabinet d'enfer du peintre séquestré dans *Maigret et le fantôme*.

Simenon finit par faire l'éloge tardif de Charlotte en ces termes : « Charlotte est mariée, elle a un enfant : on m'affirme qu'elle s'est révélée une aussi bonne mère que les autres — et j'espère qu'elle s'est décidée à se soigner. »⁽¹³⁵⁾

¹² G. SIMENON, *Les Trois Crimes de mes amis*, Paris, Gallimard, « Folio », 1979.

Difficile de comprendre un tel dénigrement envers une jeune femme, en principe amie, et qui serait coupable de tant d'indignité ! Simenon se montre ici très ému, mais ne manifeste pas cette tendresse habituelle qu'il accorde aux professionnelles. Ce récit ne coïncide pas d'ailleurs avec celui des autres participants de la Caque qui insistent sur les débats artistiques et les discussions passionnées. Jean-Denis Boussart¹³ rapporte le témoignage d'une jeune femme qui a connu la vie de bohème au « Cercle des Hiboux » : « On y lisait Nietzsche à haute voix, les livres sacrés de l'Inde, des œuvres d'Anatole France et on en discutait. »

Simenon accentue à souhait, dans son récit, la sexualité tribale et la débauche ; en même temps il évite le plus possible d'évoquer ce qui l'a marqué intensément, le bouillonnement des idées et la lecture publique de Nietzsche. Le philosophe allemand, atteint gravement par la syphilis, décédé en 1900, n'est mort que depuis une vingtaine d'années. L'intérêt personnel de Simenon pour le texte d'*Ainsi parlait Zarathoustra*, est attesté par les annotations dans les marges, de la main de Simenon, de l'exemplaire montré à Tauxe en 1981. Jusqu'à la petite maison rose de la rue des Figuiers à Lausanne, Nietzsche reste ici une lecture familière, alors qu'il n'a gardé que quelques livres à portée de main. L'ombre de Nietzsche malade plane sur Charlotte dont le portrait ne défigurerait pas le bréviaire des carabins : la crainte des maladies vénériennes protège à cette époque les jeunes garçons de l'attendrissement amoureux, tout en donnant du piment au nomadisme sexuel. On trouve d'autres portraits de jeunes filles attisant le désir des jeunes gens moins caricaturaux, Edmée par exemple.

Amourettes et mariage dans *La Maison du canal*. Edmée et ses cousins

LA MAISON DU CANAL¹⁴ passe à juste titre pour un des meilleurs romans de Simenon. La convocation des éléments naturels pour arrêter le temps social produit un effet de dramatisation, qui sera à nouveau très fort dans *Malempin*. Les inondations, l'hiver et la neige, le gel, le débordement du canal, la péniche immobilisée, bref toutes les forces de la nature se sont

¹³ Wallonie–Bruxelles, revue bimestrielle, octobre 2002, p. 27.

¹⁴ G. SIMENON, *La Maison du canal*, in *Ceuvres complètes*, Lausanne, Rencontre, tome 3. Le texte du roman sera désormais cité dans cette édition, avec indication de la page entre parenthèses. Roman écrit en mai 1932, selon une lettre de Simenon à Fernand Brouty, d'après Claude Menguy (correspondance avec l'auteur).

conjuguées pour exacerber la tension fantasmatique et mettre en valeur la violence pubertaire.

Les deuils familiaux, la mort du père, la mort de l'oncle à la ferme, concentrent les affects sur les émotions du corps, sur la menace d'intrusion sexuelle, vécue comme une agression et comme un jeu excitant, mais dangereux.

La lettrine du coffret de chêne, les initiales d'Edmée enlacées sertie avec du platine en fusion arraché au paratonnerre de l'église, les pierres précieuses dérobées dans une église, la peau des écureuils massacrés et écorchés d'une façon bestiale, Jef serait capable de décrocher la lune pour obtenir les faveurs de sa cousine qui lui montre ses émotions, l'excite, mais se refuse à lui.

J'aurais peut-être dû l'embrasser...

— Non, ce n'est pas la peine, [lui souffle Mia, la sœur de Jef]⁽²¹⁶⁾

À la fin du roman, on trouve, sur le lit conjugal, les corps sauvagement assassinés d'Edmée et de son mari, le frère de Jef. Le thème de la vue du sang, celui des écureuils écorchés et celui du couple assassiné trouvent le récit. Mais ils ne sauraient faire oublier l'érotisme et la sensualité qui caressent le corps d'une jeune femme : les sensations d'Edmée passant ses mains sur son corps, tandis qu'elle imagine le regard d'un garçon la contemplant, associent le geste à la rêverie.

Son corps était maigre. Elle n'avait pas de hanches, mais chaque jour, il lui semblait que ses seins étaient plus ronds et surtout qu'ils vivaient davantage. Alors voluptueusement, elle se repliait sur elle-même, elle pensait, elle faisait passer sur sa rétine des images secrètes jusqu'à ce que Mia, [la cousine avec qui elle partage la chambre] lourde et bruyante, vint demander si son nouveau chapeau lui allait bien.

Le narrateur se mêle à son tour aux rêves secrets d'une jeune fille qui regarde venir le printemps par la fenêtre comme s'il s'agissait de l'arrivée du prince charmant :

[...] certaines moiteurs qui, parfois, invitaient Edmée à ouvrir la fenêtre et à respirer profondément, son corps nu frissonnant sous sa chemise de nuit : Pâques!⁽²³⁸⁾

Une scène voisine revient dans *Marie qui louche* (1951), où une jeune femme fait sa toilette devant sa fenêtre, bien consciente de la fascination qu'elle exerce dans les yeux des mâles. La femme propose, l'homme dispose... La séduction féminine des jeunes filles, dans la révélation des charmes de leur corps, fera place, une fois la jeunesse passée, à la possession dominatrice des épouses... une fois la passion retombée.

Léon Labbé, Mathilde et Jeanne, la « Binette », dans *Les Fantômes du chapelier*¹⁵

LA SEXUALITÉ de M. Labbé lui pose problème, puisqu'il étrangle en série les amies de sa femme, celles qui étaient présentes sur la photo de la distribution des prix avant leur sortie de l'école religieuse. En parfait mélomane, il est vrai, puisqu'il utilise une corde de violoncelle pour ses forfaits. La simple présence de sa bonne dans l'appartement le met dans des états intenable :

Non seulement il l'examinait, mais il la reniflait en proie à un écœurement immense, à une rancune dont il ne se débarrassait plus.

[...] Avec ce veau de Louise, il avait failli succomber à la tentation, une autre tentation et c'était plus grave.⁽¹²⁹⁾

L'odor di femina de sa jeune bonne lui est insupportable et produit des réactions en chaîne : « L'image de l'ignoble Louise le poursuivait », « à cause d'elle, lui revenaient d'autres images, du quartier des casernes et enfin, fatalement, le souvenir de M^{me} Binet ». Il suffit de ces effluves pour que s'effondre le barrage mental qu'il s'était efforcé de dresser et voilà la bobinette des obsessions sexuelles qui se dévident.

Il n'est pas difficile de penser que là se trouve une clef des fantômes du chapelier : comment résister à la tentation et bâtir une digue, un mur de l'Atlantique, (La Rochelle était pendant la guerre une importante base de sous-marins allemands) ? Comment ne pas être détruit par des obsessions lancinantes ? Labbé pense qu'il aurait dû, à la fin de ses études, fuir loin de sa logeuse de Poitiers et fuir la Rochelle aussi, comme ses amis, pour ne pas rater sa vie, mais il n'a pas osé « se révolter contre son destin » et l'emprise morale de la Binette. Le souvenir de cette longue liaison le poursuivra toute sa vie. Labbé est resté empêtré dans cette vieille rancune, dont il ne se débarrasserait plus, cette haine de soi et de la femelle qui mobilise toute son énergie.

Cela lui rappelait ses premières expériences érotiques quand il avait environ dix-sept ans. Il résistait longtemps avant de se plonger dans le quartier des casernes, où il y avait cinq à six maisons à gros numéros, avec des femmes sur les seuils. Il commençait par passer vite, faisait un détour, une fois arrivé au bout de la rue, pour reprendre celle-ci par le premier bout. Il se promettait chaque fois de choisir et il n'en finissait pas moins par pénétrer, les oreilles bourdonnantes, dans n'importe quel corridor venu.

¹⁵ G. SIMENON, *Les Fantômes du chapelier* (1948), Paris, Presses de la Cité, 1971. Le texte du roman sera désormais cité dans cette édition, avec indication de la page entre parenthèses.

Après, il en avait pour des heures à les haïr toutes, pour la honte qu'elles lui donnaient de lui-même et du genre humain. C'était à elles qu'il en voulait d'avoir succombé à la tentation et ce sentiment-là était si fort qu'il lui donnait des velléités criminelles.⁽¹²⁸⁾

Labbé, au sortir de l'adolescence aurait livré cette nouvelle bataille de Poitiers, se terminant par une piteuse retraite devant les assauts de sa logeuse. Le récit qu'on en trouve, dans le sixième chapitre du roman, prend la tournure d'une confession inavouable.

Et bien c'était à cause de M^{me} Binet, il ne l'avait jamais dit. Il ne l'avait jamais admis. Ce n'était pas entièrement vrai. C'était pourtant la vérité la plus rapprochée.

Il vivait chez elle, à Poitiers. C'était une veuve, elle aussi. Il ne l'avait jamais admis. Ce n'était pas entièrement vrai. Il commençait à se rendre compte du nombre considérable de veuves et de leur virulence.

Jeanne, une jeune veuve brune de 35 ans, bien logée, décide de prendre un locataire. Un jour que son jeune locataire est grippé, elle le soignait avec obstination. Elle avait insisté pour le mettre au lit, et, en dépit de ses attitudes maternelles, ils n'en avaient pas moins fini par faire l'amour.

Labbé, quarante ans après, vit encore cette liaison comme une humiliation honteuse, une domination enfermante à laquelle il ne peut se soustraire que par une retraite sans gloire au bout de deux ans et demi. Il décide alors de quitter le droit et de reprendre la chapellerie familiale, soit une abdication totale de ses ambitions.

Jeanne Binet passe à ses yeux pour une bombe sexuelle (une hystérique) et l'emprise que cette femme exerce sur lui est totale tant qu'il reste à Poitiers : il se croit son prisonnier, un esclave qu'elle tient totalement à sa merci.

C'était la première fois que cela lui arrivait en dehors du quartier des casernes. Il avait été effrayé de la violence de sa partenaire, de ce qui se passait en elle si vite, et la laissait comme défigurée.

[...] Cela avait duré deux ans et demi, les deux ans et demi passés à Poitiers. Ses amis, à l'Université, surnommaient la logeuse : la Binette. Ils prétendaient qu'il n'était pas le premier. Comme il était maigre à cette époque-là, on affirmait qu'elle épuisait toute sa substance et c'était peut-être vrai, elle ne le laissait pas en paix, venait le rejoindre dans sa chambre alors que son fils pouvait l'entendre et se déchaînait comme il ne devait jamais plus voir [une] femme se déchaîner. Elle était aussi impudique qu'il est possible. Elle le faisait exprès, farouchement, une fois en transes, elle se servait des mots les plus orduriers, qu'il n'avait entendus que dans les bordels et qui le faisaient rougir.⁽¹³¹⁾

Il n'avait pas changé de pension, car il aurait dû fournir une explication à ses parents. Au surplus, elle l'aurait sans doute poursuivi ailleurs.⁽¹³²⁾

Son mariage, dix ans plus tard, reproduira les caractéristiques analogues. Comme Jeanne Binet, Mathilde, la femme de Léon Labbé, était brune aussi, et tout aussi dominatrice de la voix et du regard :

Ses prunelles se posaient avec insistance sur les gens et sur les choses comme pour les dominer ou les assimiler.⁽¹⁴⁴⁾

[...] C'était la même voix, la même assurance, c'était surtout le même air de possession.⁽¹⁴⁷⁾

En fin de compte, avec l'âge, le possédé finira par tourner au prédateur de sexagénaires bien innocentes. Il recherche aussi une ultime consolation dans la compagnie de l'accorte et douce M^{lle} Berthe, dont il reconnaît même qu'elle aurait fait une excellente épouse. « Il avait envie d'en finir. ». On croit alors que le temps du repos du guerrier est arrivé, que ses pensées obsédantes vont enfin le lâcher, puisqu'il se sent en sécurité auprès de cette femme. Il devient alors incapable de se dominer, de résister à ses impulsions en utilisant ses stratagèmes habituels et ses esquives. Il n'en pouvait plus de lutter contre ses fantômes, de mener une lutte interminable pour éradiquer ses « tentations ». Il se sent incapable de sauvegarder l'image de son intégrité psychique, de son intégrité narcissique, sans s'autoriser des concessions sexuelles. Encore la marque des fameuses résolutions d'ascétisme propres à certains moments de l'adolescence.

Albert Bauche, Fernande et *Le Temps d'Anaïs*¹⁶

BAUCHE a tué l'amant de sa femme Fernande à coups de tisonnier. Mais le souvenir lancinant d'Anaïs, au temps de son adolescence, ne l'a jamais quitté.

Pourquoi il ne s'est pas marié avec Anaïs, mais avec une autre femme ?

[...] Anaïs était hors des règles. [...] Anaïs était un ventre. Il avait envie d'un ventre, de son ventre à elle, pendant des années, parce que c'était un ventre où tout les hommes allaient s'engloutir.

Personne n'aurait compris qu'il se mette en ménage avec Anaïs.⁽¹⁴⁸⁾

[...] C'est à elle que vous pensiez lorsque vous êtes allé pour la première fois dans la maison close de Montpellier ?

¹⁶ G. SIMENON, *Le Temps d'Anaïs* (1950), Paris, Press Pocket, éd de 1967. Le texte du roman sera désormais cité dans cette édition, avec indication de la page entre parenthèses.

— Oui, à son ventre et à ses cuisses. Depuis, chaque fois que j'y suis retourné, je cherchais une femme qui soit à peu près bâtie comme elle.⁽¹²⁴⁾

Anaïs représente bien plus qu'un souvenir d'adolescence, bien davantage qu'une simple part d'ombre chez Bauche puisque cela couvre l'autre partie de sa vie, « la partie noire », les difficiles relations avec les femmes.

Si vous voulez. Il est bien entendu que, quand je parle d'Anaïs, ce n'est pas nécessairement d'elle que je parle.

— C'est un symbole, oui.

— Si vous voulez. J'ai commencé alors l'autre partie de ma vie, la partie noire.

— Pourquoi noire ?

— Parce que je la vois noire. [...] Tous mes souvenirs n'en sont pas moins noirs, je pense à des endroits sombres, à des choses mouillées ou malpropres.

— Vous êtes sûr que vous n'y avez pas pris goût ? À ce que vous appelez le noir, les choses malpropres, à la foule anonyme et aux hôtels louches, aux dîners composés d'un morceau de charcuterie sur du papier gras et aux filles à bon marché ? [...]

— Comment l'avez-vous deviné ?

— En somme vous avez vécu plus de cinq ans dans ce noir-là.⁽¹⁵¹⁾

Il semble soulagé de pouvoir enfin parler de sexualité à quelqu'un qui l'écoute, un psychiatre.

Chose curieuse et qui le satisfaisait, le professeur insistait sur le côté sexuel du problème, alors qu'un homme comme Bazin [le juge] n'en parlait qu'avec une certaine gêne, que Houard [son avocat] paraissait ennuyé chaque fois qu'on effleurait le sujet. Il s'était souvent étonné de cette honte des gens, de leur manie de n'aborder le sujet que sur un ton de plaisanterie, alors que le comportement sexuel d'un homme et d'une femme a tant d'importance.

Ici, on le savait.⁽¹⁵¹⁾

La description qu'il fait de ses relations conjugales n'élude pas le mélange des pulsions sexuelles et des pulsions sadiques, le besoin trouble de trouver une protection défensive contre l'acte sexuel où la menace secrète qu'il redoute en présence d'une femme.

— Vous n'aviez pas, comme avec Anaïs le désir de lui faire mal ?

— Je ne crois pas. C'était différent. Anaïs, c'était dans le soleil et elle avait la peau chaude et dorée. Fernande, c'était toujours dans un éclairage douteux. Ses cuisses étaient pâles et moites. Ce dont j'avais envie, je crois c'était de la salir. J'étais content qu'elle soit comme elle était et qu'elle se dégrade avec n'importe qui. Il est probable que je la méprisais. Je ne sais pas. Mais en même temps je me méprisais aussi. J'avais l'impression de me salir autant qu'elle. Est-ce que vous comprenez ?⁽¹⁶⁰⁾

Marcel Moncin et sa mère (prénom inconnu) dans *Maigret tend un piège*¹⁷

C'est en remontant aux relations avec sa mère que Maigret va s'efforcer de comprendre l'histoire d'Albert Moncin. Derrière la femme et la sexualité, se tiennent la figure de la mère et la « révolte » du fils

L'enquête concernant Marcel Moncin, architecte décorateur, le fils du boucher, le tueur en série de dames du XVIII^e arrondissement, donne du fil à retordre à Maigret. Le commissaire consulte un psychiatre, le professeur Tissot (un descendant peut-être du spécialiste de la masturbation au XIX^e siècle) pour dresser le profil de l'assassin des jeunes femmes.

Il ne s'agissait pas d'un obsédé sexuel quelconque, car on connaissait ceux-ci, et depuis le 2 février, ils avaient été surveillés sans résultat... Ce n'était pas non plus une de ces épaves ou un de ces êtres inquiétants sur qui on se retourne dans la rue. [...] Maigret aurait juré que non, que c'était un homme marié, menant une vie régulière et Tissot penchait aussi pour cette hypothèse.⁽⁵³⁾

L'association entre la crise et le crime devient vite une évidence que Maigret cherche à confirmer. Le lecteur ne peut ignorer que la description de l'impulsion meurtrière démarque de très près les opérations de la création romanesque, telle du moins que Simenon lui-même ne cesse de l'expliquer aux journalistes venus l'interviewer, le fameux déclic par lequel le romancier se vide de ses habitudes de vie normale.

Par cinq fois, il a eu ce que j'appellerai une crise, par cinq fois il est sorti de sa normalité pour tuer, à quel moment se place l'impulsion ? Vous voyez ce que je veux dire ? À quel moment cesse-t-il de se comporter comme vous et moi[...] ?⁽⁵⁶⁾

[Le professeur Tissot finit par livrer à Maigret ce commentaire éclairé :] c'est un peu comme si, lorsqu'il se trouve dans cet état-là, notre homme est doué de double vue.⁽⁵⁷⁾

Une fois le temps des hypothèses de cadrage terminé, voici venu, au sixième chapitre, le temps du face-à-face avec le suspect, autrement délicat sur le plan « clinique ». Maigret nage, il se montre prudent pour ne pas brusquer son partenaire, « il se sentait comme un néophyte », « il n'avait pas osé pousser l'interrogatoire ». Est-il devant un cas ou en face d'un homme comme un autre ? Il semble le prendre, un temps, pour un individu bien spécial, incapable de se bien connaître, plutôt délirant pendant ses crises,

¹⁷ G. SIMENON, *Maigret tend un piège* (1955), Paris, Presses de la Cité, éd de 1975. Le texte du roman sera désormais cité dans cette édition, avec indication de la page entre parenthèses.

mais le commissaire finira par lire en lui une sorte de double, qui n'ose pas se regarder en face.

C'était un homme différent des autres, un homme qui tuait sans aucune des raisons que les autres pussent comprendre, d'une façon quasi infantine, lacérant ensuite comme à plaisir, les vêtements de ses victimes.⁽¹³⁷⁾

Sur les petits détails, on voit que Moncin diffère du portrait de Labbé, le chapelier de la rue du Minage. Mais pour l'essentiel, le champ de références est le même, celui de la consultation psychologique par la recherche des motivations secrètes et qu'on ne se contente plus ici de montrer :

Quelles sont les réactions d'un homme comme celui-là? Est-ce qu'il souffrait? Est-ce que, entre ses crises, il avait honte ou la haine de lui-même et de ses instincts? Est-ce qu'au contraire, il éprouvait une certaine satisfaction à se sentir différent des autres, une différence qui, dans son esprit, s'appelait peut-être une supériorité?⁽¹³⁷⁾

Maigret supporte mal le silence du suspect et a beaucoup de mal à se contenir face à ce mutisme. Excédé, il finit par lui crier à la figure, empathiquement certes, ses quatre vérités et il passe aux aveux à la place du suspect :

— Vous aimez votre mère, Monsieur Moncin?

Et celui-ci de se taire.

— Cela a fini par vous peser d'être couvé de la sorte, traité comme un être délicat qui exige des soins constants? Vous auriez pu vous révolter comme tant d'autres dans votre cas, casser le fil. Ecoutez-moi bien. Par la suite d'autres personnes s'occuperont de vous, qui n'iront peut-être pas par quatre chemins.

Pour moi, vous restez un être humain. Ne comprenez-vous pas que c'est ce que je cherche à faire jaillir chez vous : la petite étincelle humaine.

Vous ne vous êtes pas révolté parce que vous êtes paresseux et que vous avez un orgueil incommensurable. [...]

Qu'il vous arrivât quoi que ce fût, votre mère était là. Vous le saviez, vous pouviez tout vous permettre.

Seulement il vous fallait en payer le prix : la docilité. Vous lui apparteniez à cette mère là, vous étiez sa chose, vous n'aviez pas le droit de devenir un homme comme un autre.

Est-ce elle qui, par crainte que vous commenciez à avoir des aventures, vous a marié à vingt ans?⁽¹⁷³⁻¹⁷⁴⁾

Voilà qui ramène aux observations relatives à la révolte adolescente et à son orientation fondamentale : s'émanciper de la tutelle maternelle, oser s'affranchir de la surprotection maternelle et de la toute-puissance qu'on tire de cette fixation à l'enfance.

Élaborer la haine de soi, la violence contre soi, «la honte de ses instincts», dit précisément le narrateur, suggère que ce travail-là n'aurait pas été accompli dans le passé de Moncin.

On aurait tort de n'y voir qu'une simple anamnèse psychonévrotique. Au-delà de l'enquête policière et médico-psychologique, se joue, à un autre plan, une relation du narrateur et du lecteur; ce qu'on prend pour un roman se transforme en un pacte de lecture, avec quelqu'un qui se tait, mais absorbe tout, comme Moncin, mais seulement à titre de comparution fictive.

Contre quelles forces obscures se révolte où ne se révolte pas Moncin? Le patronyme du héros de ce roman semble indiquer, à la mode des rébus, la force de la fixation à la mère. Comment démêler d'une part ce qui relève de l'emprise de l'illusion d'une protection maternelle persistante, et d'autre part ce qui ressort de l'indignation provoquée par des injustices sociales? Ces motifs font alliance quand la révolte est dirigée contre la représentation de l'ordre du monde reflétée par les yeux de la mère... Mais le problème de fond, avec le cas de Moncin, serait qu'il ne se soit pas «révolté» et soit que les femmes le protègent, soit qu'elles excitent ses pulsions meurtrières «sans raison».

Notons au passage que la faculté de s'évader dans un monde imaginaire, de créer un univers romanesque n'est pas sans rapport avec cette égide maternelle (bouclier, protection, étymologiquement : peau de chèvre pour protéger son corps d'un danger).

Raconter des histoires et se mettre dans la peau des personnages conduit aussi à raviver un peu ses émois de bébé, de petit garçon et à découvrir des violences de petit garçon enfouies en soi. Le narrateur doit tolérer et contenir la violence du retour de telles impulsions, de ses instincts. En cela, le roman simenonien réussit particulièrement bien ce tour de force, laisser filtrer cette violence pulsionnelle, sa puissance imaginaire en particulier et la déposer dans une histoire forte qui pourtant n'agresse pas le lecteur de plein fouet.

Andrée, la mante religieuse de *La Chambre bleue*

FRANÇOIS TRUFFAUT, dans sa critique d'*En cas de malheur*¹⁸, faisait remarquer qu'il est scandaleux de ne pas avoir osé filmer de vrais baisers sur la bouche entre Bardot et Gabin puisque la situation et le dialogue l'exigent.

¹⁸ François TRUFFAUT, *Les Films de ma vie*, Paris, Flammarion, 1975, p. 193-194.

Il y regrettait aussi l'absence dans l'adaptation du roman, de « la bonté que j'ai cru deviner dans Simenon, cette espèce de sérénité qui adoucit les plus scabreuses situations ». Avec Simenon, dit-il encore ailleurs, on ose montrer la peau et les gestes de l'amour. Le début du roman, *La Chambre bleue*¹⁹, l'aurait comblé, à coup sûr :

À ce moment là, tout était vrai, puisqu'il vivait la scène à l'état brut, sans se poser de questions, sans essayer de comprendre, sans soupçonner un jour qu'il aurait quelque chose à comprendre. Non seulement tout était vrai, mais tout était réel : lui, la chambre, Andrée qui restait sur le lit dévasté, nue, les cuisses écartées, avec la tache sombre du sexe d'où sourdait un filet de sperme.

Était-il heureux ? Si on le lui avait demandé, il aurait répondu oui sans hésiter. (Première page.)

La sensualité et la sensorialité donnent à la scène toutes les saveurs, les couleurs, les odeurs, les bruits familiers d'un après-midi ensoleillé.

Tout à l'heure, pendant qu'ils se livraient sauvagement à l'amour, ces bruits les atteignaient, formaient un tout avec leur corps, leur salive, leur sueur, le blanc du ventre d'Andrée et le ton plus coloré de sa peau à lui, le rai de lumière en forme de losange qui coupait la chambre en deux, le bleu des murs, le reflet mobile sur le miroir et l'odeur de l'hôtel, une odeur restée campagnarde, celle du vin et des alcools servis dans la première salle, du ragoût qui mijotait dans la cuisine, du matelas enfin, au crin végétal un peu moisi.

— Tu es beau, Tony.⁽¹³⁾

Images symboliques et calmes d'un bonheur sans souci, d'une union physique sans nuage. Une entrée en roman forte, sensuelle, comme celle du drap déchiré dans *Le Petit Saint*, mais cela ne durera pas. La passion amoureuse, qui rendait la scène si réelle, ne fait plus son office, un an après.

Le beau mâle n'est qu'un jouet entre les mains d'une femme prête à tout, même au pire pour le garder. La confrontation finale des deux amants au dernier chapitre est un supplice pour Tony, qui, depuis son incarcération, « menait sans révolte, avec, au contraire, une docilité surprenante, la vie monotone des détenus. »⁽²⁰³⁾ Il est indifférent à tout et il se contente d'observer tout comme un appareil d'enregistrement.

Ils étaient assis sur le même banc, Andrée et lui, séparés par un gendarme, et Andrée lui avait dit en se penchant un peu en avant :

— Bonjour Tony.

Il n'avait pas détourné la tête, ni tressailli en entendant sa voix.⁽²⁰⁵⁾

¹⁹ G. SIMENON, *La Chambre bleue* (1963), Paris, Presses de la Cité, 1972. Le texte du roman sera désormais cité dans cette édition, avec indication de la page entre parenthèses.

[...] Andrée, vêtue de noir, suivait les débats avec plus de passion que lui et se penchait parfois pour le prendre à témoin ou pour lui sourire.⁽²⁰⁹⁾

[...] Tony ne voyait pas Andrée. Les journaux prétendirent qu'à cet instant elle avait souri et l'un d'eux parla d'un sourire gourmand.⁽²¹⁴⁾

Tout était joué, depuis le premier jour. [...] Le premier jour, c'était le 2 août de l'année précédente, dans une chambre bleue grésillante de soleil où Tony se dressait nu et satisfait de lui, devant le miroir qui lui renvoyait l'image d'une Andrée comme écartelée.⁽²¹⁵⁾

Le roman se termine avec ce retour sur la scène initiale et ils sont unis par le jury dans une même condamnation : aux travaux forcés à perpétuité pour l'assassinat respectif de leurs conjoints.

Tony est «condamné à vie» et n'a pas pu, comme Jason dans la mythologie grecque, se protéger, avec son bouclier, de la tête de la méduse, il est possédé et dominé plus que jamais par cette femme qui n'a plus besoin d'accrocher une muleta à sa fenêtre pour le dominer. À l'annonce du verdict :

Andrée se mettait debout, elle aussi, et se tournait lentement vers Tony.

Il fut incapable, cette fois, de détourner la tête, tout son visage le fascinait. Jamais au moment où leurs chairs étaient les plus unies, il ne l'avait vue si belle et si radieuse. Jamais sa bouche pulpeuse ne lui avait souri ainsi, exprimant le triomphe de l'amour, en un regard, elle ne l'avait absorbé aussi complètement.

(Dernière page.)

C'est un roman écrit au moment où Simenon se sépare de sa seconde femme en refusant de lui accorder le divorce. Mais le roman a une portée plus vaste dans l'imaginaire simenonien.

