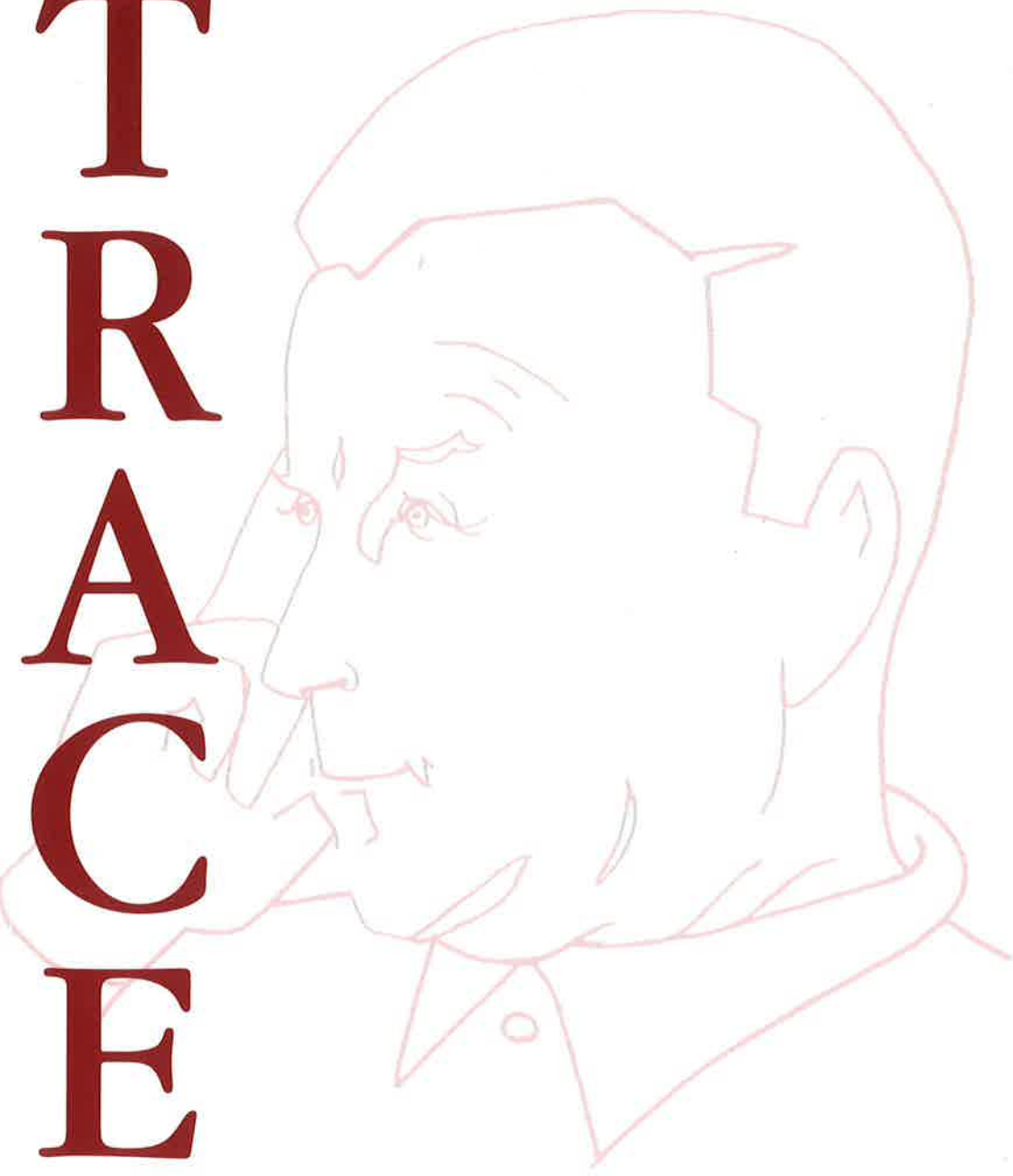


TRACES



*Jean-Claude
Cochran
n° 52*

Université de Liège

N° 16, 2005

Travaux du Centre d'Études Georges Simenon

TRACES

16

En couverture :

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

Coll. Fonds Simenon.

TRACES

16

Georges Simenon et l'Afrique

**Des reportages sur l'Afrique
à la recherche d'un nouvel humanisme**

Actes du colloque
qui s'est tenu à Dakar les 1^{er}, 2 et 3 décembre 2003

Université de Liège
Centre d'Études Georges Simenon

2005

Comité de gestion du Centre d'Études Georges Simenon

Danielle BAJOMÉE, Présidente du Centre
Benoît DENIS, Directeur du Centre
Christine DELIÈGE, Conservatrice du Fonds
Jean-Louis DUMORTIER
Jean-Marie KLINKENBERG
Danièle LATIN

Comité de rédaction de *TRACES*

Danielle BAJOMÉE
Benoît DENIS
Jean-Marie KLINKENBERG
Christine DELIÈGE
Directeur de publication : Jean-Louis DUMORTIER

TRACES

Les numéros de *Traces* 1 à 15 sont encore disponibles.

Prix au numéro

N ^{os} 1 à 6 et 13	N ^{os} 8 et 15	N ^{os} 7, 9, 11, 12, 14 et 16	N ^o 10
15 €	20 €	25 €	30 €

Diffusion, renseignements, suggestions, envois de manuscrits :

Christine DELIÈGE
Centre Simenon,
TRACES, BÂT. A 2
Place Cockerill, 3
B - 4000 LIÈGE

Téléphone : + 32 (0)4 366 30 22
(0)4 366 54 33
Télécopie : + 32 (0)4 366 45 95
(0)4 366 57 19
E-mail : C.Deliege@ulg.ac.be

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

Table des matières

Jean-Louis DUMORTIER, <i>Éditorial</i>	7
Danièle LATIN, <i>Du coup de plume au Coup de lune. Genèse africaine du « roman de la destinée » ou « roman de l'homme » de Georges Simenon</i>	13
Laurent FOURCAUT, <i>Quartier nègre : le désir est « nègre »</i>	29
Emmanuelle RADAR, <i>Le Coup de lune : un « anticolonialisme » féminin</i>	45
Jean-Louis DUMORTIER, <i>Fantômes d'Afrique. Du Coup de lune au Blanc à lunettes</i>	63
Sylvère MBONDOBARI, <i>La « mission civilisatrice » à travers des lunettes filtrantes. Notes sur le milieu colonial en Afrique centrale dans L'Heure du nègre et Le Coup de lune</i>	93
Abdelouahed MABROUR, <i>Les textes africains de Simenon entre adhésion et disjonction</i>	111
Paul MERCIER, <i>Images de l'aventure africaine et de la quête des origines dans quelques romans populaires de Simenon</i>	121
Danielle BAJOMÉE, <i>Contre-propagande colonialiste et clichés raciaux chez Simenon. Quand le discours photographique d'un reporter-écrivain dément ou nuance ce que dit sa plume...</i>	147
Falilou NDIAYE, <i>Simenon entre Conrad et Camus</i>	191
Janvier AMELA, <i>La généalogie du « Noir nu ». Des premiers textes exotiques à Simenon et Senghor, 1935</i>	207
André-Marie NTSOBE, <i>La vision de la femme chez Simenon et Senghor</i>	219

Andrée-Marie DIAGNE, <i>Les relations de genre dans le roman d'inspiration autobiographique : Pedigree et Une si longue lettre</i>	229
Joseph PARE, <i>Variations des représentations identitaires. Regards croisés</i>	239
Daouda MAR, <i>Confluences entre Simenon et l'Afrique dans le genre romanesque</i>	247
Boubacar DAOUDA DIALLO, <i>Identité et différence chez Georges Simenon et les romanciers africains post-coloniaux</i>	263
Bacary SARR, <i>Déviance et marginalité chez Abasse Ndione et Simenon. La Vie en spirale et La Nuit du carrefour</i>	279
François Bruno TRAORE, <i>Georges Simenon, étonnant voyageur, « voyeur » et/ou figure atypique de l'errance colonialiste. Engagement testimonial, trahison ou transition littéraire?</i>	287
Ieme VAN DER POEL, <i>Georges Simenon parmi les critiques du chemin de fer Congo-Océan (1921-1934)</i>	303
Benoît DENIS, <i>Simenon et les obsessions de l'écrivain voyageur. Afrique, URSS, Amérique</i>	321
Jacques DUBOIS, <i>L'homme nu : grandeur et misère</i>	335
Le Fonds Simenon	349

Éditorial

Du 1^{er} au 3 décembre 2003 s'est tenu au Sénégal, à l'initiative de la Délégation Wallonie-Bruxelles à Dakar et dans le cadre d'un partenariat universitaire entre l'Université Cheikh Anta Diop et l'Université de Liège, un colloque international dont le thème était « Georges Simenon et l'Afrique. Des reportages sur l'Afrique à la recherche d'un nouvel humanisme ».

Au cours de ces trois journées une vingtaine de conférenciers issus de diverses universités d'Afrique (Dakar, Saint-Louis, Cocody, Kinshasa, El Jadida, Bamako, Ouagadougou, Libreville, Lomé, Niamey, Yaoundé) et d'Europe (Liège, Paris, Metz, Amsterdam, Bayreuth, Besançon) ont fait part de leurs vues respectives sur divers sujets en rapport avec le vaste thème du colloque. Ainsi a-t-il été question des écrits de Simenon (reportages ou romans) ayant trait au continent africain, à l'indigène, au colon, à l'étranger en général, à « l'homme nu » plus généralement encore. Il a été question des rapports entre ces écrits et le contexte historique de l'après-guerre ou de l'entre-deux-guerres, de leur place dans la « littérature exotique », dans la « littérature coloniale », de leurs relations avec le discours colonialiste, avec la réalité de la colonisation, avec les œuvres de certains écrivains noirs de l'indépendance ou de « la désillusion »¹. Il a été question encore de la vision de l'homme propre à Simenon, de la spécificité de son humanisme, des incidences de cette vision, de cet humanisme, sur la position de l'écrivain dans le débat colonial, la controverse raciale, etc.

Certaines communications ont porté sur une problématique fort ample, d'autres sur un point très précis, d'autres encore ont rassemblé et éclairé des questions connexes ou établi des rapprochements entre des objets prêtant de prime abord fort peu à la comparaison. Les perspectives et les théories de référence n'étaient pas moins variées que les sujets abordés puisque certains ont privilégié une approche socio-historique, d'autres une approche psychanalytique, d'autres encore une approche idéologique, d'autres enfin une approche narratologique. Ce qui en résulte, c'est une grande difficulté de classement. Celui pour lequel j'ai opté n'est qu'un de ceux que l'on pouvait imaginer et il est fort probable qu'il ne soit pas le meilleur. Mais il m'est apparu que les diverses interventions se situaient sur des orbites concentriques s'éloignant d'un *focus* constitué par une étude *plus ou moins* immanente des œuvres « africaines » de Simenon. J'insiste sur *plus ou moins* : à l'heure qu'il est, chacun sait que l'observateur est toujours présent dans l'objet observé, qu'il l'est souvent bien plus qu'il ne peut ou ne veut le reconnaître, et que son effort pour en sortir est au prix d'une contextualisation où c'est lui — encore lui — qui établit les rapports entre le discours et son cadre d'énonciation. Cela dit, il n'en demeure pas moins que

¹ On désigne ainsi, en Afrique, cette période de l'ère post-coloniale où se sont écroulés les espoirs mis en l'indépendance.

certains intervenants ont (plutôt) donné la priorité au texte sur le contexte et que d'autres ont (plutôt) fait le choix inverse.

Sans penser rompre ainsi avec mon principe de classement, j'ai placé à la fin de la première partie, regroupant les communications les plus centrées sur les écrits de Simenon consacrés aux Noirs, le texte de Danielle Bajomée commentant les photographies prises par le romancier-reporter au cours de sa traversée du continent africain, ainsi qu'une sélection de ces images de l'Afrique. Elles en disent long, ces photos, sur la difficulté qu'éprouve *alors* (j'insiste !) Simenon à voir, derrière l'homme noir, l'individu.

Cette organisation, qui m'expose à toutes les critiques, n'a peut-être qu'un avantage : celui de pouvoir placer à l'entame de ces actes la très pénétrante étude du *Coup de lune* rédigée par Danièle Latin. N'aurait-elle effectivement que cet avantage-là que je persisterais, car celle qui fut l'infatigable cheville ouvrière du colloque mérite bien ce petit coup ... de chapeau.

Le plus intéressant dans les colloques du genre de celui-ci, ce sont toujours les questions en débat et les conflits d'interprétation. Ils n'ont pas manqué au rendez-vous de Dakar.

On n'a pas tardé, en effet, à s'interroger sur la partition qu'a jouée Simenon dans le concert — ou plus exactement dans la cacophonie — de la « littérature coloniale », cet ensemble disparate dû aux « écrivains de passage », venus d'Europe la tête pleine d'Afriques imaginaires et d'opinions diverses sur le colonialisme, le colonat ou l'administration des colonies. En l'absence d'études sur la réception des « écrits africains » de Simenon², en l'absence donc de données relatives à l'impact idéologique sur le lectorat simenonien de *L'Heure du nègre*, du *Coup de lune*, de *45° à l'ombre*, du *Blanc à lunettes* — et de quelques autres romans dont la thématique fait écho à celle de ces œuvres-là —, le critique a tendance à surestimer l'influence qu'elles ont pu avoir sur les représentations européennes de l'Afrique coloniale. Et il en est réduit à chercher dans les livres en question ce qui étaie ou ce qui contredit les opinions les plus répandues, dans les années trente, sur l'idéal colonialiste et la réalité de la colonisation, sur l'Afrique et les Africains, sur la « civilisation » et la « barbarie », sur l'humanisme et l'impérialisme, sur la question des races et la question de l'Autre. Ce qui a sans doute manqué le plus au colloque de Dakar, c'est la présence d'un historien des idées qui aurait pu, à tout le moins, discerner, dans les discours sur l'Afrique coloniale et dans les discours sur l'humanisme de l'entre-deux-guerres, de grands courants d'opinion par rapport auxquels il eût été plus facile — ou moins malaisé — de situer le propos de Simenon. Ce qui a fait défaut également, c'est l'intervention d'un biographe qui, sur la base de faits avérés ou de documents fiables, aurait sinon élucidé les raisons du voyage de l'écrivain en Afrique, du moins émis des hypothèses solides sur ses motivations — et sur son projet d'y retourner cinq

² Et comment s'étonner d'une telle absence, ces écrits, ne constituant pas un sous-ensemble de l'œuvre qui corresponde à une période de production très précise et qui présenterait, outre la « matière africaine », des traits spécifiques ?

ans après son premier séjour : dis-moi pourquoi tu pars et je te dirai ce que tu peux trouver...

Il n'y a donc pas eu d'accord unanime, ni même d'accord très large, sur la double question du rapport de Simenon à l'Afrique et de l'humanisme « nouveau » (philanthropie ? humanitarisme ?) qui imprégnerait ses « écrits africains ».

Il n'y a pas eu d'accord parce que l'arbre Simenon a souvent masqué la forêt des écrits en question, ce qui a eu pour conséquence quelques anachronismes. À peu près à l'époque du séjour en Afrique advient un romancier qui renonce (provisoirement) au succès et aux bénéfices que lui ont valu ses récits policiers, et l'œuvre ultérieure de ce romancier-là se caractérise par d'évidentes constantes — thématiques et stylistiques — qui ont retenu l'attention de la plupart des critiques. La tentation est dès lors forte d'« unifier » Simenon et de tenir pour négligeables les peu perceptibles infléchissements que l'Histoire imprime à sa production romanesque. Incontestablement, le retour du même l'emporte chez lui sur l'affleurement des différences. Les différences n'en existent pas moins. Simenon a signé de son nom des fictions narratives pendant plus d'une quarantaine d'années au cours desquelles se sont produits des bouleversements historiques³, idéologiques⁴ et culturels⁵ considérables ; quelque soin qu'il ait mis à s'en distancier, ils ont eu de sourdes répercussions sur sa vision du monde, sur son univers romanesque et sur le « récit de soi » entrepris après son renoncement au roman (les *Dictées*, *Mémoires intimes*). Par ailleurs — j'ai scrupule à l'ajouter — Simenon a vieilli et, en dépit de ses nombreuses déclarations

³ Victoire du nazisme en Allemagne et proclamation de lois racistes (1933), Front populaire en France (1936), Deuxième Guerre mondiale (1939–1945), création de l'O.N.U. (1945), guerre d'Indochine (1946–1954), début de la « guerre froide », scission de l'ex-empire britannique des Indes et création de l'Inde et du Pakistan (1947), proclamation de l'État d'Israël et première guerre israélo-arabe ; adoption de l'apartheid en Afrique du Sud (1948), guerre de Corée (1950–1953), guerre d'Algérie (1954–1962), V^e République en France (1958), indépendance des colonies d'Afrique (1960), affaire des fusées de Cuba (1962), création de l'O.L.P. (1964), destitution de Khrouchtchev et radicalisation communiste (1964), « Printemps de Prague » et émeutes à Paris (1968), première crise pétrolière (1973), etc.

⁴ Victoire du cartel des gauches en France (1936), découverte des camps nazis (1945), retentissement de la destruction de Nagasaki et Hiroshima (1945), affrontement idéologique est-ouest (1947–1989), Déclaration universelle des droits de l'homme (1948), dominations conjuguées et contradictoires de la pensée marxiste et de l'*american way of life* (1953–1973), condamnation du colonialisme par les pays du tiers monde à la conférence de Bandung (1955), crise de la gauche politique en France due à sa gestion des revendications d'indépendance (1956–1958), éclosion d'une pensée tiers-mondiste au tournant des années 1950–1960, émergence, au cours des *sixties* d'un communautarisme libertaire, mise en question des institutions et des principes sur lesquels reposait l'ordre antérieur, surenchère gauchiste mais refus des disciplines de parti, etc.

⁵ Vogue puis contestation du freudisme et du communisme, développement de la psychologie génétique et des recherches sur l'apprentissage, querelles autour de l'existentialisme, développement d'une réflexion sur la sexualité, les « genres » masculin et féminin, les « cultures » au sens ethnographique du terme, le travail humain, les modes d'exercice du pouvoir, l'inné et l'acquis, le déterminisme et la liberté, flux et reflux du structuralisme, etc.

sur la permanence de son moi profond, sur sa fidélité à certaines idées, il n'est pas invraisemblable qu'il ait changé — un peu? beaucoup? — au fil du temps. Il est donc regrettable qu'on n'ait pas toujours, à Dakar, fait la part du temps et pris en considération, non pas « Simenon », mais le jeune écrivain d'une trentaine d'années à qui l'on doit *L'Heure du nègre* et les « romans africains » parsemant son abondante production (une quinzaine d'autres titres!) des années 1932–1937 : ce blanc bec (de plume) est sensiblement différent du bonhomme des *Dictées*, le Simenon de l'ère post-coloniale et de la révolution culturelle des *sixties*.

Il est fort difficile — et c'est une autre raison pour laquelle certaines controverses de Dakar n'ont pu déboucher sur un accord — d'évoquer les positions d'un écrivain de renom sur l'Afrique coloniale sans qu'interfèrent les sentiments qu'inspirent l'indépendance et l'histoire des États nés des anciens empires coloniaux. Il est fort difficile d'évoquer les positions d'un écrivain de renom sur l'Afrique coloniale sans que se manifeste, ouvertement ou subrepticement, la tendance à *utiliser* cet artiste célèbre comme caution morale de ce qui fut ou de ce qui devrait être, ou comme référence esthétique pour la littérature indigène d'hier ou d'aujourd'hui. On ne trouvera donc pas anormal que se soit produit, lors du colloque, une sorte de clivage (Sud/Nord?), certains critiques ayant tendance à enrégimenter Simenon dans des combats à l'écart desquels, selon d'autres, il était préférable de le tenir.

Au demeurant, c'est une des vertus des œuvres majeures que celle de favoriser des appropriations, qui souvent s'expriment, de manière indirecte — euphémique, dirais-je volontiers — par des rapprochements intertextuels. Et c'est un des intérêts majeurs des colloques que les controverses sur ces rapprochements, les remises en question qu'elles suscitent, les perspectives d'interprétation qu'elles ouvrent et les contacts intellectuels qu'elles favorisent. De cette sorte d'intérêt, la rencontre de Dakar n'a vraiment pas manqué.

Je termine par une précaution. Le discours de la critique littéraire scientifique est unifié par des critères de qualité qui sont, en principe, les mêmes partout à une époque donnée. Mais il n'en existe pas moins des traditions, des conventions, des habitudes — donc des contraintes et des libertés — d'*écriture* propres à différentes aires de production. C'est une réalité à laquelle se trouve confronté, entre autres, tout éditeur d'actes d'un colloque universitaire intercontinental. C'est une réalité à laquelle je me suis donc trouvé confronté.

Il avait été convenu que les articles issus des diverses communications faites à Dakar seraient soumis à une double lecture : celle du comité scientifique du colloque et celle du comité scientifique de la revue *Traces*, celui-là comme celui-ci garantissant la qualité des contributions compte tenu non seulement des critères de qualité internationaux, mais des normes d'écriture localement en vigueur. Cet accord m'a placé devant le choix suivant : soit écarter purement et simplement certains textes ne correspondant pas suffisamment aux normes dont le Comité scientifique de *Traces* exige le respect, soit faire fi de ces normes, soit encore demander aux auteurs concernés des révisions qui n'auraient pas laissé d'être fastidieuses, soit enfin opérer moi-même les modifications estimées nécessaires.

La première option me paraissait la plus mauvaise, car elle aurait fait de ce seizième numéro de *Traces* un compte rendu fort incomplet d'un colloque dont l'intérêt majeur tenait aux controverses, et la richesse, à la diversité des approches. La deuxième option ne me semblait guère meilleure, car elle provoquait une rupture avec une ligne éditoriale méritant le respect. La troisième aurait donné lieu à des discussions et à des échanges susceptibles de retarder plus que de raison la publication. Je me suis donc décidé pour la quatrième, quoiqu'elle fût la plus hasardeuse, et pour moi-même la plus coûteuse.