L'amour physique est-il aussi un piège, un leurre, qui met sous la coupe des femmes et qui peut générer des pulsions meurtrières sans le moindre remords : un absolu sans limite ? Car la vraie question reste celle-ci, «l'effraction redoutée de son intégrité psychique...», qui fait écho aux tourments de Moncin dans *Maigret tend un piège*.

Le Petit Saint et l'amour des femmes

LE ROMAN s'ouvre sur une double scène primitive, sur le constat des débats de deux couples en pleine action, présentés comme un spectacle ordinaire, vécu dans une indifférence calme. *L'incipit* dit les choses sans faux-fuyant :

Il avait entre quatre ou cinq ans lorsque le monde commença à vivre autour de lui, lorsqu'il prit conscience d'une vraie scène se jouant entre des

êtres humains qu'il était capable de distinguer les uns des autres, de situer dans l'espace, dans un décor déterminé.

[...] Il avait seulement entendu, derrière le rideau, qui n'était qu'un vieux drap de lit suspendu à une tringle, un halètement familier, entrecoupé de gémissements, avec parfois le grincement des ressorts du lit. C'était sa mère qui couchait dans ce lit, presque toujours avec quelqu'un. [...]

Tout cela lui était familier, comme s'il l'eût vécu à son insu. Pour la première fois, seulement, les images, les sons, se rassemblaient formant un tout.²⁰

Vladimir le grand frère de onze ans Alice, sa sœur de 9 ans ne manquent rien du spectacle à travers « le trou du drap de lit », et Louis, le petit frère, n'est pas surpris quand ils pratiquent à leur tour une fellation : « Louis en avait été si peu ému, si peu surpris, qu'il s'était réassoupi. »

Louis reste toute sa vie dans un collage incestuel²¹ avec sa mère, et l'image idéale qu'il garde lui-même, au soir de sa vie, clôt le livre : « — *Celle d'un petit garçon.* »

Comme s'il avait pu échapper à l'effraction pubertaire et à l'aventure amoureuse en restant chaste et vierge, grâce à son activité picturale, à une fuite esthétique, qui lui permet de canaliser la violence de ses tourments sexuels. Il avoue sans détour que sa création vient de ses obsessions sexuelles, et il ne trouve l'apaisement que dans l'activité d'élaboration défensive que lui procure la composition picturale, le remplissage d'une toile nue, sans trou, l'écran sur lequel il peut penser avec un pinceau dans la main.

Comme tout le monde, des visions érotiques l'empêchaient de s'endormir, mais il avait trouvé une méthode pour rendre le besoin physique moins lancinant. Ces images, parfois extravagantes, il s'efforçait de les composer, de les voir comme des scènes de la rue, en taches de couleur, de les entourer d'autres éléments et de créer, dans sa tête, un tableau dont, à la fin, il aurait pu reconstituer chaque détail.

Il y avait une toile qu'il avait envie de peindre, qu'il ne pouvait pas peindre à présent parce que sa mère la verrait et qu'il en avait honte.

Les couleurs en seraient aussi gaies, aussi vives que celles qu'il employait d'habitude et pourtant, d'avance, il interpréterait sa composition *La Guerre*.

Il s'y mettrait dès qu'il aurait son atelier, surtout que le tableau serait assez grand. La perspective serait celle des Champs-Élysées, avec la verdure

²⁰ G. SIMENON, *Le Petit Saint* (1964), Paris, Presses de la Cité, 1967, p. 7-8.

²¹ La notion, forgée par Paul Racamier, insiste sur l'équivalence des effets produits par les mots et les attitudes psychiques, effets comparables à ceux d'un inceste consommé par un acte physique. Un inceste cérébral en quelque sorte.

des rangées d'arbres, des maisons claires dont on n'aurait pas besoin de distinguer les détails, sinon une profusion de drapeaux aux fenêtres. La foule serait représentée par des points noirs, piqués de bleu, de blanc et de rouge.

L'important, c'était le défilé. Il hésitait, pour le titre, entre *La Guerre* et *Le Défilé*, attendant pour décider, que la toile soit peinte.

Des rangs de soldats, plus grands que la foule. Cela ne le gênait pas dans ses oeuvres, qu'il y eût disproportion entre les personnages ou entre les objets.

Des soldats nus, les uns roses, les autres livides, comme au conseil de révision. Ils porteraient chacun un fusil, seraient coiffés d'un képi ou d'un casque de tranchée, il ne savait pas encore. Un officier, nu aussi, ressemblant au major, caracolait à cheval, devant eux. Ils se dirigeraient vers l'Arc de Triomphe, sauf que celui-ci serait remplacé par le sexe monumental et sombre d'une femme aux jambes écartées.

C'était difficile à réaliser. Il n'y arriverait sans doute jamais.²²

La création d'un monde imaginaire, l'invention d'un univers, lui permet de rester un enfant de cœur, de rester l'enfant de sa mère, soumis. Sans ses toiles, il resterait un Moncin ordinaire, pris au piège des rets maternels et de son amour « insuffisant ». Il n'est pas nécessaire ici de réexpliquer ce qu'est la violence pubertaire et la profonde blessure narcissique qu'elle occasionne dans le passage vers le statut d'adulte. On jouera à l'adulte sans vraiment réussir à croire qu'on y arrivera... L'image de l'enfant qu'on a été reste alors une figure du paradis perdu dont on garde malgré tout la nostalgie. Jamais cette source libidinale de l'activité créatrice n'a été autant montrée chez un peintre, un double fascinant pour romancier qui ne peut se passer des mots de la langue, pour se délivrer de ses fantômes en s'adonnant à ses pulsions créatives.

La galerie des adolescents et des souvenirs d'adolescents est loin d'être épuisée. Le recours à *Betty*, à *La neige était sale* et à tant d'autres romans pourrait permettre d'affiner encore cette esquisse. Mais pour l'essentiel, il ne fait pas de doute que la haine de soi, « la honte de ses instincts », soit une constante des personnages simenoniens et que le passage adolescent est pour eux une épreuve qui a laissé ses cicatrices. L'effraction pubertaire et le travail identitaire qu'elle engage accompagnent la trajectoire sociale des héros et la mise en récit romanesque.

²² G. SIMENON, *ibid.*, p. 152–153.

Valse à trois temps pour conclure

« **O**UI, le social de la parole réaliste est obscène. Plus que le sexuel ? Nous dirions volontiers tout comme lui et, dans le cas qui nous retient avec lui », note quelque part un simenonien célèbre. Pour moi aussi, c'est bien de socialisation qu'il s'agit, de socialisation du registre de la sexualité dans lequel Simenon fait figure de pionnier : il a précédé et favorisé les changements de sensibilité qui ont marqué le vingtième siècle d'une façon indélébile, à sa manière. Après Simenon, les romanciers n'écrivent plus comme avant et les lecteurs se sont fait une autre idée du ton juste pour aborder les débats intimes. Simenon a abordé autrement un série de thèmes défrayant la morale courante, en osant parler de sexualité adolescente, de sexualité hors du couple, des impulsions meurtrières des hommes presque normaux envers les femmes, de l'emprise des mères sur la virilité des fils, etc. Il l'a fait aussi en portant un autre regard qui s'affranchit des idéaux, des normes bourgeoises et des « prêt à porter » idéologiques en se méfiant de l'Histoire et des forces collectives. En restituant toute sa force à l'intersubjectivité, au regard de l'autre dans un contexte local et daté.

Simenon a aussi pris le risque de montrer l'homme en crise, l'homme confronté à la déprime, à la tentation suicidaire quand il se désocialise, quand l'appartenance sociale ne lui apparaît plus que comme une comédie sociale, qui étouffe la comédie humaine. Bien plus qu'on ne l'a dit, Simenon a dérangé, continue de déranger par sa sensibilité à la souffrance humaine, à la détresse humaine, à la misère sexuelle aussi. Les éloges qu'on profère et les anecdotes qu'on rapporte sur lui, la mythologie dont on le recouvre, ne réussiront pas, heureusement, à faire taire sa petite musique, celle d'une présence amie qui pourrait aider à se réconcilier avec soi-même, quand lui se juge incapable d'y arriver lui-même. Aux grandes causes, il oppose la vie quotidienne, la rencontre de voisinage et une certaine idée du destin, de la nécessité psychique, certes sur fond de mobilité sociale et d'aliénation sociale. À travers le marquage social de la sexualité et de l'accès au statut d'adulte, le personnage simenonien cherche à s'arracher à l'héritage des liens familiaux et de leur ordre moral. Nul plus que lui n'a mis l'accent sur sa « réalité intime » et plutôt que sur le réalisme, sur la subjectivité et le regard de l'autre en soi.

Un excès de misogynie ? Je partage l'avis d'Évelyne Sullerot, un des meilleurs connaisseurs de Simenon. Elle a bien compris que le métier d'homme était difficile dans les romans de Simenon :

Simenon, c'est plein d'hommes. Je veux dire d'êtres de sexe masculin, qui ont un sexe justement, qui sont comme ceux qu'on rencontre dans la vie

réelle, qui sont bien plus mystérieux que ceux de Robbe-Grillet [...] L'œuvre de Simenon m'est apparue comme une galerie interminable d'hommes aux prises avec la virilité.

[...] Comme il est difficile d'être un homme! Que faire de ce sexe exigeant, dont on attend l'apaisement des sens et de l'orgueil, sommeil, gloire et revanche tout ensemble dans une quête permanente? Les adolescents veulent coucher avec ce qu'ils croient être une vraie femme, l'inverse de leur mère, ils veulent la posséder, la violer, la battre, la dominer; puis, post coïtus animal triste, s'aperçoivent au réveil que son maquillage a coulé, qu'elle a le ventre mou, et qu'ils sont seuls, sans victoire.

[...] Ils témoignent qu'il est difficile d'être un homme et qu'ils se sont usés à essayer d'en être un selon des modèles toquards ou décevants. Quelle galerie de fausses virilités dans le bureau de Maigret, depuis la petite gouape qui roulait des épaules jusqu'au grand médecin, en passant par le patron des ciments Machin ou l'étudiant à la tête bourrée! [...] Tous avaient une fêlure à la virilité.

Tous sauf Maigret. [...] Maigret n'existe pas.²³

Dernier point, enfin. Les adolescents tiennent une place essentielle dans l'œuvre. L'effraction pubertaire, comme on dit aujourd'hui, la confrontation active au monde de la sexualité, avec un corps d'adulte à habiter, un corps sexué et un corps mortel, est une rude épreuve à surmonter, qui ébranle les fondements du psychisme. Fuir ou écrire pour survivre à la violence qui vient de soi. Simenon a choisi d'écrire comme un forçat, avec la passion de dominer cette violence, de n'en transmettre qu'une rêverie assagie à ses lecteurs, sans altérer ni la force du destin, ni la critique de la comédie sociale.

Pour lui, la révolte adolescente impose deux exigences, réaliser ses ambitions sociales les plus secrètes, en accord avec ce mot de Nietzsche, « suivre le chemin qu'on s'est fixé sans jamais en dévier »; en second lieu, accorder de l'importance à la confrontation avec soi et à « l'assaut de l'impossible », comme Félicien Miette dans *Pedigree*. Deux mobiles puissants pour raconter des histoires, pour essayer de comprendre l'homme, les autres, lui, vous et moi.

Paul MERCIER
Laboratoire de Psychologie
Université de Franche-Comté

²³ Évelyne SULLEROT, « Les hommes, les hommes... », in Francis LACASSIN, et Gilbert SIGAUX, *Simenon*, Paris, Plon, 1973.

Jean-Paul MEYER

À propos des adaptations de *Maigret* en bandes dessinées

La continuité énonciative au risque d'une narration multifocalisée

Introduction

LA QUESTION de la focalisation narrative est une des plus marquantes dans l'analyse textuelle des aventures de Maigret. La plupart des enquêtes imposent en effet pour unique point de vue celui de l'activité perceptive du commissaire. Il est donc légitime de se demander ce que devient cette centration du récit lors de l'adaptation des romans en BD, une forme narrative où règnent le morcellement, la disjonction, l'hétérogénéité. C'est l'objet de l'étude présentée ici, qui, après un regard sur le corpus des bandes dessinées disponibles, puis un examen des liens sous-jacents que tisse le récit simenonien avec la narration graphique, montre comment la continuité énonciative à l'œuvre dans les romans peut être transposée dans les albums en images.

1.- Maigret en bande dessinée

MAIGRET est peu représenté dans la BD, et son arrivée est tardive dans le secteur des albums, alors que paradoxalement le marché des aventures policières n'a pas faibli depuis les *comics* américains des années 1930. Cet étrange retard s'explique-t-il par la forme des romans de Simenon, ou par leur écriture, peut-être réticente à l'adaptation en récit graphique ? Je répondrai plus tard à cette question, après un rapide tour d'horizon du matériel éditorial existant.

1.1.- Deux époques

Maigret a connu deux séries d'adaptations en bandes dessinées, très différentes l'une de l'autre, aussi bien par leur forme que par leur époque. La première date des années cinquante ; elle a paru dans un hebdomadaire français et n'a jamais été publiée en volume. La seconde date des années quatre-vingt-dix ; elle se présente sous forme d'albums, et n'a connu aucune prépublication¹.

C'est Jacques Blondeau, un dessinateur appartenant à l'agence *Opera Mundi*, qui semble être le premier adaptateur de Maigret en BD. Il a publié quatorze aventures du commissaire dans le journal *Samedi-Soir*, supplément hebdomadaire illustré de *France-Dimanche*, entre 1950 et 1954. Les adaptations se présentent sous la forme de *strips*, c'est-à-dire de bandes, horizontales ou verticales, en noir et blanc. Filippini, dans son *Dictionnaire encyclopédique des héros et auteurs de bande dessinée*², dit de Blondeau qu'il « campe un Maigret proche de celui de Simenon ». On peut ajouter qu'il est avant tout fidèle à l'image de Maigret laissée par Harry Baur dans *La Tête d'un homme*, réalisé par Julien Duvivier en 1933. Jacques Blondeau, mort en 1968, était un illustrateur reconnu dans les années 1950, époque à laquelle il travaillait pour *Ici-Paris*, *Confidences*, *Lectures pour tous* ou encore le *Journal de Mickey*. Ses adaptations de Maigret n'ont toutefois jamais été rééditées en albums, et sont maintenant introuvables en dehors des collectionneurs spécialisés³.

En 1992, les éditions Claude Lefrancq, à Bruxelles, et les éditions du Rocher, à Monaco, ont publié conjointement un album de bandes dessinées en couleurs intitulé *Maigret et son mort*, adapté du roman éponyme de Simenon. L'ouvrage, signalé à l'époque dans les chroniques spécialisées du *Monde* et du *Figaro*, se présente dans un format classique, c'est-à-dire en 46 planches de 22 cm par 30 cm. Le scénario est signé Odile Reynaud ; la partie graphique est assurée par Philippe Wurm, jeune dessinateur qui se

¹ Je m'en tiendrai ici à la présentation des séries. Il existe cependant un album isolé, intitulé *Maigret et l'affaire Nabour* (dessins par Rumeu, scénario par Dulac), ayant paru en 1983 aux éditions Nuit et Jour (après prépublication en planches hebdomadaires dans *Le Nouveau Détective* en 1983).

² Henri FILIPPINI, *Dictionnaire encyclopédique des héros et auteurs de bande dessinée*, vol. 1, Paris, Éditions Opera Mundi, 1998, p. 40 et p. 663.

³ Certains encyclopédistes suggèrent que Blondeau a été précédé, pour quelques épisodes de *Maigret*, par Georges Bourdin, lui-même dessinateur d'une série *Arsène Lupin* dans *France-Soir* à la fin des années quarante. Je n'en ai jamais vu la preuve.

rendra célèbre quelques années plus tard avec la saga des *Rochester*⁴, en collaboration avec Dufaux. L'album *Maigret et son mort* se caractérise par sa grande fidélité au roman de Simenon, une proximité accentuée par sa mise en page très conventionnelle de trois bandes de trois cases par planche. Un tiers des planches répond à cette structure 3 × 3 qui, si l'on se réfère à la classification de Peeters⁵, est caractéristique d'une neutralité de la narration dessinée vis-à-vis du récit. Ajoutons que Maigret y est représenté comme un homme massif et anguleux, et que l'ambiance graphique n'est pas sans rappeler celles des adaptations de *Nestor Burma* par Jacques Tardi.

1.2.- La série Reynaud

Maigret et son mort est en réalité le premier d'une collection de cinq albums adaptés d'enquêtes de Maigret. Ont suivi *Maigret tend un piège* (1993), *Maigret et la danseuse du Gai-Moulin* (1994), *Maigret chez les Flamands* (1994) et *Maigret et le corps sans tête*⁶ (1997). La lecture de ces bandes dessinées du commissaire parisien montre d'emblée à quel point le projet du roman et celui de l'album diffèrent : alors que Simenon prend le temps de dérouler une histoire qui en dit autant sur l'affaire à résoudre que sur Maigret lui-même, les auteurs des adaptations doivent tenir en 46 planches un scénario fidèle et efficace, avec pour seule marge de liberté la variation possible du nombre des cases. Les cinq épisodes de la collection *Maigret*, tous scénarisés par Odile Reynaud, se présentent sous le même format et la même pagination. Le nombre de planches imposé est donc une contrainte éditoriale importante, sachant que les romans adaptés n'ont pas tous le même nombre de mots, de pages, de chapitres.

La constance de la scénariste donne aux albums une structure narrative uniforme et identifiable. La réalisation graphique en revanche, confiée à deux dessinateurs différents, est très variable d'un épisode à l'autre. Aux trois premiers albums dessinés par Philippe Wurm (*Maigret et son mort*, *Maigret tend un piège* et *La danseuse du Gai-Moulin*), succèdent en effet *Maigret chez les Flamands* et *Maigret et le corps sans tête*, dessinés par Franck Brichau. Ce changement provoque une rupture préjudiciable à la

⁴ Éditions Casterman, Tournai.

⁵ Benoît PEETERS, *Case, planche, récit. Lire la bande dessinée*, Tournai, Éditions Casterman, 1998, [1^{re} éd. : 1991], p. 41-45.

⁶ Les quatre premiers albums ont paru chez Lefrancq-Le Rocher réunis, le dernier aux seules éditions du Rocher. Tous les titres de la collection sont toutefois épuisés à l'heure actuelle ; il faut s'en remettre aux bibliothèques publiques ou au marché de la BD d'occasion.

série, le trait de Brichau étant beaucoup plus raide que celui de Wurm⁷, voire parfois nettement empesé. À part les contraintes éditoriales mentionnées, et la fidélité souvent scrupuleuse des scénarios — mais on reparlera de cette fidélité — il y a très peu de caractéristiques communes aux cinq albums. La collection évolue fortement au cours de ses six années de production. Cela vaut pour le trait, pour la palette de couleurs, pour le lettrage, le graphisme des phylactères, et aussi, ce qui est plus étrange, pour la représentation des personnages récurrents. La conséquence inévitable de cette instabilité est que les cinq albums ne profitent pas d'un effet de série, comme on peut le dire habituellement des BD d'aventures à héros récurrent.

1.3.- Questions de fidélité

L'adaptation d'un roman sous forme de récit en images, bande dessinée ou cinéma par exemple, pose la question de la fidélité entre l'œuvre créée et le texte de départ. Sans entrer dans un débat sur la validité de cette notion de fidélité, qu'il faudrait mener globalement, il y a lieu de se demander comment elle interfère dans les récits qui nous occupent. Quels aspects revêt-elle? Est-elle paralysante ou au contraire stimulante? Pour avancer quelques éléments de réponse à ces questions, j'examinerai certaines contraintes, puis certains risques que comporte la transposition des romans de Simenon sous la forme de bandes dessinées.

1.3.1.- La double référence

À l'époque où arrive la collection des *Maigret* en BD, au début des années 1990, l'œuvre de Simenon est lue dans le monde entier, et la notoriété du commissaire est maximale dans plusieurs pays d'Europe. La transformation d'un roman en récit à images fixes est par conséquent soumise à une double référence : celle du texte simenonien tout d'abord, avec ses indications souvent détaillées, ses portraits physiques ou moraux pointus, ses ambiances; celle de l'imaginaire du lecteur ensuite, qui n'a pas attendu le récit en images pour se donner une représentation du commissaire, de son entourage, de ses lieux.

La série dont nous parlons ici, c'est-à-dire l'ensemble des cinq romans adaptés par Odile Reynaud, illustre assez bien ce phénomène. C'est une

⁷ Wurm lui-même semble se chercher d'un album à l'autre, au point que le passage du deuxième volume de la collection au troisième fait croire à un changement de dessinateur.

collection très peu homogène, comme je l'ai évoqué ; on y trouve successivement plusieurs visages différents de Maigret, plusieurs Madame Maigret qui ne se ressemblent pas, des Comélieu ou des Moers changeants. Les lecteurs que j'ai interrogés sur ce point jugent en effet tel personnage plus réussi ou plus juste ici, tel autre plus conforme là, mais ces considérations ne sont pas réellement un obstacle à leurs yeux. Le juge Comélieu par exemple, qui apparaît dans trois albums sur les cinq, est très différent d'un épisode à l'autre. Bien que les romans précisent que l'homme est moustachu, c'est un personnage de juge sans moustache, dans *Maigret tend un piège* (1993), qui est le plus intéressant au point de vue du traitement graphique. Grand, sec, au visage dur et fermé, à l'allure condescendante et butée, il est très représentatif. On en dira autant de Madame Maigret, qui figure dans quatre des cinq albums : on la trouvera peut-être trop jolie ici, trop fatiguée là, trop boulotte ailleurs... Pourtant, quel que soit l'aspect donné d'elle (dispose-t-on d'une réelle description de Madame Maigret?), elle est à chaque fois une bonne représentation d'une certaine Madame Maigret, en harmonie avec le cadre graphique donné par l'album et le rôle qu'elle tient face à son commissaire de mari. Nous pourrions étendre ce constat à l'image du Docteur Paul ou à celle de Moers. Les personnages récurrents, dans le roman de type paralittéraire, sont nécessairement ouverts, plus ou moins vides ou en tout cas sommairement décrits — Maigret lui-même est figuré en quelques mots, toujours les mêmes —, afin de laisser l'activation représentative à la charge du lecteur. La bande dessinée procède de même lorsqu'elle dessine le héros récurrent de façon minimale et immuable.

Il n'en va pas de même en revanche pour les héros de rencontre, dont la représentation précise est nécessaire à l'économie du récit. De ce point de vue, les albums de la collection *Maigret* traitent parfois certains personnages à contresens. C'est le cas de Marthe Jusserand, l'auxiliaire de police choisie comme appât pour provoquer l'assassin dans *Maigret tend un piège*, qui n'est pas la petite femme « plutôt boulotte, presque grasse et à la taille épaisse »⁸ qu'elle devrait être pour que la logique du récit soit respectée. De plus, autant elle est énergique et volontaire dans le roman (Maigret est même « sidéré » par sa détermination⁹), elle est plutôt falote et pleurnicheuse dans l'album. Le problème est encore plus aigu dans *Maigret chez les Flamands* (1994), où Franck Brichau dessine une Anna Peeters

⁸ G. SIMENON, *Maigret tend un piège*, in *Tout Simenon*, t. 8, Paris, Presses de la Cité, collection « Omnibus », 1989, p. 233. Toutes les références à Simenon renverront désormais à cette édition.

⁹ *Ibid.*, p. 259.

beaucoup trop belle, alors que Simenon parle d'une « ossature qui enlève toute grâce à ses traits »¹⁰ et dénie à tout homme le désir d'être amoureux d'elle¹¹. L'image que Brichau donne d'Anna fausse le rapport particulier que ce personnage entretient avec le crime et avec l'enquêteur. En outre, son aspect contredit totalement l'aveu que fait Gérard Piedbœuf à Maigret au sujet de ses relations interrompues avec la jeune fille ; l'expression « elle est trop moche »¹² que Piedbœuf emploie pour qualifier Anna, et qui figure aussi bien dans le roman que dans la BD¹³, en devient tout à fait incongrue. Le même défaut se présente d'ailleurs dans *Maigret et le corps sans tête* (1997), également dessiné par Brichau, où le visage que le dessinateur prête à Aline Calas, très lisse, presque trop jeune et surtout trop peu énigmatique, est constamment en désaccord avec ce qui émane du personnage dans le roman.

1.3.2.- Des écueils inévitables ?

Au sein des questions de fidélité à l'œuvre transposée apparaissent quelques contraintes spécifiques, que l'on considère habituellement comme inévitables. Certains problèmes seraient liés au statut même de l'image, à son pouvoir évocateur ou son réalisme. D'autres contraintes proviendraient de la nécessité de raccourcir ou de couper des séquences du roman lors de l'adaptation graphique. D'autres enfin seraient la conséquence de la transposition de la langue écrite, avec sa syntaxe et sa sémantique propres, en un récit en images.

Il faut pourtant se méfier de ces précautions trop vite affichées et de ces écueils aussi unanimement désignés. La série des *Maigret* en BD, pour prendre un premier exemple, n'est pas soumise à la loi de 1949 sur les publications destinées à la jeunesse. On y décèle pourtant plusieurs traces d'édulcoration : éventualités de viol gommées dans *Maigret tend un piège*, lacerations de vêtements et sous-vêtements à peine évoquées, tortures non rapportées dans *Maigret et son mort* (les « Tueurs de Picardie »), etc. Or cette édulcoration touche aussi bien le texte que l'image. Certains passages un peu crus des romans ne sont pas repris dans les textes des albums, alors même que la scène narrative (un interrogatoire, par exemple)

¹⁰ G. SIMENON, *Chez les Flamands*, t. 17, (1991), p. 268.

¹¹ *Ibid.*, p. 371.

¹² *Ibid.*, p. 393.

¹³ Album *Maigret chez les Flamands*, 18B2. (Désormais : 18 pour page 18, B pour deuxième ligne de cases, 2 pour deuxième case de la ligne).

est représentée. Ainsi, lorsqu'au début de *Maigret tend un piège*, Maigret évoque la liste des cinq victimes du tueur, il se rappelle à propos de la première :

Aucune trace de viol. On ne lui avait pris ni ses bijoux, de peu de valeur, ni son sac à main qui contenait une certaine somme d'argent.¹⁴

Dans l'album, cette évocation, figurée sous la forme de fiches techniques des meurtres¹⁵, devient tout simplement : « Pas de vol ».

Plus étonnante, pour prendre un deuxième exemple de contrainte trop vite annoncée, est la disparition au sein des albums de certaines antiphrases, de formes d'humour par sous-entendus, voire de passages ironiques présents dans les romans. Ainsi du chapitre 3 de *Maigret et son mort*. Le commissaire, resté chez lui à cause d'un rhume, a un long entretien téléphonique avec le juge Comélieu pour lui faire part de l'état d'avancement de l'enquête. Au fil de la conversation, Maigret joue à se payer la tête de son interlocuteur, alors que son épouse lui fait des signes pour qu'il cesse. Curieusement, alors que la scène est très visuelle (et très drôle) dans le roman, elle est à peine évoquée dans l'album, le ton ironique de la conversation et les gestes désespérés de Madame Maigret ayant disparu.

Un troisième et dernier exemple suffira à confirmer que les problèmes liés à la transposition du roman ne sont pas forcément dus au texte de départ, ni même à l'opération de transfert, mais plutôt au défaut de maîtrise de la forme d'arrivée, la bande dessinée en l'occurrence. Comparons, dans *Maigret chez les Flamands*, le texte de Simenon à l'extrait correspondant dans l'album (fig. 1) :

Il entra à son tour dans la boutique. Les deux clientes se tassèrent pour lui faire place. M^{me} Peeters cria :

« Anna ! »

Et elle s'affaira, ouvrit la porte vitrée de la cuisine.

« Entrez, monsieur le commissaire... Anna vient tout de suite... Elle range les chambres... »

Elle s'occupait à nouveau de ses clientes et le commissaire, traversant la cuisine, s'engageait dans le corridor, montait lentement l'escalier.¹⁶

La citation illustre un emploi particulièrement original et complexe de l'imparfait de l'indicatif, emploi que Simenon pratique tout au long de son œuvre. Il s'agit d'une forme typique, d'ailleurs régulièrement étudiée par les

¹⁴ G. SIMENON, *Maigret tend un piège*, t. 8, 1989, p. 225.

¹⁵ Album *Maigret tend un piège*, 7B1.

¹⁶ G. SIMENON, *Chez les Flamands*, t. 17, 1991, p. 386.