J'ai fait tout mon possible et j'ai fait pour un mieux, en m'efforçant toujours de respecter la pensée des auteurs. J'ose espérer que, même déplorant les limites de mes possibilités, nul ne me fera grief de mes modifications formelles, ou n'estimera qu'en les opérant j'ai faussé son propos.

Jean-Louis DUMORTIER

Danièle LATIN

Du coup de plume au *Coup de lune*

Genèse africaine du « roman de la destinée » ou « roman de l'homme » de Georges Simenon

PARLER de Georges Simenon et de l'Afrique, c'est nécessairement poser sur son œuvre un regard oblique, la considérer comme un espace de mémoire modélisé, où la part de fiction et d'information se répondent comme l'angoisse du sujet fait pièce à la réalité. La fiction romanesque détient toujours, il est vrai, cette fonction compensatoire que René Girard circonscrit dans son rapprochement fameux entre « mensonge romantique » et « vérité romanesque ». Sans doute est-ce pour cette raison que la fiction séduit les sensibilités et parle davantage au sentiment que l'Histoire, cette dernière en appelant d'abord à notre jugement et à notre engagement.

Sans aller jusqu'à parler de « bovarysme » chez le héros, voire, chez le lecteur des romans de Simenon, notre sentiment est que l'écrivain, avec son premier roman africain, inaugure une nouvelle écriture qui implique ce genre de médiation entre imaginaire et réalisme, et qui trouvera sa pleine expression dans les grands récits de la déviance, tels *L'homme qui regardait passer les trains* ou *La Fuite de Monsieur Monde*. L'affirmer, c'est poser le principe d'une genèse africaine de cette nouvelle formule romanesque que Simenon appellera, selon l'heure et le moment, « roman tout court », « roman dur » ou « roman de l'homme » et que Maurice Piron qualifiera de « roman de la destinée »¹. Nous tenterons ici de poser quelques repères permettant de mieux identifier cette esthétique en émergence chez l'auteur du *Coup de lune*.

En 1932, Georges Simenon, malgré un succès fulgurant lié à la série des *Maigret*, se heurte à l'*establishment* parisien qui ne le prend pas pour autant

¹ Maurice PIRON (éd.), avec la collaboration de Michel LEMOINE, *L'Univers de Simenon*, Paris, Presses de la Cité, 1983.

au sérieux. Selon Pierre Assouline, son biographe, le romancier, qui a alors vingt-huit ans, est dominé par un sentiment d'impatience et de frustration devant ce déni de reconnaissance de la part de la grande littérature². Or, nous sommes au lendemain de la grande exposition coloniale, et hommes de lettres dans la mouvance de Gide, milieux artistes de l'Avant-garde surréaliste, journalistes en vue, — tel Albert Londres —, sans parler de ceux qui, au Quartier Latin, se regroupent autour du jeune mouvement de la Négritude : tout est « à l'heure du nègre ». Si bien que lorsque Simenon donne à son reportage sur l'Afrique ce titre si opportun, l'on est d'abord enclin à y voir un « coup de plume » provocateur, destiné à relever le défi. On le sait, le reportage, publié dans *Voilà*, ne joue pas loin de l'écurie Gallimard.

Pourtant, les raisons de l'écrivain sont plus profondes. Pierre Assouline en est convaincu. Il écrit qu'en 1930 « l'auteur et son œuvre sont prêts. Il ne reste plus qu'à les lancer. Pour Georges Simenon, c'est l'occasion ou jamais de révéler une nouvelle facette de son génie, et pas la moindre. » Et encore : « Après le faux pas de la "cage de verre", Simenon se condamne à réussir sous sa véritable identité. »³

Cette « véritable identité » de Simenon comme l'ascèse d'écriture qu'il va entreprendre durant son voyage en Afrique passent par la double postulation du reportage et du roman, l'un suscitant l'autre. L'écrivain ne fait au reste que reconduire en cela, à une autre échelle, une stratégie qu'il a expérimentée lors de la conception de Maigret et qui consiste à allier dépassement critique du réel et fiction. La vie itinérante en bateau lui fit alors découvrir « autrement » la France et l'Europe. Elle lui donna le champ de vision nécessaire pour objectiver la figure de son héros tutélaire et lui fournit le lien critique utile pour stigmatiser la crise actuelle de la France telle qu'il la perçoit à travers ses transhumances et telle qu'il la relate dans ses reportages sur « une France inconnue ».

On n'a pas assez observé, à cet égard, combien *L'Affaire Saint-Fiacre*, cet excellent *Maigret* publié en 1932, fait écho à *Inventaire de la France ou quand la crise sera finie* (1934). Le reportage, fustigeant le nouveau capitalisme international, renvoie à la fureur de Maigret devant les nouveaux spéculateurs sans noblesse et aux nostalgies du fils du régisseur du Château face à la ruine des propriétaires fonciers, du paysannat héréditaire et des petites entreprises de métiers.

² Pierre ASSOULINE, *Simenon*, Paris, Gallimard, « Folio », 1966, p. 214.

³ *Id.*, p. 215.

L'«Aventure entre deux berges» ayant fait place au reportage au long cours, les prises de position du reporter-romancier vont relayer, en Afrique, la même sensibilité face aux bouleversements structurels du monde économique et social causé par la colonisation, et il apparaît que la charge critique la plus virulente, tant dans *L'Heure du nègre* que dans les romans «africains» qui suivront, porte non point sur l'Empire colonial des Pères et sur la grande Belgique (*Le Blanc à lunettes*) mais sur le système technocratique d'une «République coloniale» dont le romancier se complaît à stigmatiser la propagande médiatique qui dupe le Français moyen et le trompe sur la réalité.

En quoi donc l'expérience africaine aide-t-elle Simenon à rejoindre sa vérité littéraire? Par-delà le plaisir d'une victoire publiciste sur la scène parisienne, ce qui importe et signifie est sans nul doute la confrontation du jeune écrivain avec une misère réelle, incommensurablement plus grande que jamais connue, et le constat d'une violence historique, perçue comme immédiate, où il découvre de nouveaux paramètres mais non de nouvelles valeurs.

Les préoccupations politiques qui animent alors Simenon seront explicitées par lui-même au retour d'Afrique dans les trois questions qu'il formulera à l'adresse de Léon Trotski, en préparation de son interview du 7 juin 1933 à Constantinople. Ces trois questions résument une même angoisse sur l'avenir de l'homme et du monde⁴ :

- Qu'est-ce qui sera prioritaire dans l'avenir, les races ou les classes?
- Quelles sont les chances respectives de la démocratie et de la dictature?
- Le monde évoluera-t-il vers la guerre, oui ou non?

Simenon sait quel est l'homme de classes. Son enfance a été nourrie dans le respect de celles-ci et il rappelle volontiers que, s'il a aimé le journalisme, c'est parce que ce métier lui offrait l'occasion de «se rapprocher» rapidement «de toutes ces couches sociales différentes»⁵ : le romancier saura, il est vrai, magistralement maîtriser les différentes représentations socioculturelles de l'individu. Or, d'instinct ou de par sa sensibilité sociale

⁴ «Chez Trotsky», publié dans Francis LACASSIN et Gilbert SIGAUX, *Simenon*, troisième partie : «Textes de Georges Simenon», inédit, p. 309-320.

⁵ «J'ai vraiment vu toutes les classes sociales de près, en trois ans et demi de journalisme.», confie-t-il à Francis Lacassin. «Et je me suis rendu compte que c'était la meilleure expérience possible pour un futur romancier. La meilleure parce qu'il faudrait je ne sais combien d'années de vie pour approcher toutes ces couches sociales différentes, et y être admis. Alors, voilà pourquoi j'ai débuté dans le journalisme». (Georges SIMENON, *Mes apprentissages. Reportages 1931-1946*, Propos cité par Francis Lacassin, dans sa Préface, *op. cit.*, p. 14.)

d'origine, Simenon craint le changement et particulièrement celui qu'il sent en marche en ces années de grande crise, justement qualifiées par Daniel-Rops d'« années tournantes », un changement où l'après-guerre se réveille dangereusement en un nouvel avant-guerre porteur, avec la montée du nazisme, de menaces et de violences jusqu'alors inouïes.

C'est au titre de cette inquiétude que le reportage, partie intrinsèque des « apprentissages » du romancier⁶, participe de façon organique à l'invention romanesque. Par ailleurs, le romancier Simenon, au moment de son premier reportage africain, entend rejeter les conventions populaires et les clichés exotiques qu'il a exploités jusqu'ici dans ses récits écrits sous pseudonymes. Le nouvel échelon littéraire à gravir exige avant tout l'intériorisation de l'imaginaire et de l'expérience du réel, cette dernière étant, on l'a dit, fortement marquée d'angoisse.

Le souvenir que garde Simenon de l'achat de son casque colonial mérite d'être rappelé à cet égard :

[...] Un jour, je m'en souviens encore, je suis arrivé à Marseille pour m'embarquer à destination de l'Afrique. Pour aller en Afrique, n'est-ce pas, il faut un casque colonial? Je suis donc entré chez un chapelier de la rue Saint-Ferréol. Il m'a essayé des casques.

— C'est votre taille! c'est exactement ce qu'il vous faut pour le centre africain...

Eh bien! ce jour-là, j'ai compris que c'en était fini du roman populaire, du roman d'imagination. Devant ma piteuse image, j'ai senti que je franchissais un nouveau cap, peut-être le plus décevant de tous, que j'abandonnais une fois pour toutes le rêve pour la réalité, l'innocence du jeune homme pour les inquiétudes et les angoisses de l'homme tout court.⁷

Et plus loin :

Une image bien angoissée. Avec mon pauvre sourire qui se voulait plein d'assurance mais que crispait la peur des larmes, l'angoisse de l'homme devant la réalité.⁸

On peut comparer ce dernier propos avec ce passage de *L'Heure du nègre* :

⁶ Pour reprendre le terme heureux de Francis LACASSIN, *Ibid.*

⁷ Georges SIMENON, « Le romancier », dans *L'Âge du roman*, Préface de Jean-Baptiste BARONIAN, Bruxelles, Éditions Complexe, « Le regard littéraire », p. 53-54.

⁸ *Id.*, p. 54.

Il a envie de pleurer, le gosse ! Il fait le malin ! Il boit ! Il signe des bons !⁹

Les textes sont éloquents. Ainsi donc, ce qui angoisse, c'est la réalité, et la réalité, en l'occurrence, c'est l'Afrique. Cette réalité nouvelle, faite du mélange inconnu des classes et des races, cette réalité de la Grande France avec ses fausses provinces, ses faux dimanches, ses faux bistrots déprime et excite tout à la fois la curiosité du romancier. En outre, le grand marché mondial de la colonisation économique se trouve à portée de jugement dans le comportement des colons sur le terrain, tel son propre frère au Congo ou les coupeurs de bois au Gabon.