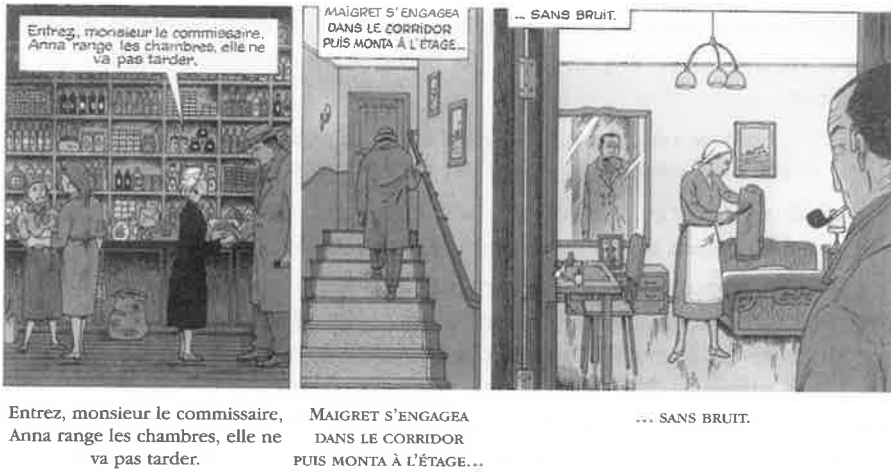


Fig. 1. – *Maigret chez les Flamands*, 15A1-A3.

linguistes¹⁷. L'imparfait ici permet à la fois d'estomper le bornage de l'action décrite, évitant ainsi l'effet de succession d'instantanés que donnerait le passé simple à la même place, et de rattacher l'action décrite à la situation matricielle dans laquelle elle se place. Dans le passage évoqué, les verbes *s'occupait*, *s'engageait* et *montait* fonctionnent comme la partition d'une situation spatio-temporelle globale, « la maison Peeters », autrement dit *chez les Flamands*. On peut donc se demander pourquoi la bande dessinée réintroduit le passé simple dans ces programmes d'actions (fig. 1). Serait-ce une contrainte fatalement liée à la narration graphique ? Faut-il, en d'autres termes, qu'il y ait redondance entre le récitatif de la vignette 2 (« Maigret s'engagea dans le corridor puis monta à l'étage ») et l'action dessinée ? Évidemment non. La double information est loin d'être nécessaire, encore moins souhaitable ici. Il suffit de supprimer le récitatif des vignettes 2 et 3 pour que l'action décrite par les deux cases (et dont la représentation se suffit largement à elle-même) se déroule non plus dans la *causalité* de la première vignette (ce qu'active justement le passé simple), mais dans sa *dépendance temporelle*, fidèle en cela au texte simenonien.

La question de la fidélité dans la transposition du roman ne se pose pas en termes banals de respect de l'œuvre, ni même d'adéquation entre un

¹⁷ Voir par exemple Liliane TASMOWSKI-DE RYCK, « L'imparfait avec et sans rupture », *Langue française*, 67 (1985), p. 59–77, ainsi qu'Anne-Marie BERTHONNEAU et Georges KLEIBER, « L'imparfait, un temps anaphorique méronomique », *Langages*, 112 (1993), p. 55–73.

contenu originel et un contenu transposé. Elle intervient cependant dans la cohérence entre les figurations abstraites ou concrètes produites par le roman, et leur devenir dans une transformation où la narration se dédouble (verbale, picturale). De ce point de vue, le risque est autant dans l'infidélité à l'esprit que dans le décalque scrupuleux. On a vu qu'en déformant la représentation physique ou psychologique de certains personnages, la BD déséquilibrait les relations entre protagonistes. De même qu'en respectant aveuglément la lettre du roman, au détriment des contraintes liées au langage visuel, elle se coupait des possibilités particulières offertes par la narration graphique.

2.- Maigret : une prédisposition à l'image narrative

LA DISCUSSION sur la transposition de l'œuvre débouche naturellement sur un examen des relations entre les aventures du commissaire Maigret et le domaine des images narratives en général. Le cinéma, on le sait, s'est emparé très tôt du personnage : Jean Renoir réalisait *La Nuit du carrefour* dès 1932 (avec Pierre Renoir en Maigret), immédiatement suivi par Jean Tarride (*Le Chien jaune*, 1932), et l'année d'après par Julien Duvivier (*La Tête d'un homme*, déjà cité). L'engouement du cinéma pour Maigret — et plus largement pour toute l'œuvre de Simenon — trouve son origine dans l'écriture même du romancier. Au tropisme du petit et du grand écran pour ces romans correspond à mon avis, au moins pour les œuvres étudiées ici, une prédisposition de l'écriture simenonienne à l'image narrative. Examinons, en guise d'introduction à ce propos, un passage extrait de *La Danseuse du Gai-Moulin*¹⁸, en le comparant à la vignette de bande dessinée¹⁹ qui le transpose (fig. 2) :

— Laquelle est Adèle ? La grosse blonde ?

— Elle n'est pas arrivée !

Elle arrivait. Elle faisait une entrée sensationnelle. Elle portait un ample manteau de satin noir doublé de soie blanche. Elle avançait d'abord de quelques pas, s'arrêtait, regardait vers l'orchestre, tendait la main au chef.

Éclair de magnésium. Un photographe venait de prendre un cliché pour son journal et la jeune femme haussait les épaules, comme si cette popularité lui eut été indifférente.

¹⁸ G. SIMENON, *La Danseuse du Gai-Moulin*, t. 17, 1991, p. 55.

¹⁹ Album *Maigret et la danseuse du Gai-Moulin*, 27B1.



- Parlez-nous de Delfosse. Il était votre amant?
- Certainement pas!
- Et Graphopoulos?
- Non plus.

Fig. 2.— *Maigret et la danseuse du Gai-Moulin*, 27B1.

Outre la belle succession de verbes à l'imparfait (le choix de ce temps au détriment du passé simple, dans *faisait*, *avançait*, *s'arrêtait*, etc. est encore une fois à mettre au compte de la notion de dépendance temporelle), c'est la phrase averbale «Éclair de magnésium» qui mérite attention. On ne saurait en effet se limiter à associer cette forme de rupture à un simple cas d'«écriture journalistique» de l'auteur²⁰. Il faut voir dans cet éclair de magnésium un phénomène visuel concret, dont la traduction verbale fait office de lien²¹ entre la plantation du décor (l'arrivée d'Adèle) et les

²⁰ On trouve cependant nombre de constructions de ce genre dans les grands reportages publiés par Simenon au cours des années 1930, *Europe 33* par exemple.

²¹ Le roman comporte d'ailleurs plusieurs exemples de ces liaisons construites à partir de phénomènes «audio-visuels».

événements qui vont suivre (Adèle questionnée par les journalistes sur ses liens avec les suspects). Les auteurs de l'album de bande dessinée ne s'y sont d'ailleurs pas trompés, en mêlant les flashes des photographes aux questions qui fusent (fig. 2). Leur traduction d'«*Éclair de magnésium*» en «*Flash*» prend du coup une dimension nouvelle, puisque cette onomatopée référant habituellement aux flashes des photographes trouve son origine dans le substantif anglais *flash* désignant justement un éclair²². Au signal «*Éclair de magnésium*» employé par Simenon dans son roman, et qui respecte une structure syntaxique «N de N» typique de la fonction d'étiquetage²³ auto-référentiel, correspond dans la vignette une onomatopée de type «N» qui renvoie elle aussi à son référent par auto-désignation.

2.1. – Omniprésence du visuel

Pour servir de révélateurs de la prédisposition graphico-narrative des romans de Maigret — ceux de notre corpus tout au moins —, trois thèmes peuvent être pris à témoin. Le thème de la vision sera le premier, complété plus loin par celui du montage puis par celui des dialogues. Le visuel est en effet omniprésent dans *Maigret* ; la raison en est simple : le commissaire a constamment besoin de voir des images, de se faire des images suffisamment nettes de la réalité qu'il découvre. Son enquête, avec sa façon de revenir sans cesse sur le même, est comparable à un tableau qu'il élaborerait par touches successives, jusqu'à ce que peu à peu la représentation attendue s'y découvre. Dans les *Flamands*, par exemple, cette représentation est très longue à venir, alors même que l'image d'Anna comme figure centrale est esquissée dès les premiers chapitres. Maigret est à la peine, il est «harassé» et doit «lutter» le soir contre «les images floues qui lui pass[ent] sur la rétine»²⁴. Une autre fois, dans *Maigret et son mort*, alors que le commissaire s'est installé à une table du bistrot d'Albert pour surprendre les conversations de la clientèle, les mots qu'il entend «se transforment

²² Le phénomène des onomatopées de BD provenant de substantifs et de verbes anglais a été étudié dès la fin des années 1960, en particulier par Robert BENAYOUN, (*Vroom, Tchac, Zowie. Le ballon dans la bande dessinée*, Paris, Éditions Balland, 1968, p. 60–66), et par Pierre FRESNAULT-DERUELLE, «Aux frontières de la langue : quelques réflexions sur les onomatopées dans la bande dessinée», *Cahiers de lexicologie*, vol. 18, n° 1 (1971), p. 79–88).

²³ Cette désignation est en effet comparable aux situations d'étiquetage sous la forme « \emptyset N», où l'indétermination du nom a pour conséquence une présentification du référent. (Voir Bernard BOSREDON, *Les Titres de tableau. Une pragmatique de l'identification*, Paris, PUF, 1997, en particulier les pages 60–64.)

²⁴ G. SIMENON, *Chez les Flamands*, t. 17, 1991, p. 428.

automatiquement en images»²⁵. Et l'on devine alors qu'il s'agit d'images particulièrement nettes, trouvant tout de suite leur place dans le tableau mental dessiné par l'enquêteur.



Fig. 3. – *Maigret tend un piège*, 39B2.

Cette nécessité impérieuse de voir est largement exploitée dans les bandes dessinées, où abondent les effets de point de vue subjectif, de troncation de champ, voire de gros plans sur les regards de Maigret. L'exemple le plus intéressant de cette exploitation se trouve dans l'album *Maigret tend un piège* (fig. 3), au moment où le commissaire convoque la femme et la mère de l'assassin présumé et les fait installer dans une pièce isolée. Les deux femmes se détestent, et Maigret imagine que quelque chose pourrait ressortir de cette cohabitation forcée. Dans le roman, il demande à Janvier de rester dans la pièce voisine et de s'efforcer d'entendre ce qui pourrait se dire. Dans la BD, l'inspecteur regarde par le trou de la serrure et le commissaire lui demande ce qu'il voit. La bande dessinée, forcément plus visuelle qu'auditive, rejoint par là une préoccupation constante de Maigret, celle de s'introduire partout et de tout voir.

²⁵ G. SIMENON, *Maigret et son mort*, t. 2, 1992, p. 404.

2.2..- L'écriture cinématographique

Au voyeurisme du commissaire répond dans la facture des romans une certaine iconicité de la narration, que l'on peut apparenter à une forme d'écriture cinématographique. Les procédés de montage constitueront donc le deuxième révélateur de cette propension graphico-narrative qui nous occupe ici. On ne peut en effet qu'être frappé par le fait que les cinq romans adaptés chez Lefrancq-Le Rocher sont justement des œuvres où les techniques du récit filmique sont très présentes : longues réminiscences narratives (comparables au principe du *flash-back*) ; dialogues entrecoupés de brèves interventions du narrateur rapportant une sensation ou une perception (semblables en cela aux plans de coupe ou aux contrechamps du cinéma) ; récit récurrent, agissant par retour sur lui-même, à l'instar des montages en boucle souvent utilisés par la Nouvelle Vague (le chapitre 4 de *Maigret et son mort*²⁶ est de ce point de vue un modèle du genre).

Dans la série des *Maigret* en bandes dessinées, la technique du *flash-back* et celle du hors-champ, deux procédés narratifs relevant du montage²⁷, sont employés systématiquement. Le *flash-back* est signalé par le passage en couleur sépia ou en noir et blanc des cases concernées, ainsi que, généralement, par les coins arrondis du cadre des vignettes (il s'agit de connoter la « photo ancienne »). Il peut se présenter en séquence longue, comme dans la représentation du dîner avec Tissot dans l'album *Maigret tend un piège*²⁸, ou comme simple case insérée rapportant visuellement un événement passé au sein d'une narration linéaire (fig. 4). Dans ce deuxième cas, le *flash-back* ne provoque le plus souvent qu'une rupture d'ordre pictural avec le récit, puisqu'il reste verbalement relié aux cases environnantes grâce à la voix *off* d'un protagoniste ou au récitatif²⁹ du narrateur.

Dans une certaine mesure, le hors-champ est l'équivalent spatial de la fonction temporelle du *flash-back*. Autant le retour en arrière permet une disjonction dans la linéarité historique de la narration — en montrant un

²⁶ G. SIMENON, *Maigret et son mort*, t. 2, 1992, p. 394–406.

²⁷ La bande dessinée a, dès ses débuts en 1833, fait usage de procédés narratifs que l'on a plus tard qualifiés de « filmiques ». Des dessinateurs comme Töpffer, Doré, Busch ou Christophe ont ainsi fait appel aux changements d'angles et de plans, aux raccords parallèles ou alternés, aux enchaînements ou aux coupes, avant l'invention du cinéma. (Voir David KUNZLE, *The History of the Comic Strip. The Nineteenth Century*, Berkeley, University of California Press, 1990.)

²⁸ Album *Maigret tend un piège*, p. 9-11.

²⁹ Le récitatif est une zone banalisée, en haut ou en bas de la case, voire entre deux vignettes, où figurent des informations ou des commentaires provenant du narrateur.



— D'après cette fille, Mme Calas aurait un autre amant, un homme entre deux âges aux cheveux roux qui habiterait le quartier. Mais ce n'est peut-être qu'une médisance.

[—] Car la fille est furieuse après Mme Calas.

— Si encore elle se faisait payer ! Mais non, c'est gratuit, il suffit d'attendre que le patron ait le dos tourné ! Elle nous gâche le métier !

Fig. 4. — *Maigret et le corps sans tête*, 18A1-A2.

autre temps que celui de l'énonciation —, autant le hors-champ crée une disjonction géographique, en montrant un autre lieu. Dans les deux cas, pour ce qui concerne la bande dessinée, la continuité énonciative est assurée par le maintien de la référence au locuteur. Le hors-champ permet ainsi de situer un personnage présent dans la scène, sans qu'il soit nécessairement figuré à l'intérieur de la case (fig. 9, p. 256, deuxième vignette). Sa parole doit en revanche être représentée dans l'image, ainsi que la localisation, même imprécise, de son lieu d'émission. Cette technique a l'avantage de rendre l'espace de la case disponible pour un élargissement ou un changement du point de vue sur la scène, sans pour autant menacer la séquentialité des cases ; on comprend donc pourquoi elle est particulièrement prisée par les adaptateurs de *Maigret* en BD. La plupart des commentaires et informations qui dans les romans entrecouper les séquences dialoguées sont figurés de cette façon dans les albums.

2.3.— La parole en images

Une étude de la propension graphique de l'écriture simenonienne ne serait pas complète sans un regard sur la mise en scène de la parole. On sait que les enquêtes du commissaire Maigret — et celles de notre corpus ne sont

pas les moins caractéristiques dans ce domaine — font une place importante à deux formes particulièrement iconiques de la représentation discursive : le soliloque (en l'occurrence le discours intérieur de Maigret) et le dialogue serré (autrement dit la plupart des grands interrogatoires du commissaire). Or nous constatons que cette distinction entre les deux aspects du discours, pour triviale qu'elle paraisse, correspond dans la transposition des romans en BD à une opposition entre des structures narratives spécifiques.

Rappelons au préalable que dans toute bande dessinée, le monologue intérieur et le dialogue en tête à tête sont des espèces visuelles. Dans la réalité, le premier a beau être mental et le second sonore : dans l'espace de la case, ils doivent tous les deux être *visibles* pour pouvoir exister. Ainsi le discours silencieux est généralement représenté sous forme de phylactères (ou « bulles ») de pensée ; c'est le cas pour les soliloques introspectifs ou pour les états d'âme du commissaire (fig. 5), généralement appuyés par des récitatifs qui rappellent la forme narrative des romans. Dans les albums, ces phylactères correspondent bien à une parole du commissaire pour lui-même ; il ne s'agit pas d'un discours au narrataire, tel qu'on en trouve souvent dans la bande dessinée d'aventure³⁰. Le discours



Fig. 5. — *Maigret tend un piège*, 37A.

³⁰ Le discours au narrataire est une forme que les héros de la « Ligne claire », comme Alix, Tintin ou Mortimer, pratiquent beaucoup.

silencieux est construit la plupart du temps sous la forme d'une appropriation par le personnage — à la première personne, donc — de la voix narrative extradiégétique. L'exemple cité à la figure 5 peut ainsi être comparé au passage du roman, extrait de *Maigret tend un piège*³¹ :

Il fit un signe au garçon.

— Un autre ! commanda-t-il.

Il fallait qu'il se donne le temps de se calmer. Tout à l'heure, rue de Maistre, sa première impulsion avait été de se précipiter à la Souricière, d'entrer dans la cellule de Marcel Moncin et de le secouer jusqu'à ce qu'il parle.

— Avoue, crapule, que c'est toi...

Il en avait une certitude quasi douloureuse. Il était impossible qu'il se soit trompé sur toute la ligne. Et, maintenant, ce n'était plus de la pitié, ni même de la curiosité, qu'il ressentait pour le faux architecte. C'était de la colère, presque de la rage.

Elle s'évaporait petit à petit dans la fraîcheur relative de la nuit, au frottement du spectacle de la rue.

Il avait commis une faute, il le savait, et, maintenant, il savait laquelle.

Ce n'est pas tant dans la comparaison des contenus que l'exemple est intéressant. On constatera d'ailleurs aisément que les quatre vignettes de l'exemple cité (fig. 5) correspondent à plus de deux pages de roman. L'intérêt réside dans la scansion que provoque dans l'extrait l'accumulation de paragraphes courts (on le perçoit encore mieux en prenant le passage dès le moment où Maigret s'installe à la terrasse). Ce rythme tranché est aussi celui des vignettes successives ; chaque case montre un point de vue différent et un énoncé nouveau, sans forcément que ceux-ci soient précisément liés entre eux.

J'ai parlé plus haut d'iconicité en qualifiant la représentation de la parole chez Simenon. Pour prendre conscience du phénomène dans les romans de la série *Maigret*, il faut examiner attentivement quelques grandes séquences dialoguées dans les enquêtes (tête-à-tête, interrogatoire, etc.). Ces scènes progressent en deux registres parallèles : d'un côté celui de l'information diégétique principale, véhiculée par le contenu des paroles échangées ; de l'autre celui de la mise en images de la séquence complète, assurée principalement par des indications de type visuel qui jalonnent le dialogue. Au final, bien entendu, le récit se construit par la fusion

³¹ G. SIMENON, *Maigret tend un piège*, t. 8, 1989, p. 295–296.



— Je n'ai interrogé personne, Monsieur le juge. J'ai eu simplement une visite amicale.

— Une visite amicale qui se cache le visage ?
 — Sans doute un geste machinal.
 — Et votre « conversation » a duré plus de deux heures ?
 — Le temps passe si vite.

Fig. 6. – *Maigret tend un piège*, 8C1C2.

des deux registres, alors même que leurs substances respectives sont très différentes. La bande dessinée connaît bien ce type de narration, interaction de deux espèces *a priori* non miscibles. Dans les adaptations de *Maigret*, on trouve ainsi trois représentations des dialogues, axées sur trois combinaisons possibles du verbal et du pictural. La première consiste en un enchaînement de phylactères à l'intérieur d'une case unique (fig. 6, vignette 2), à la façon d'une succession de répliques théâtrales³²; texte et image se trouvent en asynchronie, puisque c'est la séquence verbale qui anime la case. La deuxième forme de dialogue se présente comme une suite d'images statique (fig. 7), où le point de vue évolue lentement, au travers de la contiguïté/continuité des cases; texte et image sont là encore en asynchronie, mais cette

³² Hergé a plusieurs fois utilisé cette structure à partir des années 1960, dans *Les Bijoux de la Castafiore* (Casterman, 1963), *Vol 714 pour Sydney* (id., 1968) et *Tintin et les Picaros* (id., 1976).



- | | | |
|--|--------------------------------|------------------------------|
| — Il est amoureux de vous? | — Oui. | — Le jeune Antoine est votre |
| — Il m'aime bien. | — Vous me permettez de vous | — amant? |
| — Il vient souvent ici?... le soir?... | — poser une question plus per- | — Oui. |
| — Non, l'après-midi, quand il a | — sonnelle? | — Ici? |
| — une tournée dans le coin. | — Vous me la poserez quand | — Évidemment. |
| — Quand votre mari n'est pas là? | — même. | |

Fig. 7.— *Maigret et le corps sans tête*, 15B.

fois c'est la séquence d'images qui constitue le vecteur de la progression. Troisième type de représentation du dialogue : la suite de cases dynamique (fig. 8); la scène évolue rapidement, par solutions de continuité dans l'enchaînement des vignettes³³, et contrairement aux deux états précédents, le couple texte-image y est synchrone.

Du point de vue de la narration, cette dernière forme est la plus efficace, sans doute la plus proche des dialogues de Simenon, mais aussi la plus dispendieuse. Autant en effet les mises en page théâtrale ou continue sont économiques³⁴, autant la mise en page dynamique demande beaucoup de place. Le chapitre 8 de *Maigret tend un piège*³⁵, par exemple, qui correspond au dernier interrogatoire et aux aveux de Moncin, n'est pas plus volumineux que les autres dans le roman, alors qu'il représente à lui seul dans l'album de BD un cinquième du nombre de pages. Cette situation provient de la nature même de l'adaptation graphico-narrative du roman :

³³ Ce type de séquence comporte d'ailleurs souvent un élément de liaison opérant, par synecdoque, comme un fil de chaîne. Dans l'exemple cité en fig. 8, c'est la pipe de Maigret qui joue ce rôle.

³⁴ L'exemple cité en fig. 7 est extrait de la page 15 de l'album *Maigret et le corps sans tête*. La planche représente en une quinzaine de vignettes un dialogue entre Maigret et Aline Calas qui occupe plus de dix pages dans le roman.

³⁵ G. SIMENON, *Maigret tend un piège*, t. 8, 1989, p. 299–310.



— Cigarette ?

— Merci, je ne fume pas.

— Votre mère vous est très attachée. Parlez-moi de votre père. Comment était-il ?

— C'était un boucher.

— Vous en aviez honte ?

— Je vous en prie...

Fig. 8. – *Maigret tend un piège*, 31C1-C3.

lorsque l'information est majoritairement livrée soit par le texte, soit par l'image³⁶, la BD peut viser une économie de moyens, mais au prix d'une transposition qui apporte peu au roman, voire qui l'appauvrit. Lorsque prévaut au contraire une mixité narrative véritable, où le verbal et le pictural sont en interdépendance constante, l'adaptation consiste à raconter la même histoire sous une autre forme, avec des moyens propres. Ce n'est alors plus l'économie qui est recherchée, mais au contraire le supplément de moyens que peut représenter la bande dessinée. On revient par là à une conclusion qui s'était déjà fait jour à la fin de la première partie de cette étude.

³⁶ La construction renvoie alors aux formes frontalières du genre, proches du récit illustré ou de l'histoire en images.

3.- Maigret tend un piège : paradoxes de la focalisation

LA DERNIÈRE PARTIE de notre article se consacrera entièrement au roman et à l'album intitulés *Maigret tend un piège*. L'album est le deuxième de la série ; il a été officiellement présenté à la presse et au public lors de l'exposition *Tout Simenon* à Liège en 1993. Les auteurs, tant Odile Reynaud pour le scénario que Philippe Wurm pour le dessin³⁷, y ont acquis une maîtrise que le premier épisode ne manifestait pas aussi nettement — et que les suivants n'égalèrent plus. *Maigret tend un piège* n'était pourtant pas le roman le plus facile à transposer en BD. Certes il est très visuel, voire théâtral (j'y reviendrai), mais il est aussi fortement introspectif : les trois personnages qui font face à Maigret — le suspect, sa mère, sa femme — sont l'objet d'une analyse permanente. Le roman a en outre connu plusieurs adaptations cinématographiques en longs et moyens métrages, ce qui constituait un lourd passé de « mise en images » à assumer pour les auteurs de la BD. Malgré tout cela, l'album parvient à imposer un discours graphico-narratif propre, fondé encore une fois sur un important travail d'exploitation de la relation texte-image.

Maigret tend un piège possède une autre particularité, qui rendait sa transposition en bande dessinée presque paradoxale : la focalisation narrative y est rigoureusement centrée sur le commissaire. La centration est telle qu'elle conditionne le déroulement de l'action — tout se passe sous la dépendance géographique de Maigret —, et qu'elle concourt à l'instauration d'une stricte continuité énonciative : tout part de Maigret, tout arrive à lui. Transformer en un récit à images multiples et séquentielles une forme aussi achevée de focalisation continue constituait donc un défi.

3.1.- La continuité énonciative dans la bande dessinée

Plutôt que de la dépendance géographique du commissaire dans *Maigret tend un piège*, il vaut mieux sans doute parler de dépendance topographique. Dans le roman en effet, le lecteur n'a connaissance que de ce qui est dans l'aire perceptive de Maigret : soit directement au moyen de la perception sensorielle du policier, soit indirectement au moyen des événements qu'il prévoit, des actions qu'il ordonne ou qu'il supervise. Ainsi, lorsqu'au début du roman il surveille depuis sa fenêtre un café situé de

³⁷ Wurm a d'ailleurs obtenu l'année suivante, pour cet album, le Prix Avenir de la Chambre belge des experts en bande dessinée.

l'autre côté de la Seine, et où trois de ses hommes viennent d'entrer — c'est un plan qu'il a échafaudé —, Maigret semble parler pour lui-même³⁸ :

Qu'est-ce que les trois hommes allaient boire ? De la bière *sans doute*.
et plus loin³⁹ :

Là-bas, Lognon *devait* guetter près de la cabine, dire au patron :
— C'est sûrement pour moi. J'attends une communication.

Le point de vue narratif correspond à un champ perçu à travers Maigret, comme si un œil était posée sur son épaule ; les choses se passent telles que le commissaire les dit, les pense, les voit ou les revoit. Le chapitre 2 par exemple, dont la plus grande partie se situe du point du vue temporel et causatif avant le premier chapitre (il contient l'élément déclencheur qui permet de saisir le sens du chapitre 1), apparaît comme une remémoration de Maigret, lorsqu'il raconte au juge son entrevue avec le professeur Tissot.

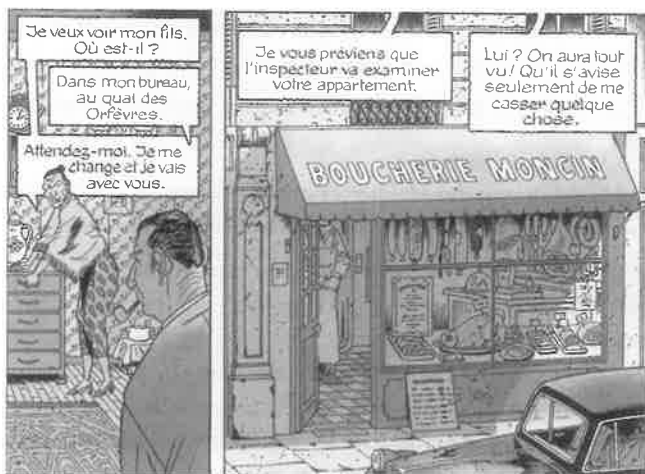
La bande dessinée n'utilise pas systématiquement la focalisation unique pour marquer la continuité énonciative. Elle ne le pourrait pas d'ailleurs : des procédés comme la visée subjective, le point de vue constant ou le cadrage unique, qui dénotent la focalisation narrative, sont des artifices qui ne sauraient marquer durablement la narration sans risquer de connoter le récit. La BD est en effet un système à trois dimensions visuelles variables : angle, plan, cadre⁴⁰. La continuité énonciative y est donc assurée par d'autres moyens, que l'on peut rapidement évoquer ici à travers des exemples pris dans l'album de Würm et Reynaud : la référence au locuteur (fig. 9), permise par l'ordre des phylactères et la désignation du lieu d'émission par exemple ; le montage de la séquence (fig. 8, p. 253), par exemple lorsque, comme je l'ai déjà mentionné, un élément visuel tient lieu de repère constant (ici la pipe de Maigret) ; l'unité de la couleur au sein d'une suite de cases ou d'une planche entière (principe très actif dans l'album cité, et dont on peut voir l'efficacité chez Hergé par exemple) ; la construction du référent au travers de la relation texte-image.

On s'arrêtera sur ce dernier procédé, essentiel dans la bande dessinée, en comparant trois espèces différentes de relation texte-image (désormais RTI). Lorsque l'objet du texte est expressément représenté dans la case sous forme graphique, la RTI est généralement *présentative*. L'accès au référent en cours est alors direct et rapide. On peut illustrer cela avec la figure 10.