Il faut penser que la recherche d'une nouvelle écriture romanesque occupe déjà l'esprit de l'écrivain lorsqu'il rend visite à son frère Christian au Congo belge, première étape de son voyage africain. Mais *Le Blanc à lunettes*, roman inspiré de l'expérience du frère colon, n'aura rien d'un roman de la destinée. Il ne sera pas non plus perçu comme un roman anticolonial tel *Le Coup de lune*. *Le Blanc à lunettes* est cité dans la *Petite histoire des lettres coloniales de Belgique*¹⁰ comme une œuvre illustrant un des topiques du genre colonial, le « mariage de la fiancée ». La confrontation de Georges Simenon avec son frère « colon » dans la première étape de son voyage africain aura néanmoins toute son importance dans la gestation du roman qui nous occupe car la relation de rivalité affective entre les deux frères — que Jacques Lecarme n'hésite pas à qualifier de « rapports fraticides »¹¹ — va contribuer au clivage des styles entre les deux romans : il y aura un roman, sous le signe de la colonie belge ; il y en aura un autre sous le signe de la République coloniale française. Et ce clivage reflète au plan fantasmatique, *mutatis mutandis*, la différence de « destinées » existant entre les deux frères Simenon : le premier, le fils aîné, romancier anarchisant, le second, le frère cadet, sérieux, conformiste¹². On notera qu'une confrontation fraternelle était déjà à l'origine de l'invention fondatrice du personnage de Maigret, et que *Pietr-le-Letton* met en scène deux frères sosies mais ennemis. La recherche d'identité et d'écriture du romancier passe,

⁹ « L'Heure du nègre » dans Georges SIMENON, *Mes apprentissages. Reportages 1931-1946*, Francis LACASSIN éd., Paris, Omnibus, 2001, p. 383.

¹⁰ Gaston-Denys PÉRIER, *Petite histoire des lettres coloniales de Belgique*, Bruxelles, Office de publicité, 1944, p. 61.

¹¹ Jacques LECARME, « Les romans coloniaux de Georges Simenon », in *Le roman colonial* (suite), Paris, L'Harmattan, *Itinéraires et contacts de cultures*. Volume 12, p. 57-66.

¹² Ce jugement fait écho librement à celui que portait la mère de Georges Simenon sur ses fils ou du moins à ce qu'en pensait son fils Georges.

donc, en Afrique et en 1932, par la nécessité de représenter par l'écriture une autre qualité de colon que celle qu'incarne le *Blanc à lunettes*, un colon qui serait investi de préoccupations homologues à celles qui travaillent l'écrivain face à l'actualité changeante de la III^e République. Ce sera Joseph Timar et son « coup de lune ».

Le choix de l'intitulé « coup de lune » renouvelle l'expression coloniale bien connue « coup de bambou », titre pris par un roman de la littérature coloniale belge. Le renouvellement poétique que lui fait vivre Simenon a le mérite d'enlever tout relent colonial et de situer le texte dans le registre du roman universel sur la condition humaine. Il est clair, en tous cas, que le reporter-écrivain axe son observation du comportement des hommes sur la mise en question des paramètres classiques des droits fondamentaux de la personne, notamment et principalement, le droit à la citoyenneté — thème problématique dans le système colonial, que Simenon scrute dans *L'Heure du nègre* à travers les différentes colonies qu'il traverse et qu'il compare sous cet aspect¹³ — et, par ailleurs, le droit à la justice, qui sera au cœur du sujet du *Coup de lune*.

Le Coup de lune est marqué du saut du génie créateur du romancier. L'œuvre répond à la recherche de « véritable identité » et aussi, accessoirement, à la recherche de légitimité du romancier, mais cette recherche est présentée à travers le jeu de miroirs que permet la représentation romanesque, laquelle réfracte à des niveaux pluriels le sens de vérité du sujet. Georges Simenon est loin d'avoir une foi confiante dans le progrès social et politique. Il ne voit pas dans la colonisation un processus susceptible de conduire, à terme, à une nouvelle organisation républicaine. Ses valeurs humanistes sont absolues, comme sont sincères et spontanées ses réactions de reporter. Entre les formes d'expression qu'il investit, il n'y a pas intégration logique mais conflagration passionnelle. Le roman fait éclater en quelque sorte la vision du reportage sans que l'on puisse trancher les contradictions repérables d'un support d'expression à l'autre. Le mieux que l'on puisse dire, c'est que Simenon prend magistralement ses distances avec la mentalité coloniale représentée, celle-ci étant focalisée dans le roman autour des coupeurs de bois et de la tenancière de l'hôtel central, la belle et très libre Adèle Renaud.

On ne s'étonnera pas de trouver dans l'histoire de Joseph Timar, le héros du *Coup de lune*, à peu près le même état d'esprit que celui qu'exprimait Simenon lui-même devant son image dans le miroir au moment d'affronter la réalité de l'Afrique. Même perception d'une *réalité* décevante,

¹³ *Loc cit.*, *passim*. Voir notamment le passage sur Conakry.

dégrisante par rapport aux illusions du rêve, même peur d'un jeune homme assortie de défi et d'un certain courage : tout le programme littéraire du futur *Coup de lune* est là, et jusqu'à l'importance accordée au regard sur soi-même, au sentiment de ridicule devant l'accoutrement, exhibant le rôle qu'on s'apprête à tenir comme personnage social, et auquel on préfère *a priori* une lucidité sans complaisance, la recherche de l'homme sans fard, de l'homme tout court, de l'homme nu. La double postulation de l'écrivain, du reportage au roman, du « coup de plume » au *Coup de lune*, converge de fait vers ce seul objet. Qu'on écoute Simenon, le reporter :

Le reportage, c'était pour moi un moyen de poursuivre toujours une quête qui, en somme, me hantait : trouver l'homme. Mes reportages n'étaient pas des reportages mais la recherche de l'homme tout nu : la recherche de l'homme tel qu'il est vraiment. Ma première préoccupation était de découvrir l'homme derrière le pittoresque qui le cachait.¹⁴

Et Simenon, le romancier :

Je me sentais, je me croyais assez fort pour délaissier une convention de plus, un support dont je n'avais plus besoin. Je me rapprochais de l'homme, de l'homme tout nu, de l'homme en tête-à-tête avec son destin qui est, je pense, le ressort suprême du roman.¹⁵

L'« homme en tête-à-tête avec son destin ». Nous y sommes ! Il s'agit bien de notre formule romanesque. Le nouveau style d'écriture de Simenon tire sa force d'impact de l'étroite homologie qui existe entre la situation existentielle du jeune romancier et la manière dont il va la transposer en récit de fiction.

Le clivage reportage/roman permet de mieux maîtriser la charge d'angoisse. Le reportage explicite les enjeux idéologiques que représente pour Simenon l'exploration de la réalité coloniale. Le roman l'en libère. L'angoisse sourde, existentielle, va d'autant mieux se laisser délier dans l'ordre et le temps de la fiction narrative. Le personnage Timar va l'éprouver en lui, vide de son objet, absolue, comme un mal lent et non réversible, une fièvre douloureuse dont l'évolution va le conduire jusqu'au « coup de lune » final.

Participe au même processus de délestage du texte d'opinion en texte romanesque, l'incorporation dans la fiction du *Coup de lune* d'éléments de substitution de nature autobiographique, qui relèvent de la vie secrète de Georges Simenon (relation à son frère colon, culpabilité liée à sa sexualité

¹⁴ Francis LACASSIN, *Conversations avec Simenon*, « L'introuvable homme nu », Genève, La Sirène/Alpen, 1990, p. 35.

¹⁵ Georges SIMENON, « Le romancier », dans *L'Âge du roman*, *op. cit.*, p. 58-59.

adolescente, notamment) et dont il faut se libérer au profit du roman, fût-ce au détriment de son héros. L'histoire de Joseph Timar au Gabon est celle d'un destin qui se détruit, c'est une a-destinée. C'est pourquoi, malgré la médiation imaginaire, le roman rejoindra la conclusion négative du reportage. Le propos final de Timar sera : « L'Afrique, ça n'existe pas ! »

La logique narrative du « roman de la destinée » consiste à mener le héros à partir d'un moment de déséquilibre à travers une situation qui va, peu à peu, arriver à le déstabiliser complètement, à lui faire atteindre « le bout de lui-même » et une forme extrême de dénuement moral et physique. Le héros sort alors de cette crise en rompant le pacte social, par un acte de violence, qui le libère, qui lui apporte une nouvelle sérénité, ou le rend fou.

L'*incipit* du *Coup de lune* peut être considéré à cet égard comme une formule générique du processus de « déviance » si typique des héros de Simenon, que nous rappelons ci-dessus, et que Jacques Dubois, le premier, a décrit de façon définitive¹⁶.

Tout dans le roman va concourir à mettre en œuvre cette déviance : l'avanie du système colonial, d'abord. Timar découvre qu'il est en quelque sorte « en surnombre » puisque la pinasse avec laquelle il devait rejoindre son poste est défoncée et que tout le monde « s'en fout ». La société est elle-même en faillite et le poste est tenu par un fou qui menace de tuer qui viendra le remplacer. Jacques Lecarme a déjà parfaitement souligné les ressemblances frappantes de ce portait critique de la société coloniale sur le terrain avec celui qu'en trace L.-F. Céline, également en 1932, dans son épisode africain du *Voyage au bout de la nuit*¹⁷. Je ne développerai pas cet aspect que j'ai moi-même commenté ailleurs¹⁸. Ce qui importe, c'est que Timar, dès son arrivée, ne se sente pas à sa place et bientôt comprenne qu'il ne peut avoir de place nulle part. L'étroite liaison de la problématique de l'identité et du rôle social est donc établie dès le début du roman et, pour Timar comme pour tous les héros de la destinée de Simenon, ce rapport sera vécu sur le mode de l'aliénation.

La chaleur, le climat constituent à leur tour des facteurs aggravants dans le processus de déstabilisation du héros, qui apparaît de ce fait comme une force endogène. Simenon adopte pour ce faire — à l'instar du narrateur célien du *Voyage* —, une forme abrupte de narration qui saisit le personnage

¹⁶ Jacques DUBOIS, « Simenon et la déviance », in *Littérature, idéologie et société, Littérature*, n° 1, février 1971, p. 62-67.

¹⁷ *Loc. cit.*, *passim*.

¹⁸ Danièle LATIN, *Voyage au bout de la nuit de L.-F. Céline. Roman de la subversion et subversion du roman. Langue, fiction, écriture*, Bruxelles, Palais des Académies, 1988.

dans sa continuité intime et immédiate et qui donne le sentiment que l'on prend un discours qui était déjà en train :

Avait-il une seule raison grave de s'inquiéter? Non. Il ne s'était rien passé d'anormal. Aucune menace ne pesait sur lui. C'était ridicule de perdre son sang-froid et il le savait si bien qu'ici encore, au milieu de la fête, il essayait de réagir.