³⁸ G. SIMENON, *Maigret tend un piège*, t. 8, 1989, p. 218. Je souligne.

³⁹ *Ibid.* Je souligne.

⁴⁰ Contrairement au cinéma où seules deux dimensions varient : l'angle et le plan.



- Je veux voir mon fils. Où est-il ?
- Dans mon bureau, au quai des Orfèvres.
- Attendez-moi. Je me change et je vais avec vous.
- Je vous préviens que l'inspecteur va examiner votre appartement.
- Lui ? On aura tout vu ! Qu'il s'avise seulement de me casser quelque chose.

Fig. 9.— *Maigret tend un piège*, 30B2-B4.



- Du nouveau ?
- Janvier a téléphoné du Bd Saint-Germain. Il a trouvé dans le bureau des grattoirs et un petit couteau à cran d'arrêt.
- LE DR PAUL AVAIT ÉTÉ INTRIGUÉ PAR L'ARME DES CRIMES.
- Il utilise un canif à cran d'arrêt inoffensif. Ce qui tue c'est l'adresse avec laquelle il s'en sert.

Fig. 10.— *Maigret tend un piège*, 32B4C1.

Contrairement à ce qui se passe dans le roman pour la même scène⁴¹, le texte de la BD n'a pas besoin de mentionner que le docteur Paul est le légiste qui a pratiqué l'autopsie; l'image comble les manques. Lorsqu'au contraire l'objet du texte est dénommé dans la case, en même temps ou avant d'être figuré sous forme graphique, la RTI est plutôt *appellative*. Dans la scène de reconstitution de l'agression sur la jeune auxiliaire par exemple (fig. 11), le référent est annoncé par étiquetage dans la BD. Dans le roman⁴², il se construit au contraire très progressivement, et sans que le mot *reconstitution* n'apparaisse une seule fois. Dernier cas, lorsque l'image de BD représente ou construit un référent qui n'est pas celui du texte mais qui lui est complémentaire, la RTI est alors *interprétative*. Ce troisième type



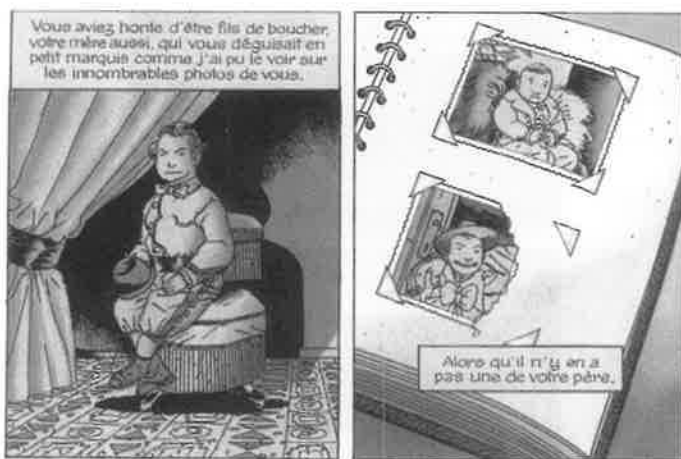
21 HEURES À MONTMARTRE...
RECONSTITUTION DE L'ATTENTAT DE LA VILLE.
— Juste après l'impasse. C'est ici qu'il m'a attaquée.

Fig. 11. — *Maigret tend un piège*, 34A-B1 (détail).

⁴¹ G. SIMENON, *Maigret tend un piège*, t. 8, 1989, p. 286.

⁴² *Ibid.*, p. 291.

représente en quelque sorte un idéal de la bande dessinée. On l'illustrera à l'aide d'un extrait de la scène du dernier interrogatoire de l'accusé. Maigret signale à Moncin qu'il n'a pas trouvé une seule photo de son père parmi toutes celles qu'il a vues au domicile de sa mère, signe d'après lui que l'on a honte de cet homme⁴³. La BD transforme cette parole de Maigret en une voix *off* commentant des photos, et représente un cliché qui a été déchiré volontairement afin d'effacer l'image paternelle (fig. 12). Certes, les auteurs de l'album vont plus loin que l'auteur du roman, lequel ne parle à aucun moment de photo déchirée. Mais ce faisant ils réalisent un véritable travail de bande dessinée, où l'image dit non pas autre chose que le texte, mais plus de la même chose.



VOUS AVIEZ HONTE D'ÊTRE FILS DE BOUCHER, VOTRE MÈRE AUSSI, QUI VOUS DÉGUISAIT EN PETIT MARQUIS COMME J'AI PU LE VOIR SUR LES INNOMBRABLES PHOTOS DE VOUS.

ALORS QU'IL N'Y EN A PAS UNE DE VOTRE PÈRE.

Fig. 12. – *Maigret tend un piège*, 42A2A3.

3.2. – Récit continu vs narration fractionnée

Après avoir montré que la continuité énonciative dans le récit dessiné pouvait être garantie sans faire appel aux procédés de focalisation centrée, il reste à se demander comment le récit graphique peut rester continu, alors même que le mode de narration qui prévaut dans la bande dessinée est celui

⁴³ *Op. cit.*, p. 304.

du fractionnement et de la démultiplication. Que devient en particulier ce fil conducteur représenté par Maigret en tant qu'instance énonciative unique face à l'éclatement focal de la narration en images ? On a tellement parlé de la bande dessinée comme d'un art du bégaiement, du psittacisme, voire de l'asyndète permanente que l'on pourrait douter de la capacité de cette forme narrative à raconter une enquête de Maigret. Or les faits montrent que cette capacité existe bel et bien, et qu'il faut par conséquent inverser le sens de la question : comment la BD met-elle à profit son hétérogénéité narrative lorsqu'il s'agit de produire un récit homogène ?

Certes, cette dernière question revient à se demander par quel moyen la bande dessinée raconte une histoire, et l'on se doute qu'aucune réponse définitive ne sortira de ces lignes ! Les deux sections qui suivent, avant la conclusion de cet article, ne peuvent qu'apporter leur pierre à l'édifice. Il s'agit donc de montrer, en analysant deux séquences de l'album *Maigret tend un piège* — deux séquences minutieusement travaillées par les auteurs —, comment la disparité narrative de la BD se met au service de la continuité du récit.

3.2.1.- Meurtre à Montmartre

Les pages 34 et 35 de l'album (fig. 13) représentent respectivement la reconstitution de l'agression de la jeune auxiliaire de police par Moncin, et le dernier crime commis, alors que Moncin est au dépôt. Les deux événements se déroulent au cours de la même nuit et dans le même quartier. Les auteurs figurent cette analogie en proposant deux planches se faisant face, organisées en symétrie à partir de motifs identiques. Chacune des planches se décompose en trois séquences de cases : une première ligne (désormais A) représentant les toits de la ville ; une deuxième série (B) pour, respectivement, la scène de reconstitution et la scène de meurtre ; une troisième série (C) figurant à gauche l'identification et l'arrestation de l'agresseur et à droite le signalement d'un nouvel assassin.

D'emblée la consultation de l'album en couleurs montre que les deux pages ont exactement la même variation chromatique : dominance du gris-bleu pour les zones d'ombre et du bleu-vert pour les taches faiblement éclairées ; mouvement du plus obscur au plus clair dans le passage du haut vers le bas des planches. À cette unité du temps évoquée par l'identité des teintes s'ajoute l'unité du lieu. En effet, la vignette A de la page 34 (fig. 13), et son vis-à-vis en haut de la page 35 — toutes les deux constituant une seule et même case en forme de large bande horizontale —, représentent les toits

Fig. 13.- *Maigret tend un piège*, page 34.



Fig. 13. – *Maigret tend un piège*, page 35.

de Montmartre avec le Sacré-Cœur au loin⁴⁴. Cette case unique dépeint le chapeau commun sous lequel se déroulent les deux scènes successives, de la gauche vers la droite. Unité de temps, unité de lieu : il ne manque que l'unité d'action pour que la tragédie soit complète. Celle-ci est présente au travers de la symétrie horizontale des deux séquences B, la scène de reconstitution apparaissant après coup comme annonciatrice du meurtre, voire comme une tentative réussie faisant suite à un premier échec. Ainsi, en guise de première réponse à notre question initiale, la BD montre sa capacité à théâtraliser un schème d'actions grâce à des procédés d'unification macro-structurels.

L'unité globale de la double planche s'accompagne d'un effet d'homologie dans l'organisation thématique de la narration. Comparant à nouveau les séquences B sur chaque page (fig. 13), on remarque qu'elles se constituent toutes deux d'une vignette « tableau » qui ouvre la ligne à gauche, dont dépendent ou découlent toutes les autres cases des séquences B et C situées à droite et au-dessous de la case initiale. Cette dépendance, qu'elle soit diégétique ou simplement graphique, provient de la fonction matricielle que joue chacune des cases B1 au sein de sa propre planche. Par analogie avec l'analyse linguistique des textes, je dirai volontiers que la case B1 joue de chaque côté le rôle d'un hyperthème narratif, duquel dérive l'ensemble des motifs thématiques secondaires de chaque séquence. On peut donc maintenant reformuler la réponse donnée au paragraphe précédent. À la question « Comment la bande dessinée met-elle à profit son hétérogénéité narrative lorsqu'il s'agit de produire un récit homogène? », on répondra que la planche ou la double planche de BD assurent d'une part l'unité fictionnelle du récit, au moyen de la représentation d'une macrostructure scénique ; la séquence multicases garantit quant à elle l'unité diégétique de la narration, au moyen de la représentation d'une microstructure thématique.

3.2.2.- La robe de la victime

Le dernier commentaire de notre étude aura pour support la scène du dénouement de l'affaire⁴⁵. Maigret est persuadé que le meurtre ultime, commis pendant l'incarcération de Moncin, est l'œuvre soit de l'épouse, soit de la mère de l'assassin présumé. Il convoque les deux femmes puis les réunit dans son bureau, en présence de Moncin, afin de confondre celle

⁴⁴ Cette image du Sacré-Cœur dans le lointain est déjà annoncée par la première de couverture de l'album.

⁴⁵ G. SIMENON, *Maigret tend un piège*, t. 8, 1989, p. 307.

des deux qui a cru pouvoir sauver l'accusé en endossant son crime. Après quelques minutes, la mère de Marcel Moncin s'accuse du dernier crime, mais lorsque Maigret lui demande quelle était la couleur de la robe de la victime, ce n'est pas elle qui répond, mais sa belle-fille :

Alors, dans le silence, on entendit la voix d'Yvonne Moncin qui énonçait calmement, comme une élève à l'école :

— La robe était bleue.⁴⁶



[Images précédant cet extrait]

MAIGRET : — Vous avez tué Jeanine Laurent?

MME MONCIN MÈRE : — Je ne connais pas son nom.

MAIGRET : — Vous avez commis le crime de cette nuit?

— Alors, oui ou non??

— Oui.

— Voulez-vous m'indiquer la couleur de la robe de la victime? La presse a oublié de la préciser.

— Je... Il faisait trop noir

— Pardon! Elle a été tuée à quelques mètres d'un réverbère.

— Je n'ai pas fait attention.

— Vous avez pourtant lacéré la robe,

? : — Elle était bleue.

Fig. 14. — *Maigret tend un piège*, 47B-C.

⁴⁶ *Op. cit.*, p. 308.

Ce moment de l'histoire est transformé radicalement dans l'adaptation du roman en album (fig. 14). Les auteurs utilisent en effet le principe de disparité focale propre à la BD afin d'ajouter un effet de suspense à la scène. Pour ce faire, ils rompent la possibilité d'identifier avec certitude le locuteur de l'énoncé «Elle était bleue.» (fig. 14, case C3), grâce à un changement d'angle de vision doublé d'un changement de point de vue. Il faut tourner la page pour savoir qui a parlé, ou, si l'on pensait que c'était M^{me} Moncin mère qui se trouvait derrière cette phrase, pour être démenti. La multifocalisation permet ici non seulement d'ajouter quelque chose à la lettre et à l'esprit du roman, mais aussi de raconter l'événement en se servant des outils propres au récit visuel. Ainsi, après avoir montré dans la section précédente que la focalisation multiple n'était pas un obstacle à la continuité du récit, nous constatons par cet exemple qu'elle peut parfois être le moteur de la continuité diégétique, en faisant, au sens concret du terme, *avancer* le récit.

Conclusion

LA PREMIÈRE PARTIE de cet article s'est portée sur les caractéristiques de l'adaptation des enquêtes de Maigret en bande dessinée. Montrant combien la qualité des différents albums produits pendant les années 1990 était irrégulière, elle a voulu rendre attentif au fait que toute transposition de roman en BD devait d'abord se soucier d'être effectivement une BD, et partant d'exploiter les contraintes propres à cette forme. On a ensuite tenté d'établir, en deuxième lieu, que la transposition graphique d'un roman de Simenon pouvait prendre comme points d'appui les nombreux aspects visuels du récit. Chez cet auteur en effet les thèmes perceptifs et les structures narratives sont souvent marqués par une certaine iconicité : la narration simenonienne possède une forte propension à l'image, et plus encore à la figuration.

La troisième partie enfin, reprenant la problématique annoncée dans le titre de l'exposé, a mis en perspective le caractère homogène du récit tel qu'il apparaît dans le roman *Maigret tend un piège*, et le caractère hétérogène de l'album du même nom, considéré comme le meilleur de la série des bandes dessinées. À la focalisation unique et continue du roman répond en effet une apparente disparité dans le récit en images. L'analyse détaillée de plusieurs exemples a cependant permis de montrer que non seulement la

bande dessinée ne menaçait pas la continuité énonciative des enquêtes de Maigret, mais qu'elle pouvait dans certaines conditions la transcender.

Jean-Paul MEYER
Université Marc Bloch – Strasbourg II
(EA *Scolia*, CNRS 1339)

Pourquoi Maigret aurait tant voulu être médecin

DANS l'ensemble de l'œuvre de Simenon, Pierre Lefèbvre recense quelque trois cent vingt-sept personnages médicaux, pour quatre-vingt-seize avocats et dix-sept ingénieurs, sans compter les quatre-vingt-dix personnages para-médicaux, de la religieuse-infirmière à l'étudiant en médecine¹. Et dans les cent sept enquêtes de Maigret, quarante-six comprennent un personnage de médecin mais le chiffre tombe à trente-six si l'on excepte les médecins légistes qui sont impliqués par le contexte de l'enquête policière. Cette présence insistante se double d'un phénomène de concentration : dans *Maigret se trompe*, par exemple, le commissaire rencontre cinq médecins différents et dans *Maigret et monsieur Charles*, le dernier de la série, il en interroge quatre ! Mais l'importance des médecins dans les enquêtes du commissaire Maigret tient surtout, semble-t-il, à la qualité et non à la quantité des personnages évoqués. Ils ne sont pas seulement d'épisodiques protagonistes et jouent souvent un rôle central dans l'intrigue, tels, par exemple, le D^r Rivaux, dans *Le Fou de Bergerac*, le D^r Vernoux, dans *Maigret a peur*, et le D^r Janin, dans *La Maison du juge*. L'éventail des spécialités s'ouvre du pédiatre (*Maigret et les braves gens*) au professeur de stomatologie (*Maigret se défend*) mais les plus représentés sont le chirurgien (*Maigret et le clochard*, *Maigret hésite*, *Maigret se trompe*, *Maigret et monsieur Charles*...) et surtout le spécialiste des maladies mentales², indifféremment appelé aliéniste, neurologue, psychiatre, voire psychanalyste (*Les vacances de Maigret*, *L'homme dans la rue*, *Maigret hésite*, *Le Revolver de Maigret*, *Les Scrupules de Maigret*, *Maigret a peur*, *Maigret*

¹ P. LEFÈBVRE, « Sur la prévalence des médecins dans l'œuvre de Georges Simenon », *Traces*, n° 5, 1993, p. 122-123.

² Pour l'anecdote, évoquons le D^r Borms, médecin viennois spécialiste des maladies nerveuses et dont la clientèle, nous dit l'auteur, est surtout féminine (« L'homme dans la rue » dans *Maigret et les petits cochons sans queue*), et le D^r Jussieu, un convive des dîners chez Pardon, qui connaît *Sainte-Anne* et évoque Charcot, à tort puisque ce dernier n'a travaillé qu'à la Salpêtrière (*Le Revolver de Maigret*).

et son mort...). Il est amusant de noter que le D^r Paul, le médecin légiste, a six successeurs différents et que l'échantillon des médecins préférés de Simenon (chirurgien, psychiatre, médecin légiste, médecin de quartier) se trouve au complet dans le dernier Maigret, *Maigret et monsieur Charles*. Il faudrait aussi distinguer, pour compléter l'inventaire, non seulement ceux qui sont médecins, ou assimilés, comme les deux dentistes de *Maigret et la Grande Perche* et *Maigret se défend*, mais aussi ceux qui l'ont été, comme Darchambaux, le charretier de *La Providence*, et Keller, le clochard du roman éponyme, ou encore ceux qui auraient voulu l'être, Josset, dans *Une Confiance de Maigret*, et Radek, dans *La Tête d'un homme*. On peut ainsi dire que les enquêtes du commissaire Maigret ressemblent bien souvent à des affaires de médecin³.

Comment comprendre, alors, l'omniprésence des médecins dans les enquêtes de Maigret? Quelles raisons y a-t-il à la prédilection bien connue du commissaire pour l'homme de l'art? On avancera ici deux catégories d'explications : les unes, liées à la technique d'écriture de Simenon et à sa place dans le paysage littéraire, rejoindront les autres, d'ordre psychologique, dans des considérations méthodologiques.

Le « raccommodeur de destinées »

POUR un écrivain artisan, rédacteur de multiples romans populaires, l'intérêt technique du personnage réside dans la dimension quasi expérimentale que prend la confrontation d'un type paralittéraire — le héros des romans « médicaux » — avec les instances du roman policier. Le médecin est un personnage économique, caractérisé sans même être décrit. La simple mention de son titre de docteur lui attribue non seulement un passé — il a fait des études de médecine, réputées longues et difficiles — mais encore un savoir, un pouvoir, et une position sociale. Plus qu'une compétence, le savoir apparaît surtout comme la condition de possibilité d'un discours : le médecin a la capacité de proférer l'indicible en expliquant la maladie et la mort. Le savoir s'articule ainsi à un pouvoir, pouvoir de soigner, certes, et pouvoir de remplacer le silence, le mystère par un récit explicatif.

³ Dans le roman populaire *Une Ombre dans la nuit*, signé Georges Martin-Georges, Michel Lemoine relève la première apparition du nom Maigret, pour un personnage de médecin. Voir *L'Autre Univers de Simenon*, Liège, C.É.F.A.L., 1991, p. 322.

Dans les romans « semi-littéraires » de Simenon, le médecin reste donc un type, structuré par l'opposition compassion/ambition qui permet d'en classer les occurrences : depuis le D^r Pardon, qui ne fait preuve d'aucune ambition et n'est que compassion, ce qui est d'ailleurs une façon de justifier son patronyme, jusqu'aux médecins poussés au crime par l'ambition, tels Rivaux dans *Le Fou de Bergerac* et Jave dans *Maigret s'amuse*. Dans la fiction policière en effet, le savoir médical est parfois l'objet d'un renversement axiologique : conçu pour soigner et guérir, il peut servir à donner la mort. Agent du Bien ou du Mal, figure de compassion ou d'ambition, le type du médecin est ainsi caractérisé par l'indécidabilité axiologique. Il est tout aussi bien un assassin en puissance qu'une victime potentielle, ou encore une figure idéale de suspect. Du coup, on a l'impression que Simenon expérimente les diverses combinaisons possibles : tout d'abord celle du médecin victime, avec le D^r Janin dans *La Maison du juge*, le D^r Borms, dans *L'Homme dans la rue* et le D^r Keller dans *Maigret et le clochard* ; puis les médecins suspects, comme le D^r Bloch, dans *Maigret au Picratt's*, le D^r Gouin, dans *Maigret se trompe* et le D^r Fabre, dans *Maigret et les braves gens* ; et enfin, la cohorte des médecins assassins, les plus nombreux, peut-être parce qu'ils représentent la transgression maximale : le D^r Michoux, dans *Le Chien jaune*, le D^r Rivaux, dans *le Fou de Bergerac*, le D^r Bellamy, dans *Les vacances de Maigret*, et, dans *Maigret se défend*, le D^r Mélan, ce dentiste qui cherche à évincer Maigret de la PJ et représente pour le commissaire l'incarnation du mal absolu. On y ajoutera Darchambaux, le charretier de *La Providence*, meurtrier mais présenté comme une victime, et Radek, le criminel de *La Tête d'un homme*, l'étudiant pauvre aux diagnostics extraordinaires, qui représente ce que Maigret serait peut-être devenu, s'il n'était pas entré dans la police.

Meurtrier, victime, ou simple suspect, le médecin partage de surcroît certains traits avec la figure de l'enquêteur telle que la conçoit Simenon. En effet le pouvoir du médecin est aussi celui de se déplacer. Semblable en ceci au « meneur de jeu », il franchit les limites entre public et privé, pénètre chez les gens, découvre leur intimité et leurs secrets : n'est-ce pas là ce dont rêve tout détective ? En outre, le médecin représente pour Simenon le détenteur de la vérité humaine. Celui que l'écrivain semble le plus admirer, celui qu'il place au sommet de la hiérarchie médicale, c'est le psychiatre, qu'il réduit parfois à un rôle de détecteur de mensonges. Dans *Les Scrupules de Maigret* par exemple, le commissaire n'arrive pas à savoir lequel de ses deux témoins contradictoires ment ; il consulte alors des manuels de psychiatrie, puis un neurologue, le D^r Steiner, qui le congédie comme un malappris. On

trouve aussi, dans *Maigret a peur*⁴, un psychiatre qui reconnaît les déments dans la rue d'un seul coup d'œil ! Au-delà de cette représentation un peu sommaire des relations du savoir et de la vérité, c'est bien le même souci de comprendre qui réunit le médecin et l'enquêteur, comme dans cet article du *Lancet* dont le D^r Pardon rapporte la conclusion à Maigret :

Un psychiatre avisé, s'appuyant sur ses connaissances scientifiques et sur l'expérience de son cabinet, est assez bien placé pour comprendre les hommes. Cependant, il est possible, surtout s'il se laisse influencer par la théorie, qu'il les comprenne moins bien qu'un maître d'école exceptionnel, qu'un romancier, ou même qu'un policier.⁵

Ainsi s'articulent, dans le projet d'observer l'homme nu, trois personnages clés de l'univers simenonien : le médecin, le commissaire, et le romancier.

L'omniprésence du médecin s'explique donc par les qualités référentielles et fonctionnelles du personnage, mais aussi par le fait que Maigret lui-même est souvent comparé à un médecin : « Qui est-ce, ce type-là ?... Un toubib ? »⁶ demande un clochard en voyant arriver le commissaire. « Un commissaire est un peu comme un médecin ou un confesseur »⁷, peut-on lire dans *Maigret et la Grande Perche*. Il est fréquent qu'on s'adresse à lui « comme on parle au médecin qui vient de quitter son malade »⁸.

— Vous prenez toutes vos enquêtes à cœur comme si cela vous touchait personnellement... [dit à Maigret son ami le D^r Pardon] [...]

— Quand on vous appelle au chevet d'un malade inconnu, est-ce que vous n'en faites pas une affaire personnelle, vous aussi ? Est-ce que vous ne luttez pas contre la mort comme si le patient vous était un être cher ?⁹

Maigret et Pardon en effet se ressemblent. « Nous avons un peu vous et moi, la même expérience de l'homme »¹⁰, se disent-ils. Ou encore : « Nous n'avons pas le droit de laisser inexplorée la plus petite possibilité »¹¹. Tous deux voient leur vie privée envahie par leur activité professionnelle ; ils ont

⁴ G. SIMENON, *Maigret a peur*, 6, p. 565. Toutes les références à l'œuvre de Simenon renvoient à l'édition *Tout Simenon*, Presses de la Cité, « Omnibus », 1992–1993. Le volume est indiqué avant la mention de la page.

⁵ G. SIMENON, *Maigret et les vieillards*, 10, p. 629–630.

⁶ G. SIMENON, *Maigret et l'indicateur*, 15, p. 597.

⁷ G. SIMENON, *Maigret et la Grande Perche*, 5, p. 562.

⁸ G. SIMENON, *Maigret et l'homme du banc*, 6, p. 360.

⁹ G. SIMENON, *Maigret et monsieur Charles*, 15, p. 842.

¹⁰ G. SIMENON, *Maigret se défend*, 12, p. 552.

¹¹ G. SIMENON, *Maigret tend un piège*, 8, p. 233.

la même lourdeur grave et fument qui le cigare, qui la pipe; pour eux les mots ont le même sens et ils ne craignent pas les moments de silence; il leur arrive de souhaiter d'avoir choisi un autre métier.

Ainsi les rédacteurs de *Médecine et Hygiène* ont pu dire à Simenon : « Le personnage du médecin, dans votre œuvre, c'est Maigret »¹². La médecine apparaît ici comme une relation humaine fondée sur la compassion, la connaissance de l'homme et l'investissement personnel. C'est pourquoi la formule de « raccommodeur de destinées » qu'emploie Simenon convient tout autant au médecin qu'au commissaire :

On serait venu consulter cet homme là comme on consulte un docteur. Il aurait été en quelque sorte un raccommodeur de destins. [...] Et les policiers, justement, ne sont-ils pas parfois des raccommodeurs de destins ?¹³

On reconnaît donc dans le médecin un personnage d'une grande souplesse fonctionnelle qui partage avec le héros enquêteur son souci de vérité et de solidarité humaine. Mais ces raisons techniques n'expliquent pas à elles seules la récurrence des personnages de médecins dans les enquêtes du commissaire.

Une vocation compensatoire

L'AUTRE explication tient dans cette formule : un Simenon passionné par la médecine a imaginé un enquêteur attiré par les médecins. On connaît l'intérêt réciproque que se portaient Simenon et les médecins : l'un, qui a grandi parmi les étudiants en médecine locataires de sa mère et qui se dit lecteur assidu de revues médicales¹⁴, déclare : « J'aurais aimé établir des diagnostics »¹⁵; les autres reconnaissent chez ce « clinicien de l'âme »¹⁶ la

¹² « Simenon sur le grill », *Médecine et Hygiène* (1968), article reproduit dans A. BERTRAND, *Georges Simenon*, Lyon, La Manufacture, 1988, p. 212.

¹³ G. SIMENON, *La Première enquête de Maigret*, 3, p. 406.

¹⁴ P. BOUVARD, « Dialogue avec les Simenon », *Le Figaro*, 7 mai 1963, et *Paris-Presses, L'Intransigeant*, 9 mai 1963, cité par Claudine GOTHOT-MERSCH, « Le romancier au travail », *Lire Simenon. Réalité/Fiction/Écriture*, Paris/Bruxelles, Nathan/Labor, p. 79.

¹⁵ Cité par P. PROOST, « Simenon et les médecins », *Le Monde médical Magazine*, novembre 1989, p. 14.

¹⁶ DENIKER, « Georges Simenon, clinicien de l'âme », in Francis LACASSIN et Gilbert SIGAUX, *Simenon*, Plon, 1973, p. 69-70. Voir aussi, dans le même volume, Pierre DEBRAY-RITZEN, « Mon maître Simenon », p. 59-68.

«démarche de la psychologie médicale»¹⁷. L'auteur comme son personnage aiment les «dîners de toubibs où l'on [finit] toujours par parler médecine»¹⁸. Ils partagent aussi la même vocation interrompue par la nécessité de gagner sa vie. Au Congrès des écrivains médecins à Montreux, en 1962, lors d'une conférence intitulée «Si j'avais été médecin»¹⁹, Simenon explique : «Que serait-il arrivé si j'avais continué des études régulières? Je n'aurais probablement pas été romancier. Plutôt médecin. C'était ma marotte pendant mon adolescence»²⁰. De même le commissaire avoue timidement cette vocation aux éminents confrères du D^r Pardon qu'il rencontre lors des fameux «dîners de toubibs» :

Dix fois, à la suite de ces entretiens, l'interlocuteur de Maigret lui avait soudain demandé en le regardant gravement :

— Vous n'avez jamais été tenté de faire de la médecine?

Il répondait, presque rougissant, que cela avait été sa première vocation et que la mort de son père l'avait contraint à abandonner ses études.²¹

C'est dans des circonstances dramatiques, dont il fait le récit dans *Les Mémoires de Maigret*, qu'est née la vocation du commissaire. Alors qu'il avait sept ans, sa mère est morte en couches par la faute d'un médecin ivrogne et négligent, le D^r Gadelle, «à la barbe rousse et pointue»²². Cet épisode qui débarrasse Maigret d'un inopportun puîné scelle le couple père-fils par la mort et l'absurde. La figure du médecin est donc pour Maigret doublement liée à la mort, celle de sa mère, à l'origine de sa vocation, et celle de son père, qui en a empêché la réalisation. La carrière policière en est un véritable substitut puisque l'homme qui aide le jeune Maigret à entrer dans la police, son voisin de palier, ressemble à son père. Ainsi la figure du médecin représente pour Maigret un idéal inatteignable, lié au manque, à la perte cruelle, à la mort. La réitération insistante de ces confidences fait des enquêtes du commissaire une aventure compensatoire fondée sur une double vocation ratée, celle de Maigret, et aussi celle de Simenon.