D'ailleurs, ce n'était pas de l'inquiétude à proprement parler et il aurait été incapable de dire à quel moment l'avait pris cette angoisse, ce malaise fait d'un déséquilibre imperceptible.¹⁹ (CL, 321)

On a beaucoup commenté le rôle « fatal » de la nature africaine dans le roman colonial de Simenon (Pol P. Gossiaux²⁰, Benoît Denis²¹, Jacques Lecarme²²). En fait, la violence du climat tropical est un motif d'émotion sinon d'effroi récurrent chez tous les écrivains voyageurs de l'époque, Albert Londres (*Bois d'ébène*) et Michel Leiris (*L'Afrique fantôme*) compris. Point n'est donc besoin d'édulcorer l'anticolonialisme de Simenon de toute portée au profit du fantasme de l'Afrique-Nature qui a nécessairement raison de la résistance de l'homme blanc. La référence à Conrad, souvent évoquée à ce propos, ne se justifie elle-même que partiellement. Dans *Le Coup de lune*, on ne retrouve pas non plus la vision burlesque de l'« aveu biologique » célinien. La chaleur écrase Timar et l'accable, elle va lui faire attraper de fortes fièvres — la dengue en l'occurrence —, mais cette dégradation physique ne fait qu'accompagner celle de l'alcool. Elle ne fait surtout qu'apporter sa touche impressionniste à la dérégulation morale du héros, sur laquelle repose le véritable intérêt du roman. Ainsi, dans cette phrase prise au hasard parmi d'autres :

Tout cela avait quelque chose d'exaspéré, de hargneux, de sombre, en dépit du soleil, surtout aux heures lourdes, quand la peau devenait moite rien que d'étendre le bras.^(CL, 326)

Après le climat, les faits sociaux vont aliéner Timar : rappelons-les rapidement. Durant une fête à l'hôtel, violence d'Adèle sur son boy Thomas, puis meurtre du boy par celle-ci, participation passive de Timar à une orgie des coupeurs de bois dans les cases indigènes qui se termine par l'abandon

¹⁹ Georges SIMENON, *Le Coup de lune, Romans I*, (édition établie par Jacques DUBOIS avec Benoît DENIS), Paris, NRF, « Bibliothèque de la Pléiade », 2003. Toutes les citations et la pagination (indiquée entre parenthèses et précédée de CL) se réfèrent à cette édition.

²⁰ Pol P. GOSSIAUX, « L'Afrique nue de Simenon », in *Traces*, n° 1, 1989, p. 97–122.

²¹ Benoît DENIS, « L'Heure du nègre : l'Afrique recomposée de Simenon », in *Traces*, n° 9, 1997, p. 263–280.

²² *Loc. cit.*

sadique de « négresses nues » dans la forêt. Découverte de la machination du groupe des coupeurs de bois en connivence avec Adèle pour faire accuser un Noir au tribunal en lieu et place de cette dernière. Enfin, prise de conscience de Timar d'avoir été entièrement dupe et manipulé par Adèle dans l'achat de la concession, et pour tout le reste.

La tension psychique de Timar va en *crescendo* jusqu'au « coup de lune » et opère une série de décrochages des repères. La perception du dimanche, de la place du village, du cimetière : tout y est faux, frelaté. La critique de la République coloniale souffre donc dans le roman une seconde lecture, purement morale et psychologique celle-là, et il semble bien qu'en définitive le drame moral de Timar lui soit tout intérieur. De même que Bardamu, le héros du voyage célinien, pouvait dire dans la guerre : « *On est puceau de l'horreur comme on l'est de la volupté* », de même Timar, jeune homme naïf sorti tout droit de sa bonne éducation provinciale et bourgeoise, découvre-t-il la violence implacable d'une autre réalité, celle du sexe et de la race : il n'avait appris que les petites différences humiliantes de considération de classes entre Blancs, le voilà face à une autre réalité, incompatible avec ce qu'il est, et qu'il ne pourra pas assumer.

L'attraction sexuelle qu'exerce une Adèle nue sous sa robe de soie noire, déstabilise le jeune homme, mais moins que le sentiment d'être inutile, de ne pas être traité en adulte ni pris au sérieux, d'être en trop et étranger à tous les groupes : celui des notables comme celui des coupeurs de bois. L'expérience qui va acculer Timar au refus de la réalité est en fait celle de sa propre insignifiance. Il rejoint en cela, dans son aventure gabonaise, *mutatis mutandis*, le fond sensible de l'écrivain au moment de la recherche d'écriture du roman et, d'une façon générique, le « destin » du personnage simenonien de la déviance en tant que tel.

Dans *Le Coup de lune*, Timar est humilié de façon irréversible par le fait que c'est un Noir, un « moindre », qui lui signifie sa médiocrité. À l'issue de son périple, débarquant à Libreville, Timar s'interroge sur la manière d'héberger ses payeurs, et le plus vieux parmi eux lui répond en souriant : « Voir Madame ! ». Timar prend alors conscience qu'il a été vécu par Adèle, et, pour tout dire, qu'il n'existe que par elle, qu'il n'a pas d'existence en dehors d'elle, sentiment qu'il va éprouver le besoin de démentir en se vengeant d'Adèle :

Il irait voir Madame ! il savait que c'était elle qui comptait ! Timar était un passager ! Dans la hiérarchie des êtres, il ne prenait place qu'en qualité de protégé de Madame. Ce n'était pas même un vrai colon, puisqu'il ne parlait pas le langage indigène et qu'il n'avait pas tiré les canards qui avaient survolé la pirogue ! Il avait distribué des cigarettes ! Il n'avait battu

personne ! Il n'avait pas désigné les endroits où on devait s'arrêter ! C'était un amateur, un passant !^(CL, 414)

Pour Timar comme pour Kees Popinga, dans *L'Homme qui regardait passer les trains*, c'est l'Autre qui déclenche la révolte. Il faut que le héros soit vexé, humilié, déjoué par le regard de l'autre pour pouvoir agir et agresser. Comme Popinga, Timar va alors adopter une attitude nettement paranoïaque, bien que non criminelle. Ainsi :

À l'hôtel, on faisait de la musique. On jouait un disque hawaïen qu'il avait entendu cinquante fois et les billes de billard s'entrechoquaient.

Il s'arrêta un instant avant d'entrer, les sourcils froncés, et donna machinalement à sa silhouette une allure menaçante. Mais personne ne s'en aperçut.^(CL, 414-415)

Désormais Timar se prend au jeu car c'est de ressentir son importance parmi le groupe d'Adèle qui l'intéresse.

Le ton était familier, réjoui, mais l'attitude compassée. Le Borgne, de la table où ils n'étaient plus que trois, regardait Timar d'un air tragique et brusquement Maritain, qui était là, se leva, serra les mains en hâte.

— Je vais me coucher. Il est tard.

Cela ressemblait à une fuite, comme s'il eût craint un drame et qu'il eût préféré n'en pas être témoin. C'était la première fois que Timar était ainsi le centre de l'attention générale, dans une situation un peu théâtrale. Il était le personnage qu'on ménage parce qu'on en a peur et cela lui fit penser qu'il avait un revolver dans sa poche.^(CL, 415)

On connaît la fin. Timar, faisant montre d'un certain héroïsme mais se mettant en cela irrémédiablement au banc de sa communauté, va innocenter le Noir, victime de la machination des Blancs, et accuser Adèle en plein tribunal. Il se verra renvoyé sur le champ, comme fou, dans la Métropole.

En conclusion, le nouveau type de roman de Simenon qu'inaugure *Le Coup de lune* ne vise pas seulement la critique du colonialisme ou, plus généralement, la critique sociale du système : il tend à montrer un autre visage de l'homme, un homme sans repères et pour cette raison, bientôt sans plus de confiance en lui, médiocre, dépouillé, nu. Mais cet homme déviant est aussi polyvalent. C'est un homme ambigu dans ses motivations, comme dans ses choix et ses troubles et, en ce sens, l'écriture des « romans durs » ou « romans de la destinée » de Simenon est une écriture moderne. Proche de celle du roman célien²³, elle conduit à détruire la fausse maîtrise

²³ Sur cet aspect moderne de la lisibilité du roman de Simenon, voir Gérard COGEZ, « Le roman de l'homme à venir », in *Traces*, n° 14, 2003, p. 51-63.

psychologique du personnage et à pénétrer de façon incisive dans la réalité d'une humanité devenue précaire. Elle oblige à une nouvelle lisibilité du roman et de l'homme (du « roman de l'homme ») qui implique de saisir les lois du sens tant au niveau de la déconstruction de sa représentation que de la reconstruction qu'il faut en faire (à la lecture)²⁴, une écriture qui, chez Simenon comme chez Céline, laisse au lecteur la responsabilité de ses choix. Par l'angle de vue oblique de sa lecture de l'Afrique coloniale et par le renouvellement esthétique qu'il en retire en faveur d'un réalisme nouveau qui cible l'homme dans sa sensibilité au changement historique — celle-ci fût-elle critique voire négative —, Georges Simenon apporte une contribution significative à la réflexion sur un nouvel humanisme et participe légitimement à la culture esthétique de ce que Gérard Cogez appelle avec bonheur « le roman de l'homme à venir »²⁵.

Par ailleurs, Simenon comme Céline, prend le contre-pied des grands romanciers de l'époque de la conquête coloniale, et, malgré les rapprochements souvent établis, il est loin d'emboîter le pas à son illustre prédécesseur Joseph Conrad. Entre les textes de l'un et l'autre écrivains voyageurs, ce n'est plus le même horizon littéraire parce que ce n'est plus le même système historique qui est en cause. Simenon approche une Afrique coloniale qui ne ressemble plus au pays de Stanley. Il ne recherche plus à défendre une idée de la civilisation et à la faire pénétrer « au cœur des ténèbres » de la sauvagerie. Il ne parle pas le discours des Lumières ni de ceux qui servent la grandeur et l'action, ni même le langage de ceux-là qui, à défaut d'y croire encore, se tiennent à la dignité du Service à l'« Empire ». Voyageur sans mission, reporter sans mission, Georges Simenon, comme le héros de son roman, n'a pas de grandeur à glorifier. Il ne peut, comme Marlow le narrateur de Conrad, mettre ses pas dans les foulées de Kurtz. Il ne va pas, lui, Georges Simenon, sur les traces du grand « Bula Matari » (Stanley), mais sur celles de « Bula na talata », c'est-à-dire, ce frère colon dont les Noirs disent qu'il n'est adulte que lorsqu'il porte ses lunettes — qui ne sont pas pour autant les lunettes de Kant !

La nouveauté de l'écriture de Simenon, tant dans le reportage que dans la fiction — et, en cela, encore une fois, cette écriture est étonnamment

²⁴ Outre l'ouvrage de référence de Jacques DUBOIS sur les avancées du réalisme dans le roman de Simenon, *Les romanciers du réel. De Balzac à Simenon*, Paris, Éditions du Seuil, Coll. « Points Essais », série « Lettres », 2000, voir sur le rapprochement avec le roman célinien, Danièle LATIN, « Céline et Simenon : deux repères géants dans l'histoire du roman français du xx^e siècle », in *Traces*, n^o 14, p. 159–168.

²⁵ *Loc. cit.*, *Traces*, n^o 14.

proche du texte célinien — consiste à placer son observation de l'homme — de l'Européen s'entend — au ras de la médiocrité réelle dans laquelle il se trouve, et de raconter les tentatives de ce même personnage pour assumer son destin sans faux-semblant. Dans l'un et l'autre cas, ce parti pris est marqué d'une intention de démystification du discours social officiel, de façon plus revancharde chez Céline que chez Simenon, mais nous sommes manifestement dans la même sensibilité anarchisante et dans la même esthétique narrative.

Reste à dire en quoi *Le Coup de lune*, roman « africain » de la destinée, inclut une ouverture à l'africanité ou à la négritude dans son projet esthétique.

La communication avec les Noirs — on l'a souvent observé — n'est pas actualisée dans le roman. Les Noirs y sont présents à titre anonyme et collectif. C'est pourquoi la prise de position du colon Timar au Tribunal des Blancs en faveur d'un Noir innocent est absolument détonante. Mais le geste humaniste de Timar est équivoque parce qu'il y est acheminé par des voies solitaires et fantasmatiques spécialement ménagées dans le roman pour accréditer la version de sa « folie ». Telle est la valeur pragmatique de la séquence évoquant la descente solitaire de Timar en pirogue avec les payeurs qui le bercent de leur puissante mélodie rythmique à travers la forêt gabonaise.

Cette séquence, qui ouvre la communication entre le héros et le monde noir, débouche sur la scène d'approche de la jeune « négresse » que Timar avait admirée lors de son premier passage dans le village d'escale. Au retour, alors qu'il revient sans illusion, seul, sur Libreville pour faire la lumière sur la machination qu'il a déjouée, il va posséder la jeune fille sans violence consciente. Cette nuit au cœur de la nature échappe curieusement aux topiques exotiques et érotiques, qu'elle frôle pourtant sourdement. La séquence libère dans son ensemble une force d'émotion pure à un point du récit qui correspond au moment où le héros pense rejoindre la vérité. On peut ainsi rapprocher le moment où Timar s'abandonne à la beauté silencieuse de la jeune Noire de celui où monsieur Monde, au bout de sa fuite, alors qu'il est parvenu à se dépouiller totalement de son personnage social, pleure, seul, dans une chambre anonyme, dans une ville inconnue, pleure toute la fatigue de sa vie, et retrouve à travers ses larmes « toute la douceur rassurante de la mer qui, vaste et bleue, plus vivante que quiconque, respirait paisiblement près de lui. »²⁶

²⁶ *La Fuite de Monsieur Monde*, 1945, cité d'après l'édition de poche, 2000, p. 51-52.

Pourquoi Timar ne parvient-il pas à consoler sa détresse et à laver sa culpabilité comme Monsieur Monde parviendra à le faire? Par défaut de jeunesse peut-être et parce que le don propitiatoire qu'il fait à la jeune fille de sa chaîne de montre en or ne le soulage pas de ses obsessions. On le sait, le romancier déplace ici dans la fiction un motif très fort puisqu'il surdétermine un souvenir de son propre univers libidinal : celui d'une même montre offerte par son père et échangée à Liège pour un moment de plaisir avec une belle prostituée de race noire. Chaque lecteur est libre d'interpréter ce texte décroché selon ses valeurs et sa sensibilité. Mais il est incontestable que le monde noir est investi dans *Le Coup de lune* d'une réelle positivité fantasmatique qui n'a ici rien de vulgaire. Le lecteur de Simenon ne peut rester insensible à la symbolique qui est véhiculée, même s'il perçoit que la vision participe du rêve régressif du héros aliéné. Peut-être même que, pour le lecteur de 1932, à la faveur de la vulgarisation récente de la psychanalyse, c'est précisément parce qu'il le perçoit que cela le touche.

Nous trouvons ici une autre modernité d'écriture qui fait du récit de voyage — en cela surdéterminé — un espace de semi-conscience anthropologique, et de l'action du héros romanesque, une traversée trouble bien que libératrice des stéréotypes. Et n'est-ce pas là en somme l'ultime signification métaphorique de ce « coup de lune » simenonien? Choc interculturel de la sensibilité et de la conscience où la « vérité romanesque » ne rejoint le « mensonge romantique » du héros qu'au prix d'un dévoilement partiel de son code d'écriture : le chemin symbolique du « roman tout court » de Simenon sera « roman de l'a-destinée » ou « roman de l'homme de demain » selon le regard qui le déchiffre. Et c'est selon ce chiffre, réversible comme le rêve, qu'il faut lire la scène de « l'adieu inachevé » entre Timar et la jeune Noire, scène qui libère alors son message d'espoir vers un nouvel humanisme, en se faisant porteuse d'un devoir de mémoire avant la lettre, comme si le geste timide de la jeune fille devenait le signe ténu d'une forme de fraternité subliminale entre Noirs et Blancs, par-delà le poids des communautés qui les écrasent²⁷ :

²⁷ Jacques LECARME (*loc. cit.*) a rapproché la séquence de celle de la galère dans *Voyage au bout de la nuit*. Toutefois, si les deux textes détiennent une valeur symétrique dans le discours du récit romanesque — ce sont deux métaphores textuelles —, ils diffèrent intégralement en ce que le texte célinien, caricatural, s'adresse à l'esprit et contient une intention cryptique de nature politique alors que le texte de Simenon chiffre l'autobiographie. Sur la métaphore idéologique chez Céline, voir Danièle RACELLE-LATIN, « Symbole et métaphore idéologique dans *Voyage au bout de la nuit* », in *Australian Journal of French Studies*, vol. XIII, n° 1-2, 1976, p. 88-96.

Accompagné de ses hommes, il s'était dirigé vers la pirogue qui attendait. Les vieilles du village étaient au bord de l'eau avec les enfants et la fille que Timar avait possédée était parmi eux, n'osant pas se distinguer des autres, s'approcher, lui adresser un geste.

Il avait été sur le point de s'arrêter, puis il avait changé d'avis et avait pris sa place au bout de la pirogue tandis que les Noirs s'installaient, pagaie en mains, les uns derrière les autres.

La fille était toujours là dans le feuillage clair. Elle reculait insensiblement, pour se détacher du groupe. Elle le regardait.

Les douze pagaies s'enfoncèrent dans l'eau et d'un seul coup, la pirogue fut à cinquante mètres, en plein courant. Alors seulement Timar eut l'impression que la négresse levait le bras, ou plutôt qu'elle l'écartait du corps, mais de dix centimètres à peine, en un geste d'adieu inachevé. (CL, 411)

Répétant la même pensée fondamentale sur la destinée nue de l'homme contemporain, Simenon dira dans *L'Âge du roman* :

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 ?

D'autres époques nous ont laissé le roman de l'homme habillé, de l'homme en parade, qui se voulait satisfait.

La nôtre nous donnera-t-elle le portrait de l'homme nu, celui qui se regarde dans le miroir en se rasant et qui n'a pas d'illusion sur lui-même ?

Est-il moins grand, dans sa recherche d'un équilibre, dans sa soif de vérité, que ses ancêtres qui, par pudeur, se drapaient de pourpre et ne montraient au public qu'une sérénité d'emprunt ? [...] ²⁸

En développant sa recherche de la vérité de l'homme selon le point de vue des limites de la légitimité sociale (déviance et folie, nudité normative) ou, plus exactement, des limites de la perception que prend de cette légitimité la société européenne de référence, et en déplaçant son héros sur le terrain de ceux qui n'ont pas leur place dans cette légitimité, Georges Simenon a modelé un nouveau profil de héros romanesque. Contrairement au révolutionnaire — tel le Tchen de *La Condition humaine*, qui arrivera sur la scène littéraire plus tard — ce héros se perd dans la cause des autres, moitié par faiblesse et déviance, moitié par idéal et fidélité à des valeurs humanistes vécues de façon absolue. Simenon trouve là son style personnel d'écriture romanesque par-delà la formule policière. Ses « romans de la destinée » ou « romans de l'homme » mettront en scène, en Afrique et par-delà l'Afrique, un homme faible, acculé à ses derniers retranchements intimes, à

²⁸ Georges SIMENON, *L'Âge du roman*, op. cit., p. 150.

la fois par sa foncière incapacité à assumer la violence du réel — qu'il perçoit pourtant avec une intelligence suraiguë — et par une trop absolue fidélité à la morale de son enfance.

Dans le contexte d'une certaine jeunesse européenne qui, avec Nizan, Sartre et Céline, partage, en dépit des distances politiques, la même révolte et le même refus d'être dupes, le héros de Simenon assume l'« âge d'homme » comme une expérience en glissade qui conduit avec une facilité déroutante de la fiction familiale et familière à l'expérience de la plus âpre extranéité et de la grande exclusion sociale. L'excès, l'acte de folie ou le crime que commet le héros pour s'accomplir est aussi l'acte qui le perd en tant que citoyen de sa communauté. Mais cet acte le sauve au regard de ses valeurs d'humanisme, comme le sauve à nos yeux de lecteurs l'acte d'écriture de l'artiste qui, en 1932, nous donne à penser et à réfléchir, par le détour d'une fiction, sur le devoir de dénoncer les exactions perpétrées contre la justice et contre la vie des colonisés, de même qu'il avait, dans son roman policier, sensibilisé l'opinion contre la peine de mort (*La Tête d'un homme*, 1931).

Cette défense-là vaut bien un roman, et celui que l'Afrique a inspiré à Georges Simenon éclaire le siècle par son don généreux qui vient jusqu'à nous : celui d'une curiosité humaine que rien n'altère, hormis la compassion.

Laurent FOURCAUT

Quartier nègre : le désir est « nègre »

JE VAIS M'INTÉRESSER, pour ma part, non au journaliste, mais à l'écrivain Simenon, au très grand écrivain, à qui il est, à mon avis, assez vain d'essayer de faire avouer une idéologie supposée, de reprocher son insuffisant « humanisme ». Non parce que son « génie » l'en dédouanerait *a priori*. Mais parce que le propre de l'écriture, c'est de travailler un certain nombre de matériaux : motifs idéologiques, assurément, mais aussi représentations, fantasmes, voire peurs, et encore thèmes, mythes, intertextes, via les formes dans lesquelles l'écrivain en hérite.

Le travail de l'écriture vise à et permet de métamorphoser ces matériaux pour qu'ils deviennent bons conducteurs du *désir*. Car l'Afrique, chez Simenon — je veux dire le mythe qu'ainsi il en construit — l'Afrique, comme le reste, mais sans doute plus que le reste, a, d'abord et surtout, affaire avec le désir. C'est d'ailleurs, selon moi, la vraie raison pour laquelle elle apparaît si ambivalente dans la plupart des textes qui ont été évoqués dans ce colloque : à la fois attirante et repoussante, effrayante et désirable. Et c'est par ce détour essentiel que le romancier peut en effet toucher à quelque chose qui est de l'ordre du *réel*.