Voici donc un commissaire qui aurait voulu devenir médecin et qui se trouve de surcroît entouré par deux amis médecins : le D^r Paul, médecin

¹⁷ Cité par Alain BERTRAND, *Georges Simenon, op. cit.*, p. 198.

¹⁸ G. SIMENON, *Le Revolver de Maigret*, 6, p. 117.

¹⁹ Publiée dans les *Œuvres complètes*, Éditions Rencontre, t. 38, cité par Claudine GOTHOT-MERSCH, «Le romancier au travail», *Lire Simenon, op. cit.*, p. 79.

²⁰ G. SIMENON *Des traces de pas*, cité par G. Henry, «Comment naît un personnage», *Simenon*, Cistre Essais 10, L'Âge d'homme, 1980, p. 152.

²¹ G. SIMENON, *Maigret tend un piège*, 8, p. 229. Je souligne.

²² G. SIMENON, *Les Mémoires de Maigret*, 4, p. 795.

légiste de la PJ ; et le D^f Pardon, petit médecin de quartier. Le D^f Paul n'a rien d'un croque-mort : c'est un homme affable et distingué, qui déjeune en ville et arrive à l'Institut médico-légal élégant et de bonne humeur, un dandy à la Sherlock Holmes, auquel il a emprunté la spécialité de reconnaître la profession des gens d'après la forme de leurs mains²³. Le D^f Pardon, beaucoup plus important, est le seul véritable ami du commissaire, celui que l'on retrouve d'une enquête à l'autre dans les romans publiés à partir des années cinquante, alors que le personnage de Maigret se stabilise et s'étoffe. Il apparaît en confident dans *Une Confiance de Maigret* et en complice dans *Maigret s'amuse*. Sans accompagner le commissaire dans ses enquêtes, il en est le témoin indirect grâce aux discussions des deux amis qui dînent ensemble tous les quinze jours :

Ils s'étaient toujours compris à demi-mot, Pardon et lui, bien qu'ils se fussent connus très tard, quand chacun avait déjà accompli une grande partie de sa carrière. Dès le premier jour, la confiance avait régné entre eux, et ils éprouvaient un respect mutuel.

Cela ne tenait-il pas à ce qu'ils avaient la même sorte d'honnêteté, pas seulement envers les autres mais envers eux-mêmes ? Ils ne trichaient pas, ne se doraient pas la pilule, se regardaient en face.²⁴

Le D^f Pardon est aussi le médecin traitant du commissaire. Il lui arrive de l'examiner et de lui recommander la sobriété et le repos. Dans *Maigret à Vichy*, il envoie le commissaire en cure, et dans *Maigret s'amuse*, lui ordonne de prendre de vraies vacances. En outre, Maigret connaît bien la vie des médecins parisiens grâce à Pardon qui l'invite aux « dîners de toubibs » et l'informe sur ses confrères, par exemple dans *Maigret se défend*. Le D^f Pardon incarne-t-il la vocation ratée du commissaire ?

La quête de l'ami médecin

LE D^R PARDON est en effet la principale actualisation d'une figure essentielle de l'entourage de Maigret : l'ami médecin. Celui-ci — ami et médecin — a l'avantage de conjuguer la connaissance issue du savoir médical à celle que donne la fréquentation intime de quelqu'un. Pour Maigret, c'est une

²³ Voir A. C. DOYLE, *Le Signe des Quatre*, in *Sherlock Holmes*, vol. 1, Paris, Laffont, « Bouquins », 1987, p. 110 (*The Sign of Four*, *The Complete Sherlock Holmes*, London, Penguin, 1981, p. 91).

²⁴ G. SIMENON, *Une Confiance de Maigret*, 10, p. 131.

situation idéale du point de vue du savoir. Par conséquent, lorsqu'il a besoin de renseignements, il s'adresse soit au médecin traitant du suspect — qui généralement refuse de trahir le secret médical — soit à un proche qui se trouve être aussi, providentiellement, médecin. On ne sait pas toujours très bien s'il cherche un diagnostic ou des détails privés, ce qui apparaît dans ce dialogue de *Maigret et monsieur Charles* où l'on voit que l'ami médecin ne collabore pas toujours volontiers avec le commissaire :

Le front du docteur Florian s'était rembruni.

— Je suis obligé de vous demander à quel titre vous me posez ces questions. Comme *médecin* je suis tenu au secret professionnel et comme *ami* je me dois de garder une certaine discrétion [...].

La suite du dialogue apporte certains détails privés puis Maigret demande :

— Vous la croyez saine d'esprit ?

— Cela, ce n'est pas mon rayon. Je suis chirurgien et non psychiatre. [...] Au fait, nous avons un *ami* commun qui est devenu *psychiatre* et qui a un service à Sainte-Anne...²⁵

On voit ainsi que la condition de la compréhension, selon le commissaire, c'est la proximité — l'ami — et le savoir — le médecin. Mais les demandes de Maigret, ne sont pas seulement motivées par le souci d'efficacité.

Malgré la présence de Pardon, et sans que la réussite de l'enquête ne le justifie entièrement, le commissaire qui regrette de n'avoir pas pu devenir médecin semble effectivement sans cesse à la recherche d'un ami médecin. De la vocation ratée, de la médecine objet du désir de Maigret, on passe ainsi à l'ami médecin objet de la quête du commissaire. Le motif se met en place dans les romans publiés après 1945 aux Presses de la Cité, en même temps qu'apparaît le personnage du D^f Pardon, ce qui souligne l'inachèvement constitutif de la quête.

Progressivement, presque trait par trait, à travers les nombreux médecins que côtoie Maigret, se dessine cette figure de l'ami médecin. Sa première caractéristique est la carrure : les amis médecins sont comme Maigret grands et costauds. Le D^f Tissot, par exemple, dans *Les Vacances de Maigret*, est décrit comme « un homme carré, bâti en paysan, les cheveux gris et drus taillés en brosse sur un visage sanguin »²⁶, tandis que le D^f Gouin, dans *Maigret se trompe*, « devait avoir une demi-tête de plus que Maigret,

²⁵ G. SIMENON, *Maigret et monsieur Charles*, 15, p. 818-820. Je souligne.

²⁶ G. SIMENON, *Maigret tend un piège*, 8, p. 230.

était presque aussi large d'épaules »²⁷. L'étrange relation qui s'amorce, dans *Maigret et la Grande Perche*, entre le commissaire et Guillaume Serre, un dentiste « plus grand, plus large et plus lourd que le commissaire »²⁸, semble due à leur ressemblance physique :

Est-ce que les événements se seraient déroulés de la même manière, Maigret aurait-il pris la même décision, au même moment, si l'homme de la rue de la Ferme n'avait pas été plus lourd que lui, physiquement et moralement ?²⁹

L'actualisation la plus intéressante de l'ami médecin est le personnage du grand spécialiste aux origines plébéiennes, tel le D^r Bellamy, neurologue dans *Les Vacances de Maigret* (1948), ou le Professeur Gouin, chirurgien dans *Maigret se trompe* (1953), ou encore le Professeur Tissot, « le fameux Tissot qui dirigeait Sainte-Anne, l'Asile des Aliénés de la rue Cabanis »³⁰ dans *Maigret tend un piège* (1955). Dans ces trois romans tout particulièrement, la quête de l'ami médecin se déroule en marge de l'enquête et se dessine en deux temps : d'abord, l'intérêt et la curiosité du côté de Maigret, ensuite un rapprochement manifesté par le partage du savoir, des projets, et de l'origine. Dans *Les Vacances de Maigret*, par exemple, on voit le commissaire se conduire en amoureux transi : « Il en était à tourner autour du D^r Bellamy comme un écolier tourne autour de l'élève riche de la classe »³¹. L'importance de ces rencontres est à chaque fois soulignée par la réitération de la vocation ratée de Maigret.

C'est l'action commune qui établit la relation entre le commissaire et son ami médecin. Dans *Les Vacances de Maigret*, Maigret et Bellamy, dont le nom trouve alors toute sa signification, marchent « d'un pas égal »³² :

Ils continuaient *tous les deux* à arpenter le Remblai à *pas égaux* et ils regardaient *tous deux*, machinalement, la courbe harmonieuse de la plage qui avait quelque chose de féminin, de presque voluptueux. [...]

On aurait dit que leurs pensées, comme leurs pas, *s'accordaient* à nouveau, que, *comme de vieux amants*, ils n'avaient plus besoin de longues phrases mais seulement d'une sorte d'algèbre du langage.³³

²⁷ G. SIMENON, *Maigret se trompe*, 7, p. 84.

²⁸ G. SIMENON, *Maigret et la Grande Perche*, 5, p. 564.

²⁹ *Id.*, p. 602. Voir aussi p. 604 et 606.

³⁰ G. SIMENON, *Maigret tend un piège*, 8, p. 230.

³¹ G. SIMENON, *Les Vacances de Maigret*, 3, p. 30.

³² *Id.*, p. 31.

³³ *Id.*, p. 32. Je souligne.

Dans *Maigret tend un piège*, le rapprochement avec Tissot s'effectue au cours d'un dialogue où le médecin et le commissaire échangent tour à tour les rôles de questionneur et de questionné. La proximité entre les deux hommes est à chaque fois soulignée par la réversibilité de leur relation : « on lui posait exactement les questions qu'il aurait posées »³³ se dit Maigret à propos de Bellamy. Le piège imaginé avec Tissot s'élabore à deux voix, au point que Simenon note : « ils voyaient tous deux le drame sous le même jour » et « c'était difficile d'établir ce qui venait de l'un et ce qui était la part de l'autre »³⁴.

Une telle ressemblance, une telle proximité, s'expliquent par une commune origine rurale. Le D^r Bellamy a été présenté à Maigret comme un médecin de grande classe très attaché à ses origines populaires et au terroir des Sables d'Olonne. Gouin est né « dans un petit village du centre de la France »³⁵ et Tissot, qui est, rappelons-le, directeur de *Sainte-Anne*, apostrophe ainsi le commissaire :

— [...] Vos épaules sont aussi larges que les miennes. Fils de paysan, hein ?

— De l'Allier.

— Moi, du Cantal. Mon père a quatre-vingt-huit ans et vit encore dans sa ferme.

Il en était plus fier, aurait-on juré, que de ses titres scientifiques.³⁶

L'ami médecin est donc comme un jumeau du commissaire, un frère issu de la même mère, la terre provinciale.

Mais la quête de l'ami médecin connaît plus l'échec que le succès : si avec Tissot, Maigret a l'impression « qu'une amitié était née ce soir-là »³⁷, Bellamy est un assassin, et Gouin, bien qu'il opère gratuitement les pauvres, incarne la raison froide et le scepticisme, ce qui convient peu à Maigret. En fait l'objet de la quête vaut par son absence : l'ami médecin est pour le commissaire aussi inaccessible que la médecine elle-même. On peut alors voir dans sa quête comme une répétition du mythe des origines : dans l'ami médecin, Maigret se chercherait-il un frère pour remplacer celui qui est mort alors que naissait sa vocation médicale ? Cherche-t-il plutôt sa propre image dans ce jumeau insaisissable, celui qu'il aurait pu devenir, c'est-à-dire l'incarnation de ses regrets ? On rangerait alors le médecin parmi les *alter*

³⁴ G. SIMENON, *Maigret tend un piège*, 8, p. 236.

³⁵ G. SIMENON, *Maigret se trompe*, 7, p. 95-96.

³⁶ G. SIMENON, *Maigret tend un piège*, 8, p. 44.

³⁷ *Id.*, p. 231, 233, 238, 243.

ego du commissaire, aux côtés de l'enfant de chœur... Mais à partir de cette relation d'altérité/identité, on peut aussi dire que, dans des médecins qui lui ressemblent, Maigret se cherche littéralement un ami médecin, c'est-à-dire un Watson.

L'inversion du modèle clinique

POUR tous les lecteurs de romans policiers en effet le D^r Watson est l'archétype de l'ami médecin. On sait aussi qu'il est le fidèle compagnon de Sherlock Holmes, un détective dont la méthode d'enquête fameuse consiste en une transposition dans la fiction de l'investigation clinique, celle-là même que les professeurs de la faculté de médecine d'Édimbourg avaient enseignée au jeune Conan Doyle. On peut de surcroît remarquer que, par un procédé analogue à ceux du rêve, dans le couple Holmes-Watson, le signe distinctif qui réfère au modèle médical est porté par le second, et ainsi engagé dans la dialectique de l'autre et du même : c'est Watson le médecin, et non Holmes; mais c'est Holmes qui fonde son investigation sur la clinique. Ainsi, puisque Watson incarne la médecine aux côtés de Holmes qui l'applique, la figure de l'ami médecin représente les choix méthodologiques de l'enquêteur et désigne par la suite la relation au modèle holmésien fondateur. Par conséquent, la quête inlassable du commissaire Maigret, qui se cherche continûment un ami médecin, n'est pas seulement l'expression des frustrations de Simenon à l'égard de la médecine, mais aussi une inscription dans le récit lui-même de ses relations avec les formes canoniques du genre policier.

À l'égard du modèle holmésien en effet, Maigret se trouve dans une situation intenable. D'une part, on vient de le voir, il aurait voulu, il voudrait être médecin. D'autre part, il ne veut pas, il ne peut pas être Sherlock Holmes. On sait que pour construire un personnage différent des brillants esprits anglo-saxons — Holmes, Lord Peter, Philo Vance — Simenon a inversé leurs caractéristiques : le détective élégant, rapide et subtil est devenu le gros commissaire balourd. C'est pourquoi la relation de Maigret au modèle holmésien ressemble à une injonction contradictoire, un « *double bind* » ainsi exprimé : Maigret veut être médecin et Maigret ne peut pas être Sherlock Holmes, or être médecin, c'est être Sherlock Holmes à cause du modèle de référence du locataire de Baker Street. Si vouloir être médecin, c'est désirer le modèle même que l'on rejette, celui-ci ne peut donc apparaître dans le texte que détourné, nié, retourné. La complexe relation de

Maigret à la médecine s'exprime alors, d'un point de vue méthodologique, dans la façon dont sont traitées deux configurations fondamentales du modèle clinique holmésien : l'inclinaison et la triade hippocratique.

L'inclinaison³⁸ est une image récurrente liée à l'investigation méthodique, une posture que l'on retrouve à la fois chez le médecin, l'enquêteur et le criminel. Cette attitude symbolique qui révèle l'examen minutieux, est liée à la clinique — la médecine *au lit du malade* — par l'étymologie, le mot grec *klinein* signifiant s'incliner vers le patient allongé. Or le commissaire ne s'incline pas. Au moment crucial de l'enquête, alors qu'il semble plus grand et plus lourd, il est bougon, *raide* et distant. L'inspecteur Janvier va jusqu'à le comparer à un monolithe³⁹. L'inversion de l'inclinaison en raideur permet d'expliquer l'importance du motif du « commissaire à la fenêtre », un *topos* des Maigret, dont les occurrences très nombreuses⁴⁰ décrivent le commissaire *campé* devant sa fenêtre. Dans ces microséquences où la silhouette massive de Maigret se découpe dans un encadrement parfois assimilé au « cadre des tableaux anciens », l'enquêteur s'immobilise en image héroïque droite et figée, à l'instar des policiers morts en service dont les portraits ornent la salle d'attente de la PJ. De son côté, M^{me} Maigret répète l'inversion du motif sous la forme d'un manque : elle est celle qui ne peut s'incliner, parce qu'elle n'a pas d'enfant. En somme, l'absence d'inclinaison réunit Maigret — qui regrette de ne pas être médecin — et sa femme — qui se désole de n'être pas mère. La raideur et la lourdeur massive du commissaire, parce qu'elles inversent la posture fondatrice de l'inclinaison, manifestent donc la relation contradictoire qu'entretient Maigret non seulement avec la médecine, mais encore avec le modèle méthodologique que constitue la clinique.

On retrouve la même dénégation au niveau de la triade hippocratique, fondement de la clinique constitué, comme son nom l'indique, des trois éléments qui depuis Hippocrate organisent l'investigation⁴¹ : observation,

³⁸ Voir Dominique MEYER-BOLZINGER, « Anamorphoses de l'inclinaison dans les récits de détection », *Anamorphoses*, Séminaire du CREL, mars 2001, à paraître dans *Creliana* (Revue du Centre de Recherches sur l'Europe Littéraire, Mulhouse).

³⁹ Voir G. SIMENON, *La Patience de Maigret*, 13, p. 86.

⁴⁰ Voir Dominique MEYER-BOLZINGER, « Le commissaire à la fenêtre ou l'étrange destin d'un *topos* réaliste dans la littérature policière », Séminaire du CREL, avril 2002, à paraître dans *Creliana*.

⁴¹ Voir HIPPOCRATE, *De l'Art médical*, Paris, Le Livre de Poche, « Bibliothèque classique », 1994.

raisonnement, savoir. Chacun de ces termes, méthodiquement repris par Sherlock Holmes⁴², est systématiquement inversé dans les Maigret.

Ainsi Maigret n'observe pas, et ce n'est pas lui qui relève les indices. Il n'est pas question chez lui de déchiffrement et jamais on ne le voit à quatre pattes sur la scène du crime. Le regard vif et acéré devient chez lui « l'air buté », « les paupières lourdes »⁴³, et ses gros yeux vides lui donnent l'air d'un balourd imbécile. Avec cet « air aussi vide de pensée que possible »⁴⁴, Maigret ne lance pas de coups d'œil, mais renifle, s'imprègne de l'ambiance des lieux : la trajectoire de l'observation — du sujet vers le monde — se trouve inversée en absorption. Il n'y a plus de pénétrant mais de l'englobant, plus de scalpel mais une immense digestion du monde.

Du coup, Maigret présente le moment de la compréhension comme le résultat d'une alchimie subtile et non comme celui d'une méthodique sémiologie. Si le modèle invoqué par Holmes est Cuvier, qui « pouvait reconstituer correctement un animal entier d'après un seul os minutieusement observé »⁴⁵, celui de Maigret serait plutôt le pêcheur à la ligne du Pont Saint-Michel, patient et immobile. Dans *Maigret à New York*, le commissaire utilise le même registre aquatique pour présenter sa démarche :

Je nage, lieutenant... Sans doute nageons-nous tous les deux. Seulement, vous, vous luttez contre le flot, vous prétendez aller dans une direction déterminée, alors que moi je me laisse aller avec le courant en me raccrochant par-ci par-là à une branche qui passe.⁴⁶

Une passivité, donc, à l'opposé de l'intense activité mentale qu'est le raisonnement. L'absorption du monde se fait par la torpeur plutôt que par l'analyse : le commissaire a en effet coutume d'approcher la vérité dans une sorte d'état second, quasi hypnotique, dû à l'assoupissement, à la fièvre, à l'alcool ou à la digestion. Plutôt qu'un exercice de raison et de logique, plutôt qu'une concentration de l'intelligence, le raisonnement de Maigret est ainsi un abandon, une perte de soi.

⁴² Voir Dominique MEYER-BOLZINGER, *Une Méthode clinique dans l'enquête policière*, Liège, Éditions du C.É.F.A.L., 2003.

⁴³ G. SIMENON, *Cécile est morte*, 23, p. 228

⁴⁴ G. SIMENON, *Maigret se fâche*, 1, p. 486.

⁴⁵ A. C. DOYLE, « Les cinq pépins d'orange », *Les Aventures de Sherlock Holmes*, in *Sherlock Holmes*, vol. 1, Paris, Laffont, « Bouquins », 1987, p. 307 (« The Five Orange Pips », in *The Adventures of Sherlock Holmes, The Complete Sherlock Holmes*, London, Penguin, 1981, p. 225).

⁴⁶ G. SIMENON, *Maigret à New York*, 1, p. 617.

Maigret fonde son investigation sur trois principes — « s'identifier, s'imprégner, ne pas penser »⁴⁷ — dans lesquels on reconnaît le refus du savoir et de l'attitude du savant. Même s'il s'appuie sur son expérience pour comprendre certaines affaires, on le voit surtout remplacer l'encyclopédie par la remémoration involontaire. La « nosographie » du commissaire est ainsi composée d'éléments imprévisibles et perturbateurs, comme ces souvenirs d'enfance qui surgissent à la faveur de menus événements du temps présent. Dans *Le Témoignage de l'enfant de chœur*, par exemple, le commissaire explique ses intuitions en déclarant : « je n'ai pas deviné, mais j'ai été enfant de chœur, et j'ai servi, moi aussi, la messe de six heures... »⁴⁸. On est bien aux antipodes des collections encyclopédiques et des monographies de Sherlock Holmes.

On reconnaît donc chez Maigret, une dénégation du modèle de l'investigation clinique : l'inclinaison y devient raideur et, dans la triade hippocratique, l'observation s'inverse en absorption, le raisonnement en perte de soi et le savoir en anamnèse. La méthode du commissaire est une clinique inversée. Ainsi s'expliquent ses grognements, quand il prétend ne pas appliquer de méthode : son modèle méthodologique ne peut être revendiqué puisqu'il doit être nié.

La reconnaissance du modèle clinique, à travers l'inclinaison et la triade hippocratique, parachève l'analyse des configurations textuelles associées au personnage du médecin : le savoir et le pouvoir, l'ambition et la compassion, la vocation ratée, la quête de l'ami médecin. Dans les enquêtes du commissaire Maigret, la référence à la médecine se lit donc à trois niveaux textuels différents : la technique d'écriture qui exploite la fonctionnalité du personnage ; les relations psychologiques entre l'auteur et le personnage qui superposent la frustration du commissaire à celle de Simenon ; et la relation générique au modèle fondateur du roman policier qui permet de décrire les choix méthodologiques du commissaire. Parce qu'être médecin, c'est en quelque sorte être Sherlock Holmes, parce que Simenon lui-même avait voulu devenir médecin, la médecine est pour Maigret à jamais interdite et désirable.

Dominique MEYER-BOLZINGER
Université de Haute-Alsace

⁴⁷ Michel LEMOINE, « La méthode d'enquête selon Maigret », in *Les Écritures de Maigret*, Bologne, CLUEB, 1998, p. 139.

⁴⁸ G. SIMENON, *Le Témoignage de l'enfant de chœur*, 2, p. 60-61.

Christian NEYS

Simenon et la psychanalyse : une rencontre manquée ?

« JE NE CROIS PAS beaucoup à la psychanalyse..., ou tout au moins à certaine psychanalyse. »¹ Ce que Georges Simenon déclare à Roger Stéphane sera la première marque pour dire la façon dont il rencontrera la psychanalyse : « ne pas croire beaucoup » à la psychanalyse, avec le besoin de préciser combien cette psychanalyse peut être diverse, dans ses formes et qualités. Comme toute parole, cette première marque ne laisse pas sans exigence : il me faut d'abord l'inscrire dans son contexte et l'y suivre, pour la mettre au travail.

Question de R. Stéphane : Quand avez-vous eu le ferme propos d'écrire ? Est-ce au contact de la lecture ?

Réponse de G. Simenon : Oui, certainement. Je n'aurais pas eu l'idée d'écrire, mais plutôt...

Simenon hésite : « Ecoutez, ce que vous dites est vrai. Mais là, nous nous trouvons dans un domaine où la supposition... Vous savez, c'est très difficile... en toute sincérité, c'est presque de la psychanalyse. » Simenon alors ajoute : « Or je ne crois pas beaucoup à la psychanalyse, en tout cas à certaine psychanalyse. »¹ La lecture de l'interview fait penser à l'entretien préliminaire en psychanalyse. La parole qui se déroule, hésite, puis se reprend, comme dans une association libre. Simenon dialogue avec Roger Stéphane, mais il y a un Autre de Roger Stéphane qui l'écoute, et Simenon en tient compte : « En toute sincérité, c'est presque de la psychanalyse. » La prescience de Georges Simenon donne une phrase qui sonne juste, au mot près. La qualité des mots vient dire ce que Simenon pressent : l'homme est mû par un désir inconscient et le dire sur ce désir est bien difficile. On est « presque » en psychanalyse. On y touche, sans bien sûr se trouver

¹ Roger STÉPHANE, *Georges Simenon. Portrait souvenir*, Paris-RTE, 1963, p. 44.

dans le dispositif classique de la cure. La psychanalyse concerne le privé, l'intime en tant qu'il s'inscrit hors de nous, « l'extime » pour reprendre le néologisme qu'invente Jacques Alain Miller. Dans ce dialogue se montre la grande prudence de Georges Simenon, un Simenon clairvoyant, avec un dire précis, quasi chirurgical, sur ce qui a marqué sa vie. « Un bien dire » sur ce qui le joue, un « bien dire » qui emporte avec lui un savoir certain sur ce qu'est la psychanalyse.

Plus loin, toujours dans cet entretien :

Georges Simenon : « Je pense que le besoin d'écrire m'est venu le jour où je me suis senti à la fois appartenir à mon milieu et être en dehors, et être contre lui, comme je vous l'ai dit... j'ai été en harmonie avec mon milieu, avec tout ce qui m'entourait jusque-là... vers 12 ans, 12 ans et demi. Soudain, je me suis rendu compte que ces gens-là, je parle des miens, de mes oncles et de mes tantes... tout ça... étaient des victimes, et je me suis dit : *Non, je ne veux pas être une victime aussi. Je ne veux pas avoir le même sort qu'eux. Je veux m'en sortir, être dehors.* J'avais une immense pitié pour eux. »² Toujours la rigueur dans ce que Simenon enchaîne. Il cite d'abord le besoin d'écrire, l'associe à la « fin de l'harmonie », puis vient la question de l'appartenance. La révélation engendre pour lui un savoir : « les miens, tous des victimes ». Tout se conclut dans ce qui s'affirme comme une véritable position identificatoire : « Je ne veux pas être une victime. Je veux m'en sortir, être dehors. » Georges Simenon est âgé de près de soixante ans quand Roger Stéphane le questionne et la portée de sa vie est déjà bien inscrite en lui. Ses réponses, à ce sujet, ne varieront guère. Elles tiendront le fil de ses romans, avec la volonté comme agent, comme moteur de son existence. Toujours dans cette longue réponse sur son « ferme propos » d'écrire, Simenon poursuit. Il évoque les « larmes-parties » de sa mère et de ses tantes, le deuil porté quasi en continu, leur impossibilité de sortir de leurs petits malheurs : « ... et j'avais l'impression qu'il faudrait si peu pour qu'ils s'en sortent... C'est pourquoi, vers l'âge de quatorze ans, il m'est venu une idée loufoque. Je ne savais pas qu'un M. Freud, avant moi... car je n'ai lu Freud qu'à l'âge de vingt ans ou de dix-neuf ans... Je me suis donc dit : *Pourquoi donc n'existe-t-il pas un raccommodeur de destinées, un monsieur qui s'y connaisse dans l'âme humaine, un monsieur qui connaisse à peu près les destinées de chacun, qui sache que quelqu'un, partant d'ici, aboutira fatalement là et qui vienne leur dire : « Écoutez, vous vous engagez dans de telles études... Elles ne vous mèneront nulle*

² *Id.*, p. 44 et 45

part... Vous épousez telle personne : ça ne marche pas». Ça s'appelle un raccommodeur de destinées. J'avais, dès l'âge de 14 ans, cette idée-là, parce que je savais tous les malheurs qui arrivaient autour de la maison, et de tous ceux que nous connaissions, et que j'étais sûr qu'il y aurait eu un moyen de les éviter...»³.

À la question «rien n'est évitable?», Georges Simenon répond par un radical «C'est ça». Voici donc la deuxième marque de mon travail : le psychanalyste de Simenon s'assure au départ d'un fantasme d'enfant : c'est un homme qui sait, qui détient le savoir sur la destinée de chacun. Sa parole, quasi oraculaire permet d'éviter le malheur, de sortir de sa répétition. Le psychanalyste est du côté du médecin de l'âme, de celui qui a le pouvoir sur le destin. «Destin», «destinée» sont des mots, des signifiants qui souvent se répètent chez Georges Simenon, au point de fonctionner pour lui comme repères. «Lorsque aux États-Unis on a publié une édition universitaire de plusieurs de mes romans, on m'a demandé un titre général. Je n'en ai trouvé qu'un, tout bête, mais qui répond à ce que je viens de vous dire : Destinée.» Dans ce qu'il m'écrit dans sa lettre du 9 mai 1986, c'est dans ce signifiant qu'il rassemble son œuvre romanesque, le mot ici écrit au féminin singulier. Toujours dans cette lettre, Simenon évoque son écriture : «Lorsque je me mets au travail, je ne connais pas encore l'action, sinon le petit caillou qui changera justement une destinée»⁴. Georges Simenon a alors l'expérience de plus de quatre-vingts ans de vie, mais ses mots restent les mêmes. Ils visent juste, et c'est ce qui fait la rigueur d'une parole faite de petits agencements autour de ce qui le tient depuis son enfance. Simenon a pu éprouver dans sa chair combien une destinée ne se répare pas facilement. Georges Simenon écrit l'errance, avec ce qu'il connaît : «le petit caillou» qui dévie la trajectoire et fonde une destinée. Inclus dans son texte, le «petit caillou» y retrouve le «raccommodeur de destinées» quand Simenon répond, une vingtaine d'années plus tôt, à sept médecins qui le mettent «sur le grill». Il évoque à nouveau ce souvenir de ses quatorze ans : «Je me disais, pourquoi n'existe-t-il pas une sorte de médecin qui soit en même temps médecin du corps et médecin de l'intelligence, autrement dit une sorte de médecin connaissant un individu, son âge, son physique, ses possibilités, qui puisse lui dire qu'il doit s'engager dans telle voie ou dans telle autre?... C'était en 1917, et c'est dans cet esprit-là que j'ai créé le personnage de Maigret... Maigret est pour moi un raccommodeur de destinées.»⁵ Il ajoute :

³ *Ibidem*, p. 45

⁴ Lettre inédite de Simenon à Christian Neys (9 mai 1986).

⁵ G. SIMENON *Simenon sur le grill*, Paris, Presses de la Cité, p. 48-50.

« Pour moi, il était plus important que le confesseur, car le confesseur était plus dangereux que salutaire, à cause du dogme, parce que si l'on juge les hommes d'après un dogme, on ne peut les aider vraiment. »

Revoici donc notre « raccommodeur de destinées », cette tâche assignée au psychanalyste, mais ici incorporée dans le commissaire Maigret pour être intégrée dans les romans. Soit la troisième marque dans cette intervention, là où Georges Simenon s'applique à lui-même cette étrange médecine et la livre ensuite au monde, par le biais de l'édition. « Quand je ne suis pas bien portant, je dis à mon médecin que je ne me sens pas bien portant, que j'ai telle ou telle chose. Mon médecin me répond : « Quand commencez-vous à écrire un roman ? » Je lui dis dans huit jours. Il me répond « Alors, ça va ». C'est un peu comme s'il me prescrivait une ordonnance : « Faire un roman le plus vite possible. »⁶ Ce qu'il désigne aux médecins qui l'interrogent comme « sa thérapeutique » fut plus que souvent évoqué. Un vrai partenaire pour Georges Simenon, son « partenaire-symptôme » pour reprendre l'expression de Jacques Alain Miller quand il désigne ce qui à la fois « symptomatise » le sujet de l'inconscient et ce dont ce même sujet se fait « partenaire », pour vivre. C'est de ce symptôme que la psychanalyse vise le déchiffrement, un symptôme à subjectiver mais qui, pour Simenon, doit rester tel, habilement et rituellement construit, brut, disponible, prêt à être utilisé. « Je passe ma vie à me battre entre l'inconscient et la raison, car je ne crois à mon métier que fait par l'inconscient. Je dois donc ne pas me connaître pour écrire des romans. Si je me connaissais trop bien, je ne pourrais plus écrire. »⁷ Toujours « sur le grill » des médecins, il achève avec son étonnante justesse dans l'expression : « Le jour où je deviendrai un être raisonnable, je perdrais la précision de mon subconscient. » Toujours la prescience de Georges Simenon : « Je me rends compte que je vis en quelque sorte un mensonge perpétuel, une fiction. » Cette fiction du sujet, Simenon pourrait aussi bien s'écrire fixation. Georges Simenon tient à son inconscient comme on tient à sa personne, ou à la prunelle de ses yeux. Cette fixation impose la répétition pour que ce subconscient reste « précis », et utilisable comme tel. « Il y a des questions qu'en cinquante ans on m'a posées des centaines de fois. Bien entendu je ne m'en souviens plus et c'est heureux. Une de ces questions n'est autre que « Êtes-vous collectionneur ? » Et de quoi ? Je sais que chaque fois je réponds la même chose, qui est la vérité : je ne suis collectionneur que de destinées. »⁸ Les *Dictées* ont, pour un psychanalyste, leurs richesses,

⁶ *Id.*, p. 14.

⁷ *Id.*, p. 26.

⁸ G. SIMENON, *À l'abri de mon arbre*, Paris, Presses de la Cité, p. 170.

souvent, comme dans toute cure, dissimulées dans un fatras de banalités. Georges Simenon reste fixé dans sa logique : il collectionne ce que d'autres raccommodent. Avec ses tics, ses rituels d'écriture, les signifiants empruntés dans des listes toutes faites, ce qu'il laisse venir dans ce qu'il appelle « l'état de grâce », puis dans cette écriture qui se construit « inconsciemment » : le déroulement de l'écriture touche à la machinerie, poussée au plus vif de la perfection. Il s'agit, pour Georges Simenon, de « bien écrire », une exigence quasi vitale qui vient en contrepoint du « bien dire » du psychanalyste. Simenon doit bien écrire, au départ de destinées qu'il collectionne, qu'il ordonne pour, *in fine*, les maîtriser. Le raccommodage peut ici prendre toute sa valeur : privée, personnelle, c'est la destinée de Georges Simenon qui se répare, qui sans cesse se renoue, comme on ravaude un vieux tissu.

La destinée est l'affaire du psychanalyste comme elle est celle de Georges Simenon. Elle centre leurs deux actes, comme deux faces d'un même mot qui vient dire cette errance du sujet. Mais là où le sujet psychanalyste n'est jamais que « supposé savoir », et de cette position opère sur ce qui cause le désir, le sujet Simenon tient à cette fiction de « celui qui sait la destinée », imprimant une réelle fixité à cette parole inconsciente, logiquement Autre au sujet. Exigence donc pour Georges Simenon cette existence d'un Autre qui sait, d'un Autre qui dicte la vie et fige le destin. Dans l'écriture, il s'en fait l'objet, l'appareil. Il donne vie au discours de cet Autre dans ses romans. « Destinée » s'apparente d'ailleurs étymologiquement à « destiner », emprunté au latin « *destinare* », soit fixer, au propre comme au figuré⁹. Le psychanalyste et Georges Simenon se rencontrent donc aux deux faces d'un même mot. Comment passer de l'une à l'autre, de la destinée chez Simenon à la destinée pour le psychanalyste ? J'en tente le parcours, en me souvenant que Jacques Lacan nous a appris à pratiquer l'inconscient comme on pratique une bande de Moebius, quand les deux faces d'une même bande tordue se parcourent dans la continuité de leur torsion après que Freud a découvert la psychanalyse dans une autre torsion : celle du corps traversé par le mot chez les hystériques. L'inconscient, « ça » parle, et notre vingtième siècle nous en a livré les multiples avatars. L'inconscient, c'est « l'au-delà du principe de plaisir » et ce qu'il emporte avec lui : l'énigmatique pulsion de mort. Freud parlera de « masochisme fondamental » du sujet humain. « Le signifiant comme tel annule la vie », nous dit Jacques Alain Miller dans son cours du 13 novembre 2002, qui poursuit Jacques Lacan

⁹ Oscar BLOCH et Walter VON WARTBURG, *Dictionnaire étymologique*, Paris, P.U.F., 1991, p. 190.

dans cette rencontre « d'un savoir inventé par l'humus humain. »¹⁰ Quelle histoire, quelle destinée, qu'elles soient individuelles ou collectives viennent se dire au départ de cet « humus humain » ?

Quatrième marque du travail : « L'histoire de tous les jours et l'importance des événements ne devient évidente qu'après coup », dira Georges Simenon. Il poursuit : « On ne vit pas avec l'histoire, ou plutôt on ne vit pas l'histoire. On vit sa petite vie à soi, celle d'un groupe, celle d'un instant de l'humanité, d'un instant de la vie du monde. »¹¹ Georges Simenon ne peut vivre le monde que de loin, dans une distance logique qui le porte à l'examen et qu'il transpose dans ses romans. « J'aimerais, comme les naturalistes, me pencher sur certains mécanismes humains. Pas sur les grandes passions. Pas sur des questions d'éthique ou de morale. Étudier seulement les menus rouages qui paraissent secondaires. C'est ce que j'essaie dans mes livres. »¹² Georges Simenon s'est dit « collectionneur de destinées ». Il pratique sa collection comme un naturaliste, « ces savants d'images d'Épinal aux cheveux fous, armés d'une loupe, consacrant leur vie à une seule espèce, très humble presque toujours, une mouche, une moisissure, une huître, une grenouille. » « Pour des raisons personnelles ou qu'il ne veut pas connaître », Simenon « envie ces savants-là. ». « Certes, ils n'arrivent que rarement tout comme les autres hommes à des certitudes. Plus ils avancent et plus les questions amènent d'autres questions. »¹³ Voilà donc le traitement par Georges Simenon de « l'humus humain », une recherche de savoir qui se fixe sur un savoir infini car fondamentalement inaccessible, marqué radicalement comme Autre du sujet. « Si j'étais capable de comprendre des escargots ou les vers de terre, j'écrirais volontiers un roman sur les escargots ou les vers de terre et j'en apprendrais sans doute plus sur la vie et sur les hommes qu'en prenant pour personnages mes contemporains. »

C'est ainsi la façon, le style de Georges Simenon pour rencontrer cet « humus humain », un Georges Simenon qui nous dit par ailleurs « viser à l'essentiel ». « L'homme trop intelligent, trop évolué a tendance à se regarder vivre, à s'analyser, et par là même son comportement est faussé. » Simenon conclut d'un « je m'attaque, en somme, au plus petit commun dénominateur. » De l'« après-coup » qui permet de voir les événements de la vie prendre leur charge à ce « plus petit commun dénominateur »,

¹⁰ Jacques LACAN, « Note italienne », dans *Autres écrits*, Paris, Le Seuil, 2002, p. 310.

¹¹ G. SIMENON, *Quand j'étais vieux*, t. 1, Paris, Presses de la Cité, p. 69

¹² *Id.*, p. 71.

¹³ *Id.*, p. 70.

notre parcours retrouve ce qui vient toucher la préoccupation de Freud tout au long de sa vie. C'est là notre cinquième marque, où la rencontre freudienne est faite dans l'énigme. Si Freud s'attache dans un premier temps à comprendre, on saisit vite combien son attention se porte sur le déchiffrement de ce discours, comme la valeur métaphorique du symptôme ou la fonction de la métonymie dans la structure même de l'inconscient. Ce qu'il repère chez un sujet, dans son histoire, Freud le retrouve également dans le collectif, dans ce qui fait lien social. Sa façon de traiter le « plus petit commun dénominateur » de l'homme l'oblige à ce glissement, doublé même d'un impératif : Freud doit s'engager face à ce collectif comme il est amené à s'engager face à la singularité du sujet en cure. Des textes essentiels vont dans ce sens. « Considérations actuelles sur la guerre et la mort » paraît en 1915, en pleine Grande Guerre. Le savoir s'y accroche d'abord sous forme de questions : « Pris dans le tourbillon de ces années de guerre, informé unilatéralement, sans recul par rapport aux grands changements qui se sont déjà accomplis ou qui sont en voie de s'accomplir, sans avoir vent de l'avenir qui prend forme, nous-mêmes ne savons plus quel sens donner aux impressions qui nous assaillent et quelle valeur donner aux jugements que nous nous formons. »¹⁴ Freud s'interroge, lucide et critique de sa propre démarche. « Même la science a perdu son impassible impartialité : ses serviteurs profondément ulcérés tentent de lui ravir des armes, pour apporter leur contribution au combat contre l'ennemi. » Freud questionne l'état du monde : « L'anthropologiste se doit de déclarer l'adversaire inférieur et dégénéré, le psychiatre de diagnostiquer chez lui un trouble mental ou psychique. » Freud juge et s'engage, saisissant combien tout son savoir peut être repris et utilisé. « Au-delà du principe de plaisir », un autre texte publié en 1920, ouvre ses futurs développements de la pulsion de mort. « Il y aurait lieu ici d'entamer de nouvelles recherches. Notre conscience nous fait parvenir du dedans non seulement les sensations de plaisir et de déplaisir mais aussi celle d'une tension particulière. »¹⁵ Lacan nommera celle-ci la jouissance inconsciente, qui à son tout peut-être plaisante ou déplaisante. « Ce qui ne peut aussi manquer de nous frapper, c'est que les pulsions de vie ont d'autant plus affaire à notre perception interne qu'elles se présentent comme des perturbateurs et apportent sans discontinuer des tensions dont la liquidation est ressentie comme du plaisir. » Les pulsions de vie et leur

¹⁴ Sigmund FREUD, « Considérations actuelles sur la guerre et la mort », dans *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1984, p. 9.

¹⁵ Sigmund FREUD, « Au-delà du principe de plaisir », dans *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1984, p. 114.

représentation en perturbateurs se donnent aux mieux dans la guerre, qui est tout sauf chose inorganisée. S'attacher au contemporain fait écrire à Freud combien l'inconscient tient dans ce qui y pousse sa part de mort. « Ces pulsions de mort accomplissent leur travail sans qu'on s'en aperçoive. » Il ajoute : « Le principe de plaisir semble être en fait au service des pulsions de mort. »

« Je ne crois pas beaucoup à la psychanalyse..., en tout cas à certaine psychanalyse. » Simenon recule, non sans une lucidité certaine, devant la psychanalyse. Très intéressé par l'œuvre de Jung, Simenon a même pensé lui rendre visite. « J'ai longtemps hésité à lui écrire un mot ou à lui téléphoner, car ça pouvait paraître quelque peu cavalier que de téléphoner à un homme aussi illustre que lui. »¹⁶ Mais « la partie mystique chez Jung ne m'attire pas », ajoute-t-il dans la même interview. Subtilement, Simenon précise : « Je crois la partie des rêves un peu forcée. Je ne suis pas sûr qu'il n'ait pas pensé un peu ses rêves éveillés. Ils sont tellement bien organisés que je les soupçonne, non pas d'être fabriqués, mais quelque peu arrangés. » Georges Simenon s'interroge finement sur ce que l'on peut désigner comme le transfert chez Jung : « ... il finissait tellement par s'intégrer à son patient qu'il découvrirait autant chez celui-ci que chez lui-même. Ce n'est que vers l'âge de la cinquantaine que Jung s'est senti dégagé et qu'il a commencé à prendre du champ avec son malade et à le regarder avec la sérénité nécessaire. Or c'est en contradiction avec tout ce qu'il a écrit jusqu'alors. » Finesse, donc, d'une certaine critique pour « l'homme illustre », rapport beaucoup plus vif, quasi physique, avec l'inventeur de la psychanalyse. Freud lui impose de la prévention, et Simenon garde ses distances. « Je pourrais peut-être me retrouver dans Freud et cela me fait un peu peur. Le Freud des angoisses, le Freud des malaises, le Freud des évanouissements, des obsessions aussi. »¹⁷ Freud, comme tout psychanalyste, est un « passeur d'inconscient ». Simenon, « le romancier de l'inconscient » rencontre cet inconscient. L'inconscient doit être maintenu dans une volonté de maîtrise. « Je dois saisir des bouffées d'inconscient », dit-il dans ce même entretien, pour « rester en roman », ce qu'il ne peut « supporter plus de quinze jours ». Il ajoute : « Ce travail doit être constant, et je ne peux sauter un jour dans sa rédaction, car le fil est alors coupé. »¹⁸

¹⁶ G. SIMENON, *Simenon sur le grill*, Paris, Presses de la Cité, p. 29.

¹⁷ *Id.*, p. 31.

¹⁸ *Id.*, p. 6.

« Tout est et doit être inconscient », m'écrit-il dans sa lettre du 9 mai 1986¹⁹. C'est là ma sixième marque : l'exigence est pour Simenon bien réelle et emporte avec elle ses conséquences éthiques, l'écrivain se tenant à distance d'un Freud qui publie en 1921 « Psychologie des foules et analyse du moi ». Le « Freud des malaises » y anticipe sur la logique du nazisme, de l'exclusion, sur le racisme. La vie relationnelle est basée sur l'affectif et tout rapport « contient un fond de sentiments négatifs et hostiles, qui n'échappent à la perception que par suite du refoulement. »²⁰ On ne peut certes parler, chez Simenon, de refoulement à cet égard : ne s'est-il pas longuement attaché au négatif, au ratage chez l'homme? C'est plutôt la méfiance, la distance imposée, la volonté du « tout doit être inconscient ». Freud ne s'étonne pas de ce que « des groupes ethniques étroitement apparentés se repoussent réciproquement », ni de ce que « de plus grandes différences aboutissent à une aversion difficile à surmonter, celle du Gaulois contre le Germain, de l'Aryen contre le Sémite, du Blanc contre l'homme de couleur... » Nul étonnement au même sujet chez Simenon, mais toujours la volonté de distance, dans une exigence quasi impérative qu'adoucit à peine cet « un peu de peur » que lui inspire Freud. Simenon connaît les abîmes de la culpabilité. Elle vient chez lui en second terme dans ce que Pierre Assouline appelle l'évangile selon S^t Georges : « Au commencement était la peur, puis vint la culpabilité. »²¹ L'énoncé rappelle curieusement le mythe freudien de *Totem et tabou*. La clairvoyance de Georges Simenon rejoint celle du médecin viennois quand il nous dit combien l'énonciation de la faute emporte avec elle son automatique répétition. Freud nous y apprend le surmoi, dont Lacan nous dira la figure « obscène » et « féroce ». La loi est ainsi tenue, une loi que Georges Simenon clôturera d'une maxime : « Comprendre et ne pas juger ». Feinte, fermeture du sujet : nous sommes là dans le quotidien de tout psychanalyste quand il rencontre un sujet rejeté à l'infini d'une compréhension impossible, avec l'absence de jugement qui peut pousser au drame.

« Détournerons-nous notre étude de ce qu'il advient de la loi quand d'avoir été intolérable à une fidélité du sujet, elle fut par lui méconnue déjà quand ignorée encore, et de l'impératif si, de s'être présenté à lui dans l'imposture, il est dans son for récusé avant que d'être discerné : c'est-à-dire des ressorts qui, de la maille rompue de la chaîne symbolique, fait monter

¹⁹ Lettre inédite de Simenon à Christian Neys (9 mai 1986).

²⁰ Sigmund FREUD, « Psychologie des foules et analyse du moi », dans *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1984, p. 163.

²¹ Pierre ASSOULINE, *Simenon*, Paris, Julliard, 1992, p. 560.

de l'imaginaire cette figure obscène et féroce où il faut voir la signification véritable du surmoi?»²². Toujours notre parcours de notre double face de «Destinée», cette bande tordue mais recollée sur sa section, à son envers. Ce qu'il advient de cette loi, cette loi qui fonde l'homme, «par lui méconnue déjà quand ignorée encore», a donc son accompagnateur obligé : «la figure obscène et féroce du surmoi». Cette figure du surmoi ordonne, dans les deux sens du terme. Ce surmoi fait «point de vue», d'où l'on peut parler, manier le symbolique, écrire, vivre le monde, participer à son spectacle. «C'est toujours par le petit bout de la lorgnette qu'il (Simenon) commentera avec ironie les faits dont il parle» : la phrase de Pierre Assouline fixe bien ce «point de vue» dont la psychanalyse nous a appris à reconnaître le pouvoir de mort qu'il emporte. Sous l'œil vorace du surmoi, de ce «point de vue», Georges Simenon joue, montre le dérisoire de la loi comme une base sciée d'avance, une assise qui ne tient pas. La place ainsi créée ne reste jamais désespérément vide, et les articles que Georges Simenon écrit sur le «Péril juif» peuvent logiquement l'occuper. «Ces articles, en effet, ne reflètent nullement ma pensée d'alors ni d'aujourd'hui. C'était une commande et j'étais bien obligé de l'accomplir.»²³ Dans sa lettre à Jean-Christophe Camus, Simenon ne peut mieux dire ce qui l'ordonne : «une commande», un point c'est tout. L'Autre commande, dicte sa loi, et la psychanalyse nous a appris à en reconnaître la forme : «obscène et féroce» pour reprendre les termes dont Lacan affuble la figure du surmoi. «Les gens grouillaient en désordre et s'amusaient comme ils pouvaient, sans conviction, chacun à son idée, ce qui finissait par créer l'ennui général. Hitler les a remis dans le rang. Il va les astiquer, leur redresser la tête, les mettre à neuf de haut en bas, ainsi que je les ai vus défiler, sûrs d'eux, confiants dans leur destinée et dans leurs caporaux, au long des rues en 1914.»²⁴

Quand le vide appelle l'innommable : je tiens là ma septième marque. Par le singulier d'un sujet, la psychanalyse rencontre l'histoire des hommes, et Freud, contemporain de Simenon, ne s'est jamais fait faute de ne pas s'y attacher. Georges Simenon rejoint Freud là où celui-ci nous dit la pulsion de savoir continuellement en butte à ce qui fonde l'inconscient, le refoulement, ce «ne pas savoir» qui obéit à un impératif, là où se repère le surmoi. Cette rencontre du non-savoir est chez Simenon tenue dans une véritable position d'être, dans une volonté indispensable, essentielle pour lui. «Je

²² Jacques LACAN, «La chose freudienne», dans *Écrits*, Paris, Le Seuil, 1966, p. 434.

²³ Jean-Christophe CAMUS, *Simenon avant Simenon*, Bruxelles, Hatier, 1989, p. 8.

²⁴ G. SIMENON, «Europe 33», dans *Voilà*, numéro du 22 août 1933, cit. par Pierre ASSOULINE, *Simenon*, Paris, Julliard, 1992, p. 191.

fais semblant de ne pas savoir pour ne pas défier le destin.»²⁵ Tout est dit dans cette volonté tenue face à ce que ce mot — destin — rappelle de fixité, d'étrangeté, de dangerosité. Du vide à l'innommable, il s'agit de « faire semblant », de feindre faire face à ce qui peut faire retour : Georges Simenon avait horreur du hasard. Le jeu de mot en tente la maîtrise quand il laisse ce hasard s'inscrire dans une faute d'orthographe donnée à lire au directeur de *La gazette de Liège*, le « Grand Bazard », écrit avec le D de « hasard »²⁶.

« Je suis horriblement conscient », écrit Simenon à Gide dans leur correspondance, une bien étrange lucidité d'être qui le fait symptôme, coïncidence parfaite avec l'inconscient. Ce sera là ma huitième marque. On paraît loin du « symptôme responsabilité » qu'Éric Laurent désigne comme la fin de toute cure, sauf à les tenir dans les deux cas comme ce par quoi le sujet se retrouve quand il s'identifie à son symptôme, dans une assurance qui lui permet de vivre en tant que sujet, supportant sa singularité dans le social.

De la destinée au hasard, et puis retour sur cette destinée raccommodée à sa façon, à laquelle Georges Simenon vouera son existence : Simenon rencontre la psychanalyse en visant comme elle ce qui en fait l'essentiel, soit l'inconscient comme « le réel », ce qui ne peut s'imaginer, se dire. Sur ce point, du commun des mortels, Simenon s'excepte. « Horriblement conscient », Simenon traite ce réel de l'inconscient en le faisant passer en mots, dans une écriture où l'enchaînement des mots n'est que liberté jouée, organisée, ordonnée, adressée. Georges Simenon y prête son corps, il y joue sa vie. Une totale réussite quand on envisage cette magistrale façon de revenir au monde dont il s'extrait. Son succès tient dans la publication, dans l'édition de ce « roman de la destinée » qui renvoie aux lecteurs leur propre structure inconsciente. « Le réel, c'est l'impossible », dira Lacan. Les symptômes, ces clocheries, ces boiteries accumulées, répétées inconsciemment en sont autant de témoignages. « L'horreur de la conscience » s'accompagnera chez Georges Simenon dans le magistral arrangement d'une écriture comme symptôme, unifiante, une position d'être qui le raccommode. Le rôle de « raccommodeur de destinées » qu'il assigne dès ses quatorze ans au psychanalyste et qu'il inclut dans son texte, personnifié dans un commissaire de police fera le tour du monde, traversant le temps, touchant toutes les cultures dans sa mise au public. Cette publication est indispensable à

²⁵ G. SIMENON, *Correspondance avec André Gide* (lettre à Gide du 15 janvier 1939), dans Francis LACASSIN, *Simenon*, Paris, Plon, p. 396.

²⁶ Jean-Christophe CAMUS, conférence à Liège, 9 février 1990, non publiée.

Georges Simenon pour faire tenir l'édifice : cette mise en public tiendra autant dans ses romans que dans ses autobiographies. *Je me souviens...* se transformera sous la géniale incitation de Gide en *Pedigree*. *Quand j'étais vieux* ou ses *Dictées* reprennent l'artifice de la cure analytique, l'association libre, mais toujours tenue en laisse : les textes sont dictés en présence de Denyse ou de Térésa ; c'est là une première adresse, féminine, qu'il a sous son contrôle, mais qui le contrôle lui aussi. La seconde adresse est, bien sûr, le public. Publication, « Poubellication », dira Lacan dans son séminaire « L'objet de la psychanalyse ». « Je crois que si le mot « poubelle » (il s'agit du nom du préfet Eugène-René Poubelle) est venu si exactement se colloquer avec cet ustensile, c'est justement à cause de sa parenté avec la poubellication ». Poubelliquer, poubellication, ce que Lacan appelle succès de librairie consonne avec P'oublier, pour dire ce que comporte l'écrit, mis au public, comme fermeture de l'inconscient.

Dernière marque de ce parcours : Georges Simenon — et c'est ici que l'on reconnaît le maître — ira jusqu'à l'extrême : toucher le réel, l'impossible à dire et le faire consister dans l'étrange bloc d'édition que constituent ses *Mémoires intimes*. Il s'agit de faire tenir l'intime dans sa mise au public. L'opération dérangera, y compris bien des fanatiques de Georges Simenon. « Tes confidences, lorsque nous étions face à face, chacun dans notre fauteuil, quand tu me lisais tes troublants poèmes, quand tu me chantais en t'accompagnant à la guitare des chansons que nous aimions bien et dont tu avais composé les paroles en anglais, les dernières cassettes que tu m'avais envoyées, certaines déchirantes, tout ce qui fait l'essence de ta vie pathétique, j'ai fini par comprendre, ma petite fille, et aussi ton désir que ces témoignages de ton existence radieuse, des heures noires, de tes luttes, ne viennent pas à être éparpillés et à disparaître. »²⁷ Georges Simenon, l'invalidé de l'écriture, s'est remis une ultime fois au travail. « D'une haleine », me confiera-t-il dans une de ses lettres, l'écriture de Simenon récupère ce qui ne peut être laissé gésir. L'intime des mots, des lettres laissées est livré au public : soit une réalisation singulière de l'extime, pour reprendre le néologisme formé par Jacques Alain Miller pour nous dire l'inconscient freudien. Georges Simenon traite ce qui est pour lui à la fois intime et étranger dans un bloc de plus de sept cents pages, scellant sa destinée dans ce qui l'origine : p'oublier, pour oublier.

Alors, une rencontre manquée avec la psychanalyse ? Assurément si l'on s'en tient à la pratique d'une cure : Simenon n'avait nul besoin de rencontrer

²⁷ G. SIMENON, *Mémoires intimes*, Paris, Presses de la Cité, 1981, p. 9.

un psychanalyste pour faire tenir une parole adressée comme Autre. Son écriture, ses monologues écrits ou dictés et publiés y suffiront amplement. Mieux, comme Chaplin lui en avait fait la remarque : « en plus on le payait pour cela ! » Il reste que la psychanalyse ne se limite pas au dispositif de la cure-type. Freud lui-même reconnaissait d'ailleurs que cette dernière avait été retenue par lui comme telle car convenant à sa propre personnalité. Pas de « cure-type » pour Simenon, comme il n'y en a pas en définitive pour Freud, l'un comme l'autre se retrouvent encore dans leur commune méfiance pour toute *furor sanandi*. Comment alors rencontrer Georges Simenon quand on travaille comme psychanalyste ? Cela restera ma propre question, tout au long de ces années. Encore une fois la rencontre peut paraître manquée quand, à ma demande d'une entrevue pour parler de son rapport avec l'écriture et de sa correspondance avec André Gide, il m'écrit : « Pas de porte ouverte » mais des « questions posées écrites (auxquelles) je réponds volontiers. » La rencontre passera donc obligatoirement par l'écrit, par la lettre. Près de vingt années plus tard, Simenon m'enseigne. Sans le savoir, Simenon a porté cette rencontre dans ce qu'est la psychanalyse : une pratique de la lettre, du mot, du signifiant, pour laisser, de cette pratique, un effet sur la façon dont le sujet s'en arrange pour écrire sa vie.