Quartier nègre, publié en 1935, est un des plus admirables exemples du renversement des valeurs qu'opère toujours l'écriture de Simenon. Ce roman narre en effet la déchéance progressive de Joseph Dupuche, jeune ingénieur d'Amiens débarqué à Cristobal, à l'entrée du canal de Panama, avec Germaine, sa femme fraîchement épousée, pour diriger l'exploitation d'une mine. Il y apprend très vite que « la lettre de crédit »¹⁽¹²⁾ que lui a faite l'administrateur, « M. Grenier »⁽¹⁵⁾, est sans provision, la société ayant fait faillite. Il tente d'abord de trouver appui auprès des membres de la colonie française de Panama, à l'autre bout du canal. François Colombani,

¹ Georges SIMENON, *Quartier nègre*, Paris, Gallimard, « Folio », n° 737, 1997. Le texte du roman sera désormais cité dans cette édition, avec indication de la page entre parenthèses.

propriétaire de l'«*Hôtel de la Cathédrale*»⁽¹⁹⁾, les frères Monti, Jef, un ancien bagnard. Mais, si Germaine trouve tout de suite à s'employer à l'hôtel, Dupuche, lui, échoue bientôt dans le «quartier nègre»⁽³⁶⁾. Les emplois très modestes qu'on lui déniche (marchand de saucisses, rabatteur de riches touristes, conducteur de treuil sur le port, et enfin, après une grave maladie, gardien de prisonniers) ponctuent sa rapide «descension» sociale. Quant à Germaine, restée aussi raisonnable, rangée, conformiste que Dupuche est devenu alcoolique, maladif, «défigur[é]» même⁽¹⁸³⁾, «indifférent à tout»⁽¹⁹⁹⁾, elle obtiendra sans difficulté le divorce et épousera Christian, le fils Colombani.

S'étant mis très tôt en ménage avec une jeune «nègresse», Véronique, Joseph Dupuche a d'elle un premier enfant. Il meurt, une douzaine d'années plus tard, à Cristobal où il est revenu se fixer, ayant eu six enfants de Véronique, qu'il a tenu à épouser. Il meurt «après avoir réalisé son ambition : habiter une hutte au bord de l'eau, derrière le chemin de fer, parmi les herbes folles et les détrit[us]»⁽²¹³⁾. Il faut prendre au pied de la lettre cette formule scandaleuse : cette déchéance, cette *délectation du rien*, c'était bien sa véritable ambition.

En vérité, ce roman fascinant met en œuvre deux programmes distincts, situés sur deux plans différents, mais si proches l'un de l'autre, si convergents, se réfractant si bien l'un dans l'autre qu'ils finissent par se superposer, voire se confondre. Le premier, omniprésent chez Simenon, consiste à laisser émerger *l'autre en soi*, par personnage interposé, celui de Dupuche en l'occurrence. L'autre, c'est-à-dire le désir autre, le désir comme autre, étranger aux normes, aux codes sociaux ou moraux, aux valeurs instituées qu'incarne Germaine, laquelle, par son sens de l'économie, de la décence, son souci de l'avenir, etc. «donn[e] une impression d'assurance, de solidité, d'équilibre»⁽¹⁷⁸⁾. Le «Blanc», reconnaissant dans les «nègres», population humiliée, reléguée par le système colonial dans le «quartier nègre», sa propre part refoulée ou maudite, la laisse advenir à leur contact, au risque de *se perdre*.

Le second programme a pour but l'invention, la production d'un *texte* — ce sera, au final, celui de *ce* roman — qui permette à ce désir étrange, à ce vertige de la perte, de se dire, qui le mette *en formes noir sur blanc*. Car le plus extraordinaire, c'est la fonction que Simenon fait jouer à la forte récurrence des mots «nègre(s)» ou «nègresse(s)» et «blanc(s)» ou «blanche(s)», récurrence due au fait que le long du canal de Panama, où se situe l'histoire, coexistent les colons (français, américains) et les Noirs, dont la présence en ce pays d'Amérique centrale vient de ce que, «quand il avait

fallu des nègres pour creuser le canal, on en a[vait] importé des Antilles françaises et des Antilles anglaises»⁽¹⁰⁵⁾.

Voyons maintenant plus en détail comment se réalisent ces deux programmes, et comment leurs deux fils se tressent dans le texte.

Premier programme : le noir désir de se perdre

LE PREMIER : trouver la vérité de son désir dans la perte. Le romancier lui-même parle des «étapes»⁽¹⁵⁶⁾ successives de ce parcours initiatique à rebours, au cours duquel le personnage va perdre ses repères, ses assises, sa dignité, le respect de soi, le goût de tout, perdre toute ambition, hors celle, précisément, de s'abîmer dans l'indifférencié. Le mot même apparaît deux fois à son sujet, de façon significative : «Il se sentait perdu loin des Monti, des Tsé-Tsé [c'est-à-dire des Colombani] et des autres [...]»⁽⁵¹⁾ «Son regard [à Jef] n'avait pas encore quitté Dupuche qui perdait contenance.»⁽⁶⁹⁾ Mais il est employé aussi à propos de «M. Philippe», le gérant de l'hôtel Colombani, en qui Dupuche va bientôt se reconnaître comme en un autre lui-même, «M. Philippe, qui avait été longtemps l'agent général de la *French Line* en Amérique et qui, soudain, avait perdu des millions dans des spéculations malheureuses»⁽³⁶⁾. Plus tard, Eugène Monti renseignera Dupuche à son sujet : «Sa femme est morte après six mois, d'une fièvre typhoïde et, de ce jour-là, M. Philippe a été perdu, car il s'est considéré comme la cause de la mort de sa femme...»⁽¹⁹⁸⁾. Germaine, elle-même, lors de leur ultime entrevue, «perdait son air de décision»⁽¹⁷⁷⁾, puis «perdait contenance»⁽¹⁷⁸⁾.

Certes, dans un premier temps, Dupuche résiste à ce vertige. De façon parfaitement emblématique, à la banque, avant même d'apprendre la désastreuse nouvelle, n'«exhib[e-t-il pas] son passeport pour affirmer son identité»⁽¹⁴⁾? Puis, quand il se découvre sans argent ni travail, loin de tout, il se débat, va voir le «ministre de France à Panama»⁽¹⁶⁾, envoie des télégrammes. Abandonné dans le «quartier nègre», il tente de se reprendre : «Demain, je ne boirai plus, se promet[...]il. Je m'habillerai convenablement. J'irai revoir le ministre de France et il me donnera un conseil...»⁽⁵¹⁾. Il se fait fort de trouver un vrai travail, «Pour leur prouver à tous qu'il les va[ut], qu'il va[ut] mieux qu'eux, même! Pour prouver à Germaine qu'il [est] un homme!»⁽⁷⁷⁾. retenons cette dernière formule, car c'est bien là que gît la question, la question du rapport au Père. J'y reviendrai.

Ses velléités de retourner en France sont de plus en plus faibles. Et s'il regarde de haut ces colons interlopes qui «ne [sont] pas de son

milieu»⁽⁷⁴⁾, bientôt, au contraire, il entend «s'habituer, il le sent [...], il le veut [...]! il fera [...] comme les autres, comme Jef, comme les Monti, comme Tsé-Tsé...»⁽⁸⁷⁾. En fait, il ira infiniment plus loin.

Très vite, aussi bien, il a ressenti un «décalage»⁽²³⁾². Un peu plus loin, on lit que «le trouble s'accroissait»⁽²⁸⁾. L'alcool est pour beaucoup dans cette mutation. Pernod d'abord, bière, puis, radicale, la clandestine «chicha», «de l'alcool de maïs mâché par les Indiennes»⁽¹⁶¹⁾ : «Le goût en était ignoble. C'était épais et trouble, presque gluant. Mais après deux verres, Dupuche pouvait se promener à pas égaux en roulant dans sa tête des pensées agréables.»⁽¹⁶¹⁾

Rupture radicale, en effet, avec la société provinciale de petites gens comme il faut d'où il vient, «en France»^(25, 213), société corsetée par les interdits («Je te défends d'aller jouer dans la rue... disait sa mère quand il était petit.»⁽⁴⁹⁾), et notamment par celui-là : «C'était un monde où l'on ne buvait pas davantage. Dans l'armoire, il y avait un carafon d'alcool, mais il ne servait que deux ou trois fois par an, quand l'oncle Guillaume venait de Paris, où il tenait un commerce de parapluies près du Père-Lachaise.»⁽⁵⁰⁾ Or, l'alcool lève les interdits.

Le principal est celui qui touche à l'amour. Germaine, son épouse, était elle-même, évidemment, dans l'inhibition : «Et même l'amour ne lui inspirait-il pas une certaine répulsion? elle avait honte en tout cas, aussitôt satisfaite.»⁽⁸⁶⁾ Quant à Dupuche, «Il n'avait pas encore vécu. Il n'avait fait que préparer sa vie, dans les livres, sans même l'argent nécessaire pour s'amuser avec les autres.»⁽⁷⁴⁾ Le «quartier nègre», où il a échoué, favorise l'éclosion de son désir, aiguillonné³ par la petite «nègresse», sa voisine, qu'il voit entrer avec des hommes dans l'arrière-boutique du tailleur, au rez-de-chaussée de la maison où il loge⁽⁶¹⁾. Un soir, dans sa chambre, il «dut finir par s'assoupir, car il franchit en rêve l'appui de la fenêtre d'en bas et ouvrit les yeux au moment où la gamine retirait sa robe»⁽⁷⁸⁾. Il y a souvent des récits de rêve chez Simenon⁴, qui a très bien compris ce que Freud dit des rêves, à savoir qu'ils sont l'expression plus ou moins déguisée d'un désir. Désir transparent ici, la «fenêtre d'en bas» (ou la porte basse) étant une métaphore classique

² Même mot p. 84.

³ Cf. p. 76.

⁴ J'ai analysé celui de François Donge dans *La Vérité sur Bébé Donge*, dans Laurent FOURCAUT, *Lecture accompagnée de «La Vérité sur Bébé Donge» de Georges Simenon*, Paris, Gallimard, «La Bibliothèque Gallimard», 1999, p. 252-254. Autre exemple, parmi beaucoup d'autres possibles : le rêve de M^{me} Jeanne, la concierge, dans *L'Enterrement de Monsieur Bouvet*, Paris, Presses Pocket, 1970, p. 58.

du sexe féminin. La chose d'ailleurs se fait aussitôt, le plus *naturellement* du monde, la jeune fille lui ayant demandé simplement : « tu veux l'amour ? »⁽⁸⁰⁾

Un précédent rêve, aussi bien, avait déjà trahi le vrai désir de Joseph Dupuche. la première nuit, à l'«*Hôtel de la Cathédrale*»⁽¹⁹⁾, après s'être disputé avec Germaine qui lui reprochait d'avoir bu, « Il rêva qu'on l'emmenait en prison, une prison qui était la cathédrale en bois, et ses gardiens portaient le même uniforme que les soldats du kiosque. »⁽³²⁾ Cette cathédrale, d'abord définie comme « une église de style espagnol »⁽¹⁴⁾, avait été associée par Dupuche à l'église où il s'était marié : « Déjà il s'était habitué à ce que la cathédrale, qu'il avait devant lui, fût en bois et non en pierre. [...] / Et il avait de la peine, au contraire, à se dire que trois semaines seulement le séparaient de son mariage, à l'église Saint-Jean d'Amiens. »⁽²⁵⁻²⁶⁾ Le rêve dit donc, semble-t-il, deux choses complémentaires : d'abord que le mariage qu'il a contracté est une « prison » (et, plus généralement, que le désir est à l'étroit dans l'« uniforme », symbole de toute règle contraignante, et donc qu'il se complait, lui, comme on va le voir, dans *l'informe*); ensuite — et c'est là que s'énonce le désir positif —, que le rêveur aspire à s'évader de cette prison en substituant à l'église de pierre une « cathédrale de bois », laquelle conserve le souvenir du « quartier » où ils s'étaient égarés en sortant de chez le ministre de France, « quartier qui ressemblait au quartier nègre de Cristobal, mais en plus vaste, en plus sombre »⁽¹⁸⁾ et où « à perte de vue, il n'y avait que des maisons *de bois* à un étage, avec une véranda au premier »⁽¹⁸⁾. Or, c'est dans une de ces maisons en bois, à l'étage, qu'il va bientôt « échouer »⁽³⁶⁾⁵. Inversement, après sa mort, Véronique héritera de la maison de la mère Dupuche, « une maison à un étage, balcon et soubassement en pierre de taille dans un faubourg d'Amiens, en France »⁽²¹³⁾. On va bientôt retrouver ce motif, important, de la *solidité d'une assise*, ou pas⁶.