« Une psychanalyse, type ou non, c'est la cure qu'on attend d'un psychanalyste » nous dit Lacan dans ses *Écrits*²⁸. Sans le savoir, inconsciemment, Georges Simenon a resserré cet acte. Tout comme Gide, à sa suite et comme bien d'autres, je lui ai écrit dans la recherche d'un savoir. J'ai rencontré Georges Simenon comme on rencontre un psychanalyste. Il m'a permis la construction d'un savoir insu par moi de le méconnaître. C'est là que Simenon se révélera pour moi un véritable maître, un « passeur d'inconscient », bien sûr à sa manière. Le « Tout est et doit être inconscient » qu'il m'écrit dans sa lettre du 9 mai 1986 est à entendre comme tel : impératif. Ce qui le tient, ce qui le fait « symptôme », reconnaissable entre tous, son écriture, ce fil tendu entre destin et destinée, touche un savoir mis en position de vérité. Le refoulement n'empêche pas la parole, la communication, le dialogue, la recherche. Mais il marque toute production humaine d'une position d'inertie qui est chez Georges Simenon volontairement affirmée. Il y retrouve son « plus petit commun dénominateur » de l'homme qui recoupe ce qui force en psychanalyse la répétition inconsciente et cause, à sa façon, le désir. Lacan parlera de la « docte ignorance » indispensable à la production de la vérité en psychanalyse pour pouvoir « transmettre un

²⁸ Jacques LACAN, « Variantes de la cure-type », dans *Écrits*, Paris, Le Seuil, 1966, p. 329.

désir inédit»²⁹. Dans cette même « Note italienne », Lacan nous dit le « roman de Freud (comme) ses amours avec la vérité ». L'horreur de savoir est en tout homme : Georges Simenon en est « horriblement conscient ». Son issue, paradoxalement, peut se repérer comme identique à celle du psychanalyste : Simenon a su se faire le rebut de ce savoir. C'est là la vraie rencontre de Georges Simenon avec la psychanalyse.

Georges Simenon s'est fait « un cas », au sens premier du terme : il s'est réduit à ce qui reste, ce qui chute de tout dialogue où rien ne se nomme de ce qui vous cause réellement, ce qui ne vous empêche pourtant pas de parler. Georges Simenon en a fait une position d'être. La rencontre avec la psychanalyse est pour moi, là, bien réelle. Derrière tant de réticences totalement justifiées, Simenon nous porte là où se touche la fin d'une comédie de savoir avec lui-même, avec sa personne comme reste, un être parlant « horriblement conscient » de la mécanique qui le fait vivre. Lacan conclura son texte sur la jeunesse d'André Gide d'une question : « la question sur la figure qu'offre le verbe au-delà de la comédie quand d'elle-même elle tourne à la farce : comment savoir d'entre les bateleurs celui qui tient le vrai Polichinelle ? »³⁰ « Figure qu'offre le verbe », « le vrai Polichinelle », qui tient le fil ? La question reste ouverte pour nous tous. C'est la question qui se traverse avec un psychanalyste, la question qui se parcourt sur les deux faces tordues du mot « destinée ». Georges Simenon, « passeur d'inconscient », m'aura appris à mieux m'y repérer. C'est ce que j'espère à mon tour pouvoir transmettre.

Docteur Christian NEYS

²⁹ Jacques LACAN, « Note italienne », dans *Autres écrits*, Paris, Le Seuil, 2002, p. 310.

³⁰ Jacques LACAN, « Jeunesse de Gide », dans *Écrits*, Paris, Le Seuil, 1966, p. 760.

Lily PORTUGAELS

Les scoops de Simenon à la *Gazette de Liège*

C'est le journalisme que choisit le jeune Georges Simenon lorsqu'un jour de janvier 1919, il entre dans les locaux de la *Gazette de Liège*.

Ce journal que dirige, depuis 1840, la famille Demarteau est le plus vieux titre de Belgique. L'exemplaire le plus ancien dont on trouve la trace date de 1688. La *Gazette de Liège*¹ a été éditée avec privilège des princes-évêques de Liège et a connu plusieurs propriétaires. En 1840, c'est l'évêque de Liège, Monseigneur van Bommel qui la reprend pour la confier à Joseph Demarteau, ancien secrétaire de Charles Rogier, membre du gouvernement provisoire de la Belgique en 1830. À l'époque de Georges Simenon, le journal catholique, le plus important quotidien sur la place liégeoise et dans la région, appartient à une société en commandite par actions dont la famille Demarteau est majoritaire².

Pourquoi Georges Simenon choisit-il ce journal ? Il a souvent prétendu que c'est tout à fait par hasard que, passant rue de l'Official³ (entre la place Verte et la place du Théâtre), il était entré dans les locaux du journal. Je ne crois pas que ce soit vraiment par hasard. Il avait fait deux expériences peu concluantes, l'une dans une pâtisserie, l'autre dans une librairie, il est certain qu'il avait dû réfléchir à ce qu'il aimerait faire. L'idée d'écrire dans un journal avait certainement déjà fait son chemin. Il aimait lire, son héros préféré le Rouletabille de Gaston Leroux était détective et reporter. Comment ne pas imaginer qu'il ait pensé faire la même chose ? Il en a convenu parfois.

Les versions que Simenon a données sur les circonstances de son engagement diffèrent parfois. Dans la famille Demarteau, l'histoire a toujours

¹ La *Gazette de Liège* a toujours gardé l'accent aigu sur le « e » de Liège, malgré la décision du conseil communal de 1946 de transformer Liège en Liège.

² Depuis 1967 la *Gazette de Liège* est la propriété du journal national *La Libre Belgique* dont elle est devenue l'édition régionale.

³ La rue de l'Official a disparu dans l'aménagement de la place Saint-Lambert. Sur son emplacement s'élève aujourd'hui l'îlot Saint-Michel.

été racontée de la même manière. L'actuel Joseph Demarteau, quatrième du nom et ancien directeur, lui aussi, de la *Gazette de Liège*, nous l'a relatée telle qu'il la tient de son père.

Reçu par le directeur, Joseph Demarteau, troisième du nom, le jeune garçon fait valoir comme référence sa parenté avec Monseigneur Simenon, vicaire général à l'évêché de Liège. Il prétend que c'est son cousin. En fait, il y a bien une parenté, mais elle est bien plus éloignée et le vicaire général ignore tout de la démarche. Toujours est-il que l'entrée en matière était bonne. Le directeur demande au jeune candidat de rédiger, pour le lendemain, un article destiné à la rubrique locale, comme s'il devait paraître. L'essai est concluant. Georges Simenon va devenir Georges Sim pour les lecteurs de la *Gazette*, et le « petit Sim » pour ses collègues de la rédaction.

Présentée de cette façon, l'histoire semble logique. Le fait d'être reçu immédiatement par le directeur d'un journal peut paraître insolite. Mais il s'agit d'un journal local, le directeur est aussi le rédacteur en chef. Il n'est donc pas surprenant qu'il reçoive personnellement un candidat journaliste. Aujourd'hui, la formule est un peu différente. Il y a des écoles de journalisme. Ce sont souvent des stagiaires qui se présentent.

Georges Simenon a eu la chance d'arriver dans une rédaction à un moment où il y avait des places à prendre. La guerre venait de se terminer. Le journal, qui avait cessé de paraître sous l'occupation, était en plein renouveau. Bref, c'était le bon moment pour quelqu'un de déterminé qui d'emblée témoignait d'un certain talent d'écriture.

Ses débuts ont été marqués par une anecdote qu'il n'a jamais oubliée et qui a été racontée des centaines de fois. Celle-ci viendra encore grossir les statistiques. Mais impossible de ne pas mentionner la rectification de l'orthographe Bazar que le jeune garçon avait écrit avec un d. Joseph Demarteau l'entraîna sur le balcon de son bureau et lui montrant l'enseigne du grand magasin de l'autre côté de la place, lui fit remarquer la manière dont on écrivait bazar. Simenon ne l'a jamais oublié.

Si les temps, les journaux et les journalistes ont bien changé, on peut tout de même parfaitement bien imaginer le comportement d'une personnalité comme le « petit Sim » au sein de la rédaction d'un journal. Ce qui est plus difficilement compréhensible, c'est l'étonnante indulgence d'un homme comme Joseph Demarteau III vis-à-vis de ce véritable « gamin de merde » comme on dit à Liège. Il a toujours été « son » petit Sim. C'est encore de cette manière : « Mon petit Sim » qu'il s'adressera à lui en le présentant pour une conférence, lors du retour à Liège de l'écrivain en 1952. Simenon

en a toujours été bien conscient et le premier étonné. S'adressant à son ancien patron il lui dit :

Vous auriez pu me mettre au moins cinq fois à la porte et vous ne l'avez pas fait. C'est grâce à votre compréhension que je n'ai pas mal tourné.

De la compréhension il en avait eu beaucoup, Demarteau, le jour où le petit Sim étant rentré saoul à la rédaction ; le directeur avait voulu lui faire boire une tasse de café ; le jeune homme avait jeté le café sur la longue barbe de son patron en l'injuriant d'une manière épouvantable. Le lendemain alors que, penaud, Sim était persuadé d'être renvoyé, Joseph Demarteau lui avait encore donné une chance.

Les souvenirs du vieux typographe

LES témoignages ne manquent pas sur le petit Sim dans la rédaction. J'évoquerai celui d'un ancien typographe qui avait fait ses débuts à la *Gazette* presque en même temps que Simenon. Je l'ai choisi parce peu de personnes le connaissent et qu'il n'est pas simple de sortir des sentiers battus.

Célestin Collinet a travaillé à la *Gazette de Liège*, comme typographe de 1921 à 1969. En 1990, lorsque la *Gazette* a célébré son 150^e anniversaire, il avait 85 ans et encore bon pied, bon œil et bonne mémoire. Il se souvenait des problèmes d'orthographe que connaissait régulièrement Georges Sim, notamment avec les infinitifs mais de ceci également :

Il fouinait toujours partout. Il se promenait dans les rues de Liège et s'intéressait à tout ce qui se passait. Le moindre petit détail devenait immédiatement un article de quarante lignes.

Célestin avait à peine 16 ans, Georges Sim venait d'en avoir 18. Ils sympathisèrent. Georges l'invita à se promener le soir à Liège. Très vite le jeune typographe est effrayé par le comportement de son compagnon.

Il était à son aise partout et était toujours prêt à tirer parti de n'importe quelle situation. Un jour, rue Hors-Château, nous sommes passés devant une maison dont la porte était ouverte, ce qui arrivait souvent à l'époque. Georges est entré. Je ne voulais pas le suivre, mais je tendais le cou pour voir ce qu'il allait faire. La table était mise pour le goûter, mais il n'y avait personne. Il s'est installé et a mangé un morceau de tarte. J'étais mort de peur. Mais personne n'est venu. Sim s'est levé et nous sommes repartis. Je n'en revenais pas !

Célestin Collinet nous a alors rapporté une anecdote qu'il avait toujours gardée secrète. « Maintenant qu'il est mort, nous a-t-il dit avec candeur, cela ne pourrait plus lui faire du tort. » Et de nous raconter qu'un jour, dans

la rédaction, une dactylo se plaignait de la chaleur. Sim qui passait par là, empoigne l'extincteur à eau du bureau et en asperge la jeune personne qui hurle en s'enfuyant ruisselante, poursuivie par l'enfant terrible de la rédaction. «Je n'ai jamais rien dit, de peur que Simenon et la jeune femme se fassent renvoyer! ». En insistant encore sur la rapidité avec laquelle Georges Sim écrivait, le vieux typographe se souvient de ce qu'avait dit à Georges Sim, le chef d'atelier M. L. Debraz : «À la vitesse à laquelle tu écris, tu ne resteras pas ici. Tu devrais partir à Paris.» Célestin Collinet a revu Simenon à deux reprises. «En 1928, il est venu en coup de vent nous dire bonjour à la rue des Guillemins où la *Gazette* venait d'emménager, et en 1952. Ce jour-là, il a proposé de dédicacer ses romans. Moi je n'en avais qu'un, c'était *Le Président* et, à ma stupéfaction, il m'a demandé pourquoi j'avais choisi celui-là, ce n'était pas le meilleur! Mais peut-être était-ce encore une blague.» Et M. Collinet avec un peu de nostalgie au fond du regard a ajouté : «Je l'aimais bien. Gamin, c'était un original. Après, il est devenu trop haut. Ce n'était plus le même. Il était devenu un Monsieur.»

Les faits divers

JUSQU'IL Y A quelques années, un jeune journaliste qui entrait dans une rédaction était le plus souvent chargé de couvrir les faits divers, «les chiens écrasés» comme on dit d'une manière ridiculement péjorative. Les faits divers constituent une mine de renseignements et, plus tard, le romancier Simenon puisera à larges brassées dans ses souvenirs de «fait-diversier». C'est aussi un travail dans lequel on noue beaucoup de relations, avec des confrères, les mêmes que l'on retrouve deux fois par jour et avec lesquels on parle de tout ce qui se passe dans la ville. Avec les policiers, les magistrats et parfois aussi les truands! Les choses ont sensiblement évolué. Aujourd'hui, peu de journaux peuvent encore se permettre d'employer des journalistes uniquement pour récolter les faits divers. C'est une rubrique qui s'est aussi considérablement réduite dans certains journaux : les moyens de communication, la télécopie d'abord, l'ordinateur ensuite, ont rendu les «tournées» moins indispensables et les communications d'agences de presse beaucoup plus rapides. Mais au temps de Simenon et jusqu'il y a quelques années encore, la situation était bien telle qu'il la décrit :

Je devais être chaque matin à onze heures au commissariat central de police, derrière l'hôtel de ville où on remettait à mes quatre confrères et à moi les rapports quotidiens.⁴

Au passage, je me permets une légère digression à propos du commissaire Maigret. Sur un des murs extérieurs de l'hôtel de ville, une plaque commémorative rappelle les noms des policiers morts pour la patrie. On y trouve un Arnold Maigret. Ce policier était contemporain de Simenon et il serait assez plausible qu'ils se soient rencontrés. D'où l'idée que ce pourrait être la référence du célèbre commissaire. Mais Simenon a fait un sort à cette hypothèse. À une lettre du Liégeois, Jean-Denys Boussart⁵ qui l'interroge à ce sujet, Georges Simenon répond sans ambiguïté : « Je ne savais même pas qu'il existait un Maigret à Liège. » Mais il y a des histoires qui ont la vie dure, d'autant que celle-ci est bien séduisante. Aujourd'hui encore, malgré les précisions convaincantes apportées par Pierre Assouline⁶, il est des écrivains pour affirmer la parenté entre le Maigret liégeois et l'autre. À moins que quelque chose dans le subconscient de Simenon... Pourquoi pas ?

Le premier scoop

C'EST SES « tournées » à l'hôtel de ville qui vont apporter au jeune reporter son premier grand scoop et sa première célébrité. Il s'agit de l'affaire des caisses. Elle a été évoquée à maintes reprises dans tous les livres qui parlent de Simenon. Dans *Les scoops de Simenon*⁷, Frédéric Van Vlodorp, actuel chef d'édition de la *Gazette de Liège*, et moi avons voulu reproduire l'intégralité des articles qui ont été consacrés, dans la *Gazette*, à cette rocambolesque affaire. Pour mémoire, je rappellerai simplement qu'il s'agissait de trois grosses caisses entreposées depuis plus d'un an dans un des corridors du commissariat. Curieux de tout comme il l'était, Georges Sim se renseigne, apprend qu'il s'agit d'une documentation très intéressante offerte à la ville de Liège par un violoniste belge habitant Paris. Étonné du peu de cas que l'on faisait d'une telle documentation, Georges Sim monte un énorme gag. Le jeudi 13 octobre 1921, vers midi, il vient avec le chef

⁴ G. SIMENON, *Quand j'étais vieux*, in *Œuvres complètes*, Lausanne, Rencontre, 1973, t. 43, p. 168.

⁵ Michel LEMOINE, *Liège couleur Simenon*, Liège, C.É.F.A.L./Centre d'Études Georges Simenon, 2002, t. 1, p. 113.

⁶ Pierre ASSOULINE, *Simenon, une biographie*, Paris, Gallimard, « Folio », 1996, p. 929.

⁷ Lily PORTUGAELS et Frédéric VAN VLORDOP, *Les scoops de Simenon – Georges Sim, journaliste à la Gazette de Liège*, Bruxelles, Luc Pire, 2003.

d'atelier de la *Gazette*, un gaillard musclé, et une charrette à bras, embarquer une des caisses, sans se cacher et sans être dérangé. Ils la conduisent à la bibliothèque communale. Le lendemain Georges Sim publie à la une, un grand article stigmatisant l'incurie administrative et ridiculisant l'échevin de la Culture, Louis Fraigneux.

Celui-ci ne prend pas bien la chose, réagit par un droit de réponse, menace de porter plainte. D'autres journaux emboîtent le pas, les articles se multiplient dans les jours qui suivent. Toute la ville en rit. Georges Sim est ravi. Joseph Demarteau aussi. À tel point qu'il offre une caisse de cigares à son jeune poulain ! Ce qui donne à penser que Georges Sim ne fumait pas que la pipe !

Tous les articles écrits par Simenon dans la *Gazette de Liège*, ne sont pas signés. Avec ceux qui le sont, il y a déjà matière à réflexion.

Le péril juif

PARMI les articles écrits par Georges Sim dans la *Gazette de Liège*, ceux qui ont fait le plus de bruit et en font encore, sont intitulés « Le Péril Juif ». Il s'agit d'une série publiée de juin à octobre 1921. Georges Sim, sur la base du fameux *Protocole des sages de Sion* (document qui se révélera un faux magistral) dénonce l'omniprésence juive dans toutes les sphères internationales de décisions politiques, économiques et financières. À un jeune journaliste de la *Gazette de Liège*, Jean-Christophe Camus, dont le mémoire de fin d'étude de 1985 est devenu un livre⁸ qui, soit dit en passant, est « la » référence sur les années de Simenon à la *Gazette*, à Jean-Christophe CAMUS donc, Simenon a écrit : « Ces articles ne reflètent nullement ma pensée d'alors ni d'aujourd'hui. C'était une commande et je devais l'accomplir. » Et d'affirmer : « Je ne suis nullement antisémite comme ces articles pourraient le laisser penser. »

Je veux bien croire que Simenon n'était pas vraiment antisémite. Il a connu sans problème des locataires de sa mère qui étaient juifs et plus tard il aura d'excellents amis juifs. Que le petit Sim n'ait pas trouvé tout seul le sujet et la documentation pour cette série, c'est probable. Mais de là à croire qu'il a été obligé d'écrire ces articles, il y a un pas que je ne franchirai pas. Je crois, et les exemples ne manquent pas, que même à Joseph Demarteau III, il eût été difficile d'imposer à Georges Sim un pareil travail contre son gré.

⁸ Jean-Christophe CAMUS, *Simenon avant Simenon*, Bruxelles, Hatier, 1989.

Il est incontestable qu'il a mis du cœur à l'ouvrage. Mais il faut situer ces articles dans le contexte de l'époque. La mode était à une certaine caricature des Juifs. Même, pour ne pas dire surtout, la religion catholique était très critique à leur égard. Ce n'est que depuis le concile Vatican II que l'on a supprimé des prières du Vendredi Saint, celle qui implorait Dieu de ne pas « refuse(r) sa clémence même aux Juifs perfides », d' « arracher aux ténèbres ce peuple aveugle ».

Je suis en tous les cas de ceux qui pensent que, retirés de leur contexte, ces articles ne doivent pas être utilisés à charge de Simenon.

Parmi les autres sujets traités par Georges Sim, nous avons aussi retenu un reportage en mer du Nord avec des pêcheurs, un autre sur une enquête à Obercassel, près de Düsseldorf, à propos d'un double crime commis dans l'armée belge d'occupation.

À 16 ans et demi, Georges Sim va s'offrir le luxe de lancer un homme politique. Un des administrateurs de la Gazette voulait se présenter comme député, mais ne savait ni s'exprimer en public, ni écrire d'une manière élégante. Joseph Demarteau demanda à son jeune reporter s'il n'avait pas une idée pour trouver à cette personnalité une plate-forme électorale. Le petit Sim se renseigna sur les associations populaires qui comptaient le plus de membres. C'était celle des pêcheurs à la ligne. Dès lors, M. Gérardon serait le candidat des pêcheurs à la ligne. Il écrivit un article sous forme d'interview « improvisée », fit les questions et les réponses. M. Gérardon était lancé. Il fut élu député.

Personnellement, j'estime qu'il s'agit là d'une démarche assez discutable sur le plan journalistique. Sans doute à l'époque était-on moins sourcilieux en matière de déontologie puisque c'est le directeur de la Gazette qui avait suscité toute l'affaire et qui publia bien volontiers l'interview fictive.

D'autres reportages comme la fameuse interview du Maréchal Foch, seront encore évoqués dans ce livre. Plus qu'évoqués d'ailleurs puisque notre objectif n'est pas d'écrire un nouveau livre sur Simenon. D'autres l'ont fait et avec un talent après lequel il n'y a plus qu'à tirer l'échelle, comme des Assouline, Lemoine, Deligny, Menguy, Carly et bien d'autres. Ce que nous avons voulu, c'est permettre aux lecteurs de lire certains articles de Simenon dans leur intégralité et non par le biais de citations.

Les années « éponges »

LES TROIS ANNÉES de *Gazette de Liège* sont vraiment les années « éponges ». Elles constituent une sorte de préface au grand livre de la vie de l'écrivain Georges Simenon.

Outre près de 200 reportages, Georges Sim a écrit des billets quotidiens. Ce ne sont pas vraiment des scoops dans toute l'acception du terme, mais ce sont tout de même des exclusivités. Et elles nous en disent long sur la personnalité de leur auteur. C'est sans doute à travers ces petites chroniques que l'on prend le mieux la mesure de l'évolution du talent du jeune journaliste et son étonnante faculté de toucher à tout. À partir du 30 novembre 1919, Georges Simenon rédige chaque jour un billet intitulé *Hors du Poulailier* et signé « Monsieur le Coq ». Il y parle de tous les menus aspects de la vie des Liégeois, des conversations entendues chez son coiffeur, du temps qu'il fait, des personnages qui défraient l'actualité, des hommes politiques, du cinéma, du cyclisme, de la science, de la Belgique, de la France, du monde. Tout fait farine à l'étonnant moulin de cette plume de moins de vingt ans.

On peut aimer ou non la personnalité de Georges Simenon ; on peut apprécier ou non le ton de ses romans, mais personne ne peut contester le talent et la maturité de ce tout jeune homme, dans l'exercice, périlleux s'il en est, d'un billet quotidien ! Bien sûr, comme toujours dans ce genre, il y a du bon et du moins bon, mais à chaque lecture, il faut se convaincre de ce que l'auteur n'avait que 16, 17, 18 ou 19 ans !

J'ai dirigé la *Gazette de Liège* pendant plus de dix ans et je ne peux pas imaginer, aujourd'hui, un stagiaire de 16 ans réussissant quotidiennement une telle performance ! J'imagine d'ailleurs aussi mal, aujourd'hui, confier à un gamin de 16 ans la responsabilité d'une telle rubrique ! Mais Joseph Demarteau qui n'était pourtant pas quelqu'un de désinvolte — et c'est bien le moins que l'on puisse en dire — savait sans doute ce qu'il faisait. L'avenir lui a donné raison.

On s'est longtemps perdu dans la comptabilité de ces petits billets. Depuis le travail magistral de Pierre Deligny pour la revue *Traces* du Centre d'Études Georges Simenon⁹, le compte est bon. Georges Sim a écrit 789 billets. Avec une rigueur mâtinée d'un délicieux humour, Pierre Deligny a dressé l'inventaire complet de l'ensemble de ces chroniques.

⁹ Pierre DELIGNY, « Inventaire des billets quotidiens de Georges Sim à la *Gazette de Liège* de novembre 1919 à décembre 1922 », dans *Traces*, n° 10, 1998 et n° 11, 1999.

C'est Georges Sim qui avait proposé au directeur la rédaction d'un billet quotidien. L'idée avait été acceptée sous le titre *Hors du Poulailier*. Dans *Quand j'étais vieux*, Simenon écrit :

Pour bien marquer que mon petit coin dans la *Gazette*, était à part, mon directeur m'avait proposé de l'intituler *Hors du Poulailier* et de le signer Monsieur le Coq. J'avoue qu'au début, je ne comprenais ni le titre, ni la signature, que j'ai changée d'ailleurs plus tard contre celle de Georges Sim parce qu'un de mes confrères laissait entendre que le Coq était un pseudonyme collectif de la rédaction.

Il est clair que Joseph Demarteau tenait à ce que les lecteurs soient bien conscients que les idées exprimées par son enfant terrible de collaborateur n'étaient pas nécessairement celles du journal. Il n'en reste pas moins que le « petit Sim » y jouissait d'une étonnante liberté d'expression, difficilement imaginable dans un journal d'aujourd'hui. Avec la nouvelle signature, le billet changera de titre aussi et ce sera *Causons*.

Traiter ses confrères, les autres journaux, les personnalités et parfois même les lecteurs comme Simenon le faisait parfois ferait aujourd'hui pleuvoir sur une rédaction les droits de réponse et les procès. Le samedi 6 mai paraît le premier billet intitulé *Causons...* Quelques jours plus tard, le 9 mai, Georges Sim revient sur le changement de titre et en explique la raison, non sans humour.

[...] Poulailier est un de ces mots bizarres, déroutants, dont est truffée la langue française. Ils attendent au coin d'une phrase, parfois au beau milieu, celui qui écrit, et voilà qui l'embarrasse. Faut-il deux « l » ? faut-il un i avant, un i après ? Un l et un i ? Deux l et deux i ? Si, peu soucieux de l'orthographe, vous avez écrit le nom d'une seule haleine, sans arrêter la plume aux l et aux i, il y a neuf chances sur dix pour que le mot soit bien écrit. Malheur à vous si l'hésitation a fait suspendre votre travail !...¹⁰

On se demande parfois comment devaient réagir les confrères des autres journaux en lisant les billets de Monsieur le Coq ! C'est qu'il n'y va pas avec le dos de la cuillère. Il n'hésite pas à se moquer nommément de certains journalistes et il lui arrive souvent d'être à la limite de l'injure vis-à-vis d'autres journaux et plus particulièrement de *La Meuse* qui avait également son siège à Liège. Par exemple, le 19 mai 1922 :

Achetez La Meuse ; ne l'ouvrez pas, afin de ne pas laisser échapper le flot de découpures dont l'emplissent les journaux français.

¹⁰ Georges SIM, « Causons... », in *Gazette de Liège*, 9 mai 1922.

Ce qui est plus étonnant, c'est qu'il ne ménage même pas toujours ses lecteurs. Le 3 septembre 1921, il n'hésite pas à déplorer : « Qu'il est malaisé de contenter un lecteur... et un autre lecteur. » Il lui arrivera aussi de se gausser des journalistes qui font la chasse aux confidences de personnalités marquantes et de ceux dont la seule ambition est d'obtenir l'interview d'un quelconque personnage plus ou moins célèbre. Le 10 août 1921, il écrit :

En somme, c'est le monde en petit que l'on rencontre dans un journal. Et de même que dans le monde on a peu de chance d'arriver sans être bandit, ministre, financier, commerçant, intrigant ou artiste sans talent, dans les journaux, à moins d'être morts ou écrasés, les petits n'obtiennent qu'une humble place, pour deux francs en « Demandes d'emploi ». Il est vrai que c'est là qu'on est le plus loin des gendarmes.

Il lui arrive aussi d'évoquer un thème qui bouleverse toujours les journalistes, ceux d'hier comme ceux d'aujourd'hui. C'est la question si sensible des fautes d'orthographe que l'on retrouve dans ses propres articles en lisant le journal. Il est vrai que la *Gazette de Liège* de l'époque réalisait des performances en la matière. Georges Sim reconnaît cependant qu'un typographe n'arrive pas toujours à déchiffrer l'écriture des journalistes. À l'époque la majorité des papiers étaient manuscrits. Plus tard, avec la machine à écrire, cet argument ne tiendra plus. Depuis l'avènement de l'informatique, il n'y a plus ni typographe, ni correcteur. La prose passe directement de l'ordinateur du journaliste à l'atelier de composition ce qui, tant s'en faut, ne supprime pas toutes les fautes. « Il faut beaucoup pardonner aux journalistes, a écrit Simenon, parce qu'ils doivent beaucoup... et trop rapidement écrire. »

Un jour, il donnera sa définition du journaliste :

C'est un homme qui est capable de pratiquer une vie solitaire dans la foule, sans en subir la suggestion (sujétion?); c'est un homme qui a le courage d'assister à de mornes vaudevilles et à des drames en vingt tableaux; c'est un homme qui connaît la science de trouver un écho relativement honnête pour les cabotins riches de tous les arts; c'est un homme qui reste éveillé dans les meetings politiques; c'est un homme qui connaît la langue des poètes et celle des apaches, qui s'assied à la table couverte de fleurs comme à celle dont les pieds branlent; c'est un homme surtout qui écrit une ou deux colonnes sur un sujet dont il ne connaît pas le premier mot.¹¹

Le 11 juin 1921, Georges Sim compare plaisamment le projet d'une école de journalistes à celui, qui lui paraît plus nécessaire encore, d'une école de parlementaires.

¹¹ G. SIMENON et H.-J. MOERS, *Le bouton de col*, inédit.

Car en somme, s'il est établi que l'on peut apprendre à trousser un article spirituel ou à amorcer une foudroyante polémique, il n'y a pas de raison pour qu'on ne puisse étudier l'art de prononcer une harangue aussi vide de sens que pleine de périodes à effet.

Plusieurs billets auront la police pour sujet. Monsieur Le Coq fulmine contre une déclaration du bourgmestre qui ne fait que constater que la police n'est pas en force pour faire respecter les règlements. Il manque septante agents. Et, le 24 juin 1920, Monsieur le Coq énumère toutes les infractions qui, selon le bourgmestre, se commettent parce qu'il n'y aurait pas assez d'agents.

Quant à trouver d'autres Pandores, c'est une autre paire de manches. Il paraît toujours, aux dires de notre bourgmestre, que nul ne veut plus du métier, étant donné que le travail des usines est beaucoup mieux rétribué. Voilà ! On devrait mieux payer les agents.

Une constatation qui s'impose encore quatre-vingts ans plus tard. Monsieur le Coq s'est aussi occupé de l'uniforme des policiers tout en s'étonnant de ce que l'on donne la priorité à des considérations vestimentaires plutôt que renforcer le cadre et moderniser les moyens d'action.

Les commentaires de Georges Sim sont souvent assez grinçants lorsqu'il s'agit de manifestations politiques et surtout syndicales. S'il se dit parfois anarchiste, cela ne transparait guère dans ses billets. Et ce n'est certainement pas le résultat d'une autocensure par rapport à la philosophie de la *Gazette de Liège*. Il bénéficiait d'une entière liberté pour le choix de ses chroniques quotidiennes.

Le 3 mars 1920, son *Hors du Poulailier* oppose les notions de liberté de solidarité :

Vive la liberté, hurlaient les Français, en décapitant leur roi ! Vive la liberté, lançaient frénétiquement les Russes, en se mettant sous la férule des commissaires du peuple. Vive la liberté, s'écrient nos syndicalistes. Et tous ajoutent «Vive la solidarité». Que l'on soit avide de liberté, soit. Que l'on sente la nécessité de la solidarité, soit encore. Mais que l'on tâche de concilier ces deux choses, cela me semble une utopie», écrit Monsieur le Coq qui conclut : «Il n'est pas jusqu'aux présidents américains qui ressemblent plus à des empereurs qu'à des chefs d'État démocrates.»

Il faut bien dire que certaines réflexions restent d'une étonnante actualité.

Le *Hors du Poulailier* du 9 janvier 1920 décrit avec humour une manifestation d'étudiants libéraux. Une fois encore, ce genre de sujet est à remettre dans un contexte bien différent de ce qu'il est aujourd'hui. Malgré de vieux démons toujours prêts à resurgir !

Bientôt je distinguai des cris : «À bas la calotte!» suivis de formidables «Hou! Hou!» [...]

Mon esprit se perdait en conjecture lorsqu'une imposante troupe d'étudiants déboucha dans la rue, hurlant toujours à pleins poumons. Ils avaient la mine grave des gens qui remplissent un sacerdoce! Ils y mettaient une conviction inouïe! Pauvres Jeunes Gardes Libérales, car c'en était! En être réduit à repêcher le vieux cri de guerre cartelliste si lamentablement tombé en désuétude. [...] Ces jeunes prosélytes sont enflammés d'un zèle intempestif. Étudiants à l'Université, il leur reste beaucoup à apprendre. Ils sont primaires en politique. Positivistes à tous crins, ils n'ont vu que du négatif à servir au public. «À bas!» Ils ont tout dit par ces deux mots.

Et notre chroniqueur de 17 ans conclut :

Seul l'âge excuse ces gamineries. Il faut décidément que jeunesse se passe!

Dans le billet du 4 mai 1920, Monsieur le Coq évoque les cortèges du 1^{er} mai :

Il est certain que le fait de déambuler par les rues, derrière une rangée ou deux de cuivres et quelques plis de drapeaux rouges, constitue une des voluptés les plus raffinées qu'il soit donné à notre nature humaine de goûter.

On a souvent l'impression, en lisant les billets de Georges Sim, surtout si l'on est une femme, que l'on pourrait définir Simenon comme étant quelque peu « macho ». Il aime les femmes, c'est certain, mais d'une certaine manière. Il les aime là où il estime qu'elles doivent être. Notamment dans son lit. Mais il a souvent des idées très arrêtées sur ce que doit être leur travail, leur attitude dans telle ou telle situation. Cela a commencé très jeune. Plusieurs de ses billets écrits entre 16 et 20 ans en témoignent. Il y a, par exemple son jugement féroce sur les élections de « Miss ». Il a 17 ans et on sent déjà poindre l'oreille du mâle dominant qu'il sera toute sa vie lorsqu'il considère que le fait d'être élue la plus belle fille de Belgique risque de faire d'une jeune fille une femme prétentieuse et détestable « dont le mari sera fort à plaindre »! Le 31 mai 1922, à une jeune demoiselle des magasins *À l'Innovation*, élue reine de Liège, Georges Sim recommande d'avoir toujours à l'esprit qu'une fois la fête terminée, on l'oubliera : « On oublie même les vraies reines, une fois qu'elles sont découronnées. »

Dans son billet du 23 avril 1921, il considère que si le vote des femmes ne bouleverse pas la surface du globe, il aura tout de même de l'influence sur la vente des chapeaux neufs et il suggère la création d'un parfum *Élu des dames* ou la publication d'un livre sur *Les remords d'une électrique*. Ou encore le 19 octobre 1920 :

Les bureaux regorgent de ces jeunes personnes, plus ou moins intelligentes, mais dont la place est bien plus dans une honnête cuisine, à cuire convenablement un pot-au-feu ou un ragoût de mouton, que derrière une machine à écrire.

Il remet cela le 14 mai 1922 en affirmant que les sténodactylos acquièrent vite de détestables habitudes :

Parce qu'elles copient des papiers importants, approchent, pour prendre des dictées, des personnages plus ou moins considérables, elles se prennent d'un beau dédain pour ce qui n'est pas « affaires », « bureau », « Bourse », « banque », etc.

Et Georges Sim plaint les maris de ces dames « cuisant en hâte au retour, ou laissant préparer par le mari, le dîner ou le souper. »

Le 9 septembre 1922, il apprend que l'on va préparer les jeunes filles à entrer à l'Université, il écrit :

Les temps sont proches où tout le monde, hommes et femmes, parlera latin, grec, discutera la philologie germanique et fera de savantes exégèses pour des thèses aussi superflues qu'improductives.

Et pendant ce temps là, poursuit l'incorrigible macho, « on se ruinera pour s'offrir une boniche de quinze ans ou une femme à journée. »

Le 27 octobre 1922, il attaque féroce­ment la mode de la cape pour les dames. « Si la cape est belle, elle l'est seulement sur les vieux portraits d'ancêtres, ou bien encore dans les bals masqués. »

Une autre fois, Monsieur le Coq ergote sur les sept mètres de tissu que paraît-il, cette année là, la fabrication d'une robe exige pour être à la mode. « Et dire qu'avec cela, les femmes ne seront pas encore habillées ! Oh ! Les femmes ! » écrit doctement, le 14 février 1920, le gamin qui, la veille, a fêté ses 17 ans.

Le 26 mars 1921, il écrit un billet qui célèbre « nos petites bourgeoises » qui ne se laisseront pas tenter par les journaux de mode et qui sagement « continueront à garnir leurs chapeaux du satin de la blouse de l'an passé ».

À propos de la mode, j'ai retrouvé, par hasard, des dessins de modèles de toilettes féminines exécutés par le peintre liégeois Edgar Scauf­laire. Avec Simenon, il faisait partie de la bande de jeunes bohèmes qui se réunissaient sous le nom de « La Caque ». Il dessinait ces modèles pour une maison de mode liégeoise. En 1920, pendant que Georges Simenon écrivait dans la *Gazette*, son ami Edgar Scauf­laire acceptait toutes sortes de travaux par nécessité. Non seulement, il dessinait les modèles, mais il les accompagnait souvent d'un petit commentaire. Commentaire assurément plus élogieux

que ceux qu'écrivait son ami Georges Sim sur la mode féminine. On peut imaginer qu'à « La Caque », le sujet devait faire l'objet de bien des rires !

La ville de Liège a souvent inspiré des billets qui montrent l'amour de Simenon pour sa ville natale. « Sentimentalement sinon physiquement je suis toujours resté attaché à ma ville », affirmera-t-il à plusieurs reprises. Pourtant il l'a quittée et n'y est jamais revenu si ce n'est pour de courtes visites. Mais à Liège, Georges Simenon, restait le petit Sim, on y connaissait sa famille, digne sans doute mais modeste, on l'avait connu jeune étudiant pauvre. Or c'est précisément tout cela qu'il avait voulu fuir. Il ne pouvait donc pas, il ne voulait pas, revenir vivre là où on connaissait si bien son passé. Il était devenu le romancier Georges Simenon, riche, célèbre. Le souvenir du petit Sim pourra bien faire dans des mémoires mais pas dans la réalité quotidienne.

Pour conclure j'évoquerai encore deux thèmes qui m'ont bien amusée. Il s'agit de la mode des mémoires et des commémorations officielles.

Dans son billet du 28 mai 1921, Georges Simenon se moque de ceux qui écrivent leurs mémoires. Il estime que les gens célèbres ne le sont que pour ce qu'ils ont fait et que les détails de leur vie intime n'intéressent pas leurs admirateurs. Là, il se met drôlement le doigt dans l'œil, le petit Sim. Le public adore cela. Il le constatera plus tard lorsque lui-même s'épanchera en long et en large sur tous les événements de sa vie plus qu'intime dans des *Pedegree*, *Je me souviens*, *Dictées* et autres *Mémoires intimes*.

Amusant aussi le billet du 25 janvier 1922 à propos de l'hommage rendu à l'occasion du tricentenaire de la naissance de Molière (1622–1673) :

Cet hommage est grandiose, si grandiose qu'il ferait croire vraiment que le nom des grands hommes est gravé dans le cœur des foules.

Il souligne combien journalistes, directeurs de théâtre, acteurs, hommes politiques, ont l'occasion de se mettre en valeur sur le dos de la personnalité à laquelle on veut rendre hommage.

Son nom est partout, resplendissant, à côté du nom de ses œuvres. On en parle, on en écrit, en vers et en prose, en style didactique et en périodes chaleureuses.

Comme au cours de l'« Année Simenon » peut-être ?

Pierre SOMVILLE

La méthode de Simenon-Maigret

QUAND on lui pose la question, le Commissaire a l'habitude de répondre qu'il n'a pas de méthode. Il entend par là qu'il se refuse à appliquer au réel toute forme de théorie préconçue. Point de déduction cartésienne, donc. Et il ajoute volontiers qu'il ne pense à rien, qu'il n'a pas d'idée et qu'il se contente d'observer. Il a cent fois raison. Mais, ne lui en déplaise, l'induction qu'il préconise ainsi, et qu'il pratique, n'en est pas moins une méthode¹, parfaitement empirique en ce qu'elle se laisse imprégner par une série de traces, apparemment aléatoires, qu'il conviendra ensuite de relier entre elles afin d'en recomposer les secrètes convergences. Freud ne faisait pas autrement dans sa lecture de l'inconscient et son patient déchiffrement des rêves, lapsus, phobies et autres accidents névrotiques. Pour le policier, les traces qui le guident sont externes, mais tout aussi incohérentes en apparence. Or l'induction repose sur les sens : *nihil in intellectu quod non prius fuerit in sensu*, disait déjà Thomas d'Aquin. Il s'agit donc de faire une totale confiance à l'univers sensoriel et de lâcher sur le monde, selon la superbe formule de Kazantzakis, « les cinq tigres de ses sens ».

Or, même chez l'hyperesthésique, il est des sens qui l'emportent sur d'autres. Nul n'est un quintuple surdoué. Pierre Debray-Ritzen a bien vu un élément au moins de cette problématique dans son étude², en faisant de Simenon un homme du rhinencéphale. Le cerveau reptilien élémentaire, surtout sensible aux odeurs, prédomine en lui, de sorte qu'on peut le

¹ On lira à ce propos l'éclairante contribution de Michel LEMOINE, « La méthode d'enquête selon Maigret : une absence de méthode méthodique? », dans Chiara Elefante (dir.), *Les écritures de Maigret. Atti de Centro Studi sulla Letteratura Belga di Lingua Francese*, Boleoil, juillet 1997, p. 119-147.

² *Georges Simenon, romancier de l'instinct*, Lausanne, Favre, 1989. On lira également, dans le recueil d'études *Simenon* publié en 1973 chez Plon à Paris sous la direction de Francis Lacassin et Gilbert Sigaux, une ébauche du même Pierre DEBRAY-RITZEN sous le titre « Mon maître Simenon » (p. 59-68) ainsi que la sagace contribution de Ralph MESSAC « Georges Simenon, romancier-nez » (p. 130-138).

définir comme l'un des grands olfactifs de notre littérature, après Colette, après Mauriac. Certes, il hume et renifle comme le limier sur une piste : c'est un *ichneutes*. Quand je dis « il », je pense à l'homme Simenon, au Simenon romancier (dans les romans « de la destinée »), et au policier dans son enquête et, enfin, à cet indissociable mixte de Simenon-Maigret occupé à sentir le vent chargé de tous ses pollens et de tous ses miasmes, tout à son analyse instinctive. Il finira, après avoir démêlé avec précaution et non sans quelque gourmandise tous ces amalgames chimiques, par en identifier la source, par-delà de subtils embranchements et de multiples croisements, souvent inattendus. Bien sûr, la vision est très présente elle aussi. Si le monde sonore, et la musique en particulier l'indiffèrent, il a en peinture quelques goûts simples et sûrs : l'impressionnisme, Van Gogh, les premiers Fauves, Bonnard, Vuillard... Mais ce qui l'attire par-dessus tout dans le visible, plus que la silhouette, plus que la ligne, c'est la couleur, l'aplat chromatique pur. Il rend ainsi un culte involontaire au chapitre le plus sensuel de l'optique. Là non plus, nous ne nous écartons guère du paléocéphale pré-rationnel. Loin de moi l'idée de vouloir réduire Simenon à un homme fruste et primaire : l'extraordinaire acuité sensorielle qu'il déploie en ces deux domaines fait gloire à son humanité, comme à la nôtre qu'elle entraîne à sa suite, grâce à cette verbalisation hautement contagieuse qu'on nomme littérature. Pour en revenir au chromatisme, je dirais même qu'on retrouve chez lui le syndrome proustien du « petit pan de mur jaune » tant l'intensité perçue d'une couleur peut jouer un rôle d'anamnèse quasi métaphysique. Merleau-Ponty ne disait-il pas de la couleur qu'elle est « l'endroit où l'univers et notre cerveau se rencontrent » ?

Restent les papilles et le toucher, moins présents. Toutefois, il y a la pipe et son fourneau, la blague et son tabac, la crosse froide de l'arme (rarement) comme les inévitables allusions gustatives : le pastis lié au Midi ou à ses souvenirs, les bières et sandwiches de la Brasserie Dauphine, le dessert au riz de Madame Pardon, et ce petit filet de quetsche dont l'épouse, alsacienne de souche, agrmente la cuisson de son coq au vin. J'en passe, évidemment...

Cependant, à la différence de ces derniers *sense data*, les odeurs et les couleurs jouent parfois un véritable rôle diégétique : leur perception participe directement à l'action, fait avancer l'enquête, ou même, précipite un dénouement. Le lecteur qui m'a suivi jusqu'ici se dit sans doute que j'affirme bien des choses... En fait, je ne suis pas un spécialiste et je n'ai pas ratissé l'œuvre complète de Simenon comme l'on fait avec brio plus

d'un de mes collègues³. Je ne suis qu'un amateur ou, si vous l'acceptez, un *aficionado* pour qui Maigret reste le meilleur compagnon d'un dimanche de pluie ou d'un voyage en chemin de fer. Mais je puis étayer de quelques lectures tout ce que je viens de dire et que l'on veuille bien me pardonner si je me borne à quelques échantillons représentatifs.

*
* *

Je peux citer à la suite et de mémoire le prestigieux début du *Pendu de Saint-Pholien* dans cette petite gare allemande frontalière où les képis oranges des douaniers hollandais voisinent avec l'odeur du café refroidi ; *Un crime en Hollande*, où l'intrigue se déroule sur fond d'une forte odeur de goudron et d'images de briques rouges ; la devanture mauve du « Grelot » où Pierrot le musicien joue toutes les nuits rue de Lappe dans *Maigret se trompe* ; *Maigret s'amuse*, où tout commence par une grippe et une entêtante odeur de fricandeau à l'oseille ; l'ensemble mauve clair de l'énigmatique « dame en lilas » près du kiosque à musique, dans *Maigret à Vichy*, qui la désigne dès les premières pages comme la future victime et non moins coupable ; ou encore, dans *Le Témoignage de l'enfant de chœur*, cette façade peinte en jaune de la maison (rue de la Commune) devant laquelle a eu lieu le crime que l'enfant de chœur, qui habite rue Pasteur (la future rue Simenon), et traverse la Place du Congrès pour aller servir la première messe du matin à la petite chapelle de l'hôpital de Bavière, est le seul à avoir vu. Cela fait beaucoup de jaune et de mauve, me direz-vous, mais ce sont là précisément des complémentaires, présentes dès les *Coquelicots* de Monet avec l'ombrelle et les chapeaux de paille du premier plan. Certes, il y a aussi la topographie et le bestiaire : la rue du Chemin vert, près du Boulevard Richard Lenoir, l'Âne rouge, le Chien jaune, la Chambre bleue, les Volets verts ...

³ Maurice Piron, Jacques Dubois, Danielle Bajomée, Michel Lemoine, Jean-Louis Dumortier, ...

*

* *

Toutefois, c'est sur la seule *Colère de Maigret* que nous nous pencherons quelques instants. Le sujet d'abord n'est pas banal. Toujours si calme en apparence, Maigret fait ici une colère, une « sainte colère » comme Moïse redescendant du Mont Sinaï, parce que le coupable a fait croire à un petit malfrat que lui, Maigret, était un flic perdu d'honneur, un corrompu, un « ripou » quoi ! Et, fait moins banal encore, la colère du Commissaire se révèle *in fine* être la cause prochaine de la mort du coupable, qui en devient une sorte d'anti-héros tragique, victime de cette faute-là, son *hamartia* en quelque sorte. On pense à l'épisode où saint Pierre, dans les *Actes*, fait ainsi mourir par sa colère « l'ignoble » Anagni qui n'a pas voulu partager ses biens avec les pauvres de la communauté. Mais revenons-en à Jean-Charles Gaillard, — c'est ainsi qu'il s'appelle, — qui a bel et bien tué, dès avant l'imprévu revirement lié à la colère finale.

Or, par son usage des odeurs et des couleurs, ce roman est exemplaire entre tous. Un vrai florilège. Il suffit de suivre le fil du texte. Nous le citons dans son *edito princeps*, aux Presses de la Cité, en 1963. Dès le début, nous lisons :

L'odeur du bistrot de la place Dauphine, le goût anisé des apéritifs [...]

L'odeur n'avait pas changé. Chaque petit restaurant de Paris a son odeur propre et ici, par exemple, sur un arrière-fond d'apéritifs et d'alcools, un connaisseur aurait discerné le fumet un peu aigu des petits vins de la Loire.

Quand à la cuisine, l'estragon et la ciboulette dominaient. (p. 11-12.)

À la même page, « l'auto de sport rouge » de l'Italien, beau-frère de la victime, ne tarde pas à apparaître avant de se profiler à nouveau, en vrombissant vers le Pont-Neuf (p. 23 et encore p. 26). Le corps de la victime, enfin retrouvé après trois jours, est vêtu d'un « complet bleu sombre » et se trouve, comme on peut s'y attendre, « dans un état de décomposition avancée » (p. 28).

Un témoin, l'inspecteur Bornique, dira :

Sur le ventre... À première vue, on aurait pu croire que c'était un ivrogne qui cuvait son vin... À part l'odeur... Car, pour l'odeur, j'aime mieux vous dire... (p. 40.)

Or le corps, transporté dans les bâtiments paradoxalement « roses » de l'Institut médico-légal (p. 31), montrait une plaie portant des « reflets bleutés » (p. 35).

Joli cocktail d'eau de roses, de cyanose et de charogne baudelairienne !

Continuons. Pour contrepoint de ces horreurs, nous rencontrons, rue Victor-Massé, des montagnes de fruits, synthèse rassurante de la couleur et de l'olfaction :

On voyait des monceaux de cerises et déjà des pêches dans les charrettes des marchands des quatre-saisons entre lesquelles se faufilaient les ménagères. Paris était très gai ce matin-là, avec plus de passants sur les trottoirs ombragés que sur ceux que le soleil frappait en plein. (p. 41.)

Immédiatement après, rue Notre-Dame de Lorette, nous apparaît « la devanture jaune du Saint-Trop » avec les photographies de femmes nues dans leur cadre. Puis, retour rue Victor-Massé, — nous continuons à jouxter Pigalle, — visite à la famille de la victime. Là aussi, deux notations s'imposent : la mère, italienne, à l'embonpoint quelque peu revêche, était « vêtue d'un peignoir bleu ciel » (p. 42) et, tout de suite en entrant, « Maigret avait reniflé, reconnaissant l'odeur qui régnait et qui lui rappelait celle des restaurants italiens » (p. 43).

Au début du chapitre 3, cette remarque apparemment anodine, mais proprement héraldique et sonnante comme les armes d'un écu :

Maigret ne suivait pas de plan établi. Il n'avait aucune idée. Il était un peu comme un chien de chasse qui va et vient en reniflant. (p. 57.)

Tout de suite après, il aperçoit un cabaret minable « avec sa devanture peinte d'un mauve agressif » (*ibid.*) avant d'aborder enfin le club Lotus. La porte qui mène au bureau du comptable est *brune* (p. 58). Monsieur Raison s'y trouve : c'est un minable aux dents *jaunes* et, sans doute, à l'haleine *malodorante* (p. 61) lui qui n'a d'autres moyens que de « chiffonner les filles qui viennent lui demander une avance » (p. 88).

Quitté le bureau, la salle de spectacle désaffectée en cette fin de matinée donne lieu aussi à ce merveilleux petit médaillon descriptif :

Deux ou trois pinceaux de soleil s'infiltraient à travers les volets. Les murs étaient *mauves*, le plancher couvert de serpentins et de boules de coton multicolores. L'*odeur* de champagne et de tabac subsistait et il y avait encore un verre cassé dans un coin, près des instruments de l'orchestre recouverts de leur housse. (p. 69.)

Sorti de cette tanière malsaine après avoir, quand même, serré la main de M. Raison, Maigret se rassure et prend plaisir, dans la rue, à « respirer en passant la bonne odeur d'un étal de légumes » (p. 70).

Revenu le soir au Lotus, c'est une composition tricolore à la Rothko qui l'accueille : la portière de velours *rouge*, les musiciens en smoking *blanc* et une belle fille *rousse*, en grand décolleté... (p. 96).

*

* *

Ensuite, dans la seconde partie du roman, pour Simenon, soucieux de faire avancer son intrigue comme pour Maigret de faire avancer son enquête — il semble à présent en tenir quelques bons fils —, il n'est plus temps de se consacrer aux ambiances, mais bien de saisir la trace qui permettra de dénouer l'écheveau. Or, une fois de plus, elle est chromatique.

Au début du chapitre 5, on voit apparaître une « grosse voiture américaine bleu pastel » (p. 107), celle précisément de l'avocat Gaillard, qui est dès lors noté, rue La-Bruyère. Elle revient p. 129 :

Il paraît qu'une voiture américaine bleu pâle stationne d'habitude jour et nuit en face de l'hôtel particulier de M^c Jean-Charles Gaillard...

ou encore p. 144 :

... il continuait à marcher du même pas que l'avocat et, bientôt, ils se trouvèrent rue La-Bruyère où la voiture bleue était à sa place devant la maison.

On remarquera que l'allusion chromatique va décroissant jusqu'à devenir un simple signal : après le choc-au-bleu-pastel, pour paraphraser Rorschach, les deux allusions suivantes, plus neutres, suffisent : Gaillard est bien le coupable que l'on cherche, malgré le rassurant abat-jour vert qui plane sur sa table de travail (p. 108). C'est bien la voiture américaine qui a servi à tenter de maquiller le crime.

Cette sorte de démonstration intuitive par la couleur me semble se passer de tout autre commentaire. Simenon-Maigret, après avoir tout observé des lieux, renifle une piste — chromatique en l'occurrence — la bonne, et la suit avec cette sûreté de l'instinct qui ne trompe pas. Une fois de plus, la voiture était trop tapageuse : les coupables, chez Simenon, ont toujours trop d'argent...

*

* *

Pour conclure, en prenant un peu de recul par rapport au motif, je dirai que ce Maigret — si magistralement incarné au petit écran par un Bruno Cremer — est incontestablement la plus belle statue qu'un écrivain ait jamais dressée à son propre *ego* sublimé : grand instinctif et infaillible dans la pratique, le Commissaire, sans défaut, sans faiblesse, sans excès — un peu à l'image d'Ulysse dans l'*Odyssee* — nous apparaît constamment

comme l'omnipraticien sans faille des quatre vertus cardinales, de prudence, de force, de tempérance et de justice. Ainsi, à chaque lecture, il nous rassure sur l'humanité, et sur notre humanité ! Le mérite n'est pas mince, on en conviendra.

Pierre SOMVILLE
Université de Liège

Le Fonds Simenon

D'abord installé dans une salle de la Bibliothèque Générale de l'Université, place Cockerill, le Fonds Simenon se trouve, depuis novembre 1981, au premier étage du château de Colonster, à l'orée du campus universitaire du Sart Tilman.

Il réunit des documents aussi nombreux que variés qui en font à la fois une bibliothèque, un fonds d'archives et un musée.

On y trouve 80 manuscrits correspondant à la production romanesque des années 1940 à 1972, les cassettes et dactyls des «dictées», l'exemplaire nominatif des 72 volumes des œuvres complètes publiées par les éditions Rencontre, les différentes éditions en français et dans 33 langues étrangères des romans signés Georges Simenon, les contributions à la *Gazette de Liège* entre 1919 et 1922, les romans populaires et les contes publiés sous 17 pseudonymes (dont le plus fréquent est G. Sim) entre 1921 et 1937, les reportages et interviews réalisés par Simenon entre 1931 et 1946.

Ajoutons à cela les ouvrages de la critique, les mémoires universitaires, les anthologies scolaires, les milliers d'articles écrits dans la presse au fur et à mesure des parutions, les cassettes et vidéo-cassettes d'interviews de Simenon, la correspondance d'écrivains et d'amis célèbres (Gide, Cocteau, Pagnol, Keyserling, Miller, Fellini, Renoir, ...).

Citons encore les quelque 2 000 photos permettant de suivre toutes les étapes de la vie et de la carrière de Georges Simenon, des vidéo-cassettes de films ou téléfilms, des photos de films, les originaux des portraits de Simenon par Vlaminck, Buffet et Cocteau, une reproduction miniature de la statue de Maigret à Delfzijl, des diplômes et médailles honorifiques, une collection de pipes, ...

Le Fonds Simenon s'accroît régulièrement tant par les envois que continue à assurer l'entourage du donateur que par l'achat de pièces nouvelles.

De par la volonté du donateur lui-même, le Fonds Simenon est tenu à la disposition des étudiants et des chercheurs. Il est aussi accessible aux non-spécialistes et aux groupes sur demande motivée adressée à la gestionnaire du Fonds. Il convient toutefois de noter que les pièces originales ne sont pas prêtées à l'extérieur et que la consultation ainsi que la reproduction de certains documents inédits est soumise à autorisation spéciale.

Adresse du Fonds Simenon :

Château de Colonster, Allée des Érables, B-4000 LIÈGE (Belgique).
Télécopie : + 32 (0)4 366 45 95

Accessibilité du Fonds Simenon :

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

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

Achévé d'imprimer le 10 décembre 2003
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/2003/0480/47