Ainsi ce rêve disait-il déjà son désir d'entrer dans le « quartier nègre », pour y jouir de toute la liberté qu'il symbolise. En outre, la structure d'inversion qui le caractérise (la prison s'inversant en espace de liberté), comme bien des rêves, donne le la, pour ainsi dire, du renversement des valeurs qui définit le roman tout entier.

⁵ La « cathédrale de bois » trouvera sa forme — et sa vérité — ultimes dans la « cathédrale d'obscurité et de silence où les colonnes étaient des cocotiers »⁽¹⁹⁷⁾, au bord de la mer. « Son domaine, c'était justement la cathédrale de silence [...]. La mer venait mourir ou se briser sur le sable, selon le vent. »⁽²⁰⁹⁾

⁶ Voir aussi la « loggia en pierre de taille »⁽¹⁹⁴⁾ de la maison que des voisins d'Amiens ont fait construire.

Qu'il s'agisse de celui de Panama ou de celui de Cristobal, où s'installera Dupuche, le « quartier nègre » est mentionné dix-sept fois dans un livre de deux cent treize pages. C'est dire l'importance capitale qu'il occupe dans l'économie du récit de cette *descente aux enfers libératrice*. Il donne aussi, ou plutôt d'abord, son titre au livre. Mais cela concerne le second programme, car ce titre établit bien que le vrai « quartier nègre » — le véritable espace de liberté et d'assouvissement du désir —, c'est *le texte même*.

Il y a donc deux espaces qui s'opposent fortement : celui des colons, des Blancs, des ambassades, qui comprend aussi la « zone » américaine si *clean*, le long du canal, protégée par des barbelés⁽⁸⁵⁾, et celui des « nègres », le « quartier nègre ». Comme dans tout récit pourvu d'une dimension initiatique, ces espaces sont séparés par un seuil, une ligne de démarcation, qu'il faut donc franchir pour passer de l'un dans l'autre. Très bel exemple de *passage de la ligne*. Ce seuil est constitué par le « passage à niveau » qui permet de franchir la voie ferrée : « Ils [Dupuche et sa femme] dépassaient maintenant la gare, franchissaient le passage à niveau et le décor changeait, car ils abordaient le quartier nègre. »⁽⁶⁰⁾ Germaine, évidemment, ne s'y attarde pas, et il la raccompagne à son hôtel : « ils n'avaient plus qu'à franchir le passage à niveau pour se retrouver dans la ville espagnole où brillaient les enseignes lumineuses de deux cabarets. »⁽⁶⁵⁾ Ce passage est mentionné encore deux fois^(82, 101). En outre, le canal de Panama lui-même est perçu par Dupuche comme une ligne entre l'Amérique du Nord et « les paysages apocalyptiques de l'Amérique du Sud » : « Un canal pour séparer ces deux mondes... »⁽⁸³⁾. Le Sud avec « sa forêt vierge »^(83, 85) et ses « montagnes inhumaines »⁽⁸⁵⁾. On voit que ces « deux mondes » répètent, en grand, le clivage entre quartier blanc et quartier nègre.

Le motif du passage de la ligne reparait encore quand Dupuche, qui a été très malade, sort de l'hôpital confortable où les autres l'ont fait soigner, par solidarité entre « Blancs », mais où Véronique n'est pas admise : « Quand il franchit la grille, il vit l'auto des Monti qui stationnait un peu plus loin [...]. »⁽²⁰⁶⁾ Il est si prégnant, ce motif, qu'il se transforme en métaphore pour s'imposer une dernière fois, quand Dupuche pleure à la naissance de son premier enfant : « Il pleurait, voilà ! Il avait eu beau se retenir, deux larmes avaient franchi la grille des paupières et il ne savait où regarder. »⁽²¹²⁾ Dans tous les cas, en passant cette ligne, il s'agit de s'abandonner à sa pente.

Encore quelques jalons sur cette pente qui mène à la mer(e).

Petit à petit, Dupuche perd sa stabilité, son assise : « tout cela restait inconsistant. Il n'y avait que quelques bases solides, comme le vaste hôtel,

qui formait tout un bloc sur la place [...].⁽⁴⁸⁾ Toutes les races, tous les sangs se mêlent à Panama : « Peu importait évidemment ! N'empêche que ce n'était pas reposant. Ni surtout de ne rien voir de stable autour de soi. »⁽⁸⁴⁾ Véronique le trompe ? « Qu'est-ce que cela pouvait faire, puisqu'il n'y avait plus rien de solide ? »⁽⁸⁶⁾ On sait du reste, depuis la substitution du bois fragile à la pierre de taille, que Dupuche a opté pour l'inconsistant, la perte de toute assise. Il renonce d'ailleurs à son statut de « Blanc ». Installé avec Véronique dans le quartier nègre de Cristobal, il entend bien n'en pas bouger : « Tant pis ! il en avait assez de tous ces Blancs qui lui donnaient des conseils et prétendaient lui apprendre à vivre. »⁽¹⁵²⁾ Tandis qu'il travaille sur le port, pilotant le treuil, il constate que les Noirs de son équipe sont décimés : rixes, maladies. Or, dans la précarité même de leur sort, ils lui offrent l'exemple de *l'abandon heureux au cours informe des choses* : « Et il en défilait ! Ils allaient et venaient. Ils s'embauchaient sur n'importe quel navire pour n'importe quelle destination. Ils étaient malades et ne se soignaient pas. / C'était magnifique, quand il y avait un moment de repos, de les voir dormir sur un sac ou sur une caisse au fond de la cale ! »⁽¹⁶²⁾

À son tour donc, et à leur image, il s'abandonne aux voluptés du rien, du vide. Envoyé par le clan pour le sonder sur ses intentions, Monti « s'étonnait [...], de visite en visite, de trouver Dupuche plus endormi. Car ce n'était pas seulement de l'indifférence. Il y avait comme du vide dans ses yeux. »⁽¹⁵⁹⁾ Indifférence, en particulier, à l'idée que les autres le tiennent pour un « raté »⁽¹⁶⁷⁾.

Ce qui le séduit et l'attire désormais, c'est, à Cristobal, un certain endroit désolé au bord de la mer, auquel on accède d'ailleurs en franchissant une ligne symbolique :

Quand Dupuche avait bu ses deux verres de *chicha*, il traversait la voie du chemin de fer, à côté de la gare. Il subsistait une bande de sable entre le talus et la mer, à cent mètres à peine de la rue bétonnée et des grands bazars.

Et là, il y avait des huttes, quatre exactement, des huttes pareilles à celles du centre de l'Afrique.

On n'était plus à Panama, ni en Amérique Centrale. On n'était nulle part : en plein air, parmi l'herbe et le sable gris, de vieilles caisses devenaient des tables et des enfants tout nus se traînaient par terre.⁽¹⁶³⁻¹⁶⁴⁾

Passage capital du roman, en ce qu'il définit très bien l'objectif implicite de Dupuche. Cette bande de sable au bord de la mer, où il finira sa vie, offre en effet la proximité la plus étroite avec le *rien*, c'est-à-dire avec la *rem*, la Chose maternelle : elle est le lieu de la fusion retrouvée avec la Mère, de

l'enfant nu collé à la terre, ou à la mer, c'est tout comme : au divin corps de la Mère⁷.

Et si les huttes y sont « pareilles à celles du centre de l'Afrique », c'est que, pour Simenon, qui reprend ici un mythe et se l'approprie, l'Afrique est, imaginativement, le lieu de cette origine retrouvée, de cette fusion inespérée, une sorte de berceau, ou de matrice⁸. Emblématiquement, la famille de Véronique, parangon de cette négritude enchantée, s'appelle « Cosmos »⁽¹⁴²⁾. Les « nègres » qui habitent dans ces huttes vivent d'ailleurs d'une vie *élémentaire*, comme au sein du liquide amniotique : « Ils dormaient, ils regardaient la mer. De temps en temps, ils poussaient une pirogue à l'eau et on les voyait flotter dans l'éblouissement de la baie. »⁽¹⁶⁴⁾ On comprend que pour Dupuche, ces huttes soient le « domaine du merveilleux »⁽¹⁶⁴⁾. Il est certain aussi que cet espace fusionnel répond à l'angoisse de la perte de la Mère, très explicitement formulée à propos de Dupuche : « Quand il était petit [...] Il ne pouvait pas admettre qu'un jour sa mère serait dans un cercueil, dans un corbillard. À cette idée il sanglotait, tout seul dans son lit, en proie à une panique physique. »⁽⁶²⁻⁶³⁾

Il est clair également que ces noces avec le rien maternel, je veux dire avec la Mère sous les espèces du rien, s'effectuent par retour en amont de la Loi symbolique, c'est-à-dire en amont de la loi du Père qui brandit l'interdit de l'inceste et le châtement qui est son corollaire, la castration⁹. En

⁷ Sur ce thème, essentiel chez Simenon, des noces cosmiques, du retour fusionnel au monde maternel, voir l'article décisif de Michel LEMOINE, « De Liège à l'univers », dans Jean-Louis DUMORTIER (dir.), *Le Roman de Simenon. Pedigree : entre réalité et fiction*, Tournai, La Renaissance du Livre, « Paroles d'Aube », 2003, p. 219-244.

⁸ On retrouvera ce mythe africain dans un très beau roman de 1950, *L'Enterrement de Monsieur Bouvet*. Le personnage éponyme, qui se caractérise d'ailleurs par une identité fluctuante, a quitté femme, enfant, lustre et dignité en venant s'installer au Congo. Dans cette forme de déchéance, il a trouvé un accomplissement, ainsi que l'explique son associé d'alors : « Je crois surtout qu'il avait envie de vivre dans la brousse, de s'encanaquer, comme nous disions là-bas. [...] Il y a des Blancs qui restent des Blancs où que ce soit, des civilisés. Certains, comme les Anglais, se mettent en smoking pour dîner seuls sous leur tente. D'autres vivent avec une indigène ou avec plusieurs. Beaucoup boivent. Enfin, il y a ceux qui s'encanaquent, perdent le souci de leur toilette et de leurs manières et qui, après quelques années, se comportent à peu près comme des nègres. » (*op. cit.*, p. 79). Ce portrait ne pourrait-il s'appliquer trait pour trait à Dupuche ? Retiré à Paris sous une dernière fausse identité, M. Bouvet a été tenté par ce summum de la perte qu'aurait été la clochardisation pure et simple, comme en témoigne « le Professeur », un ancien instituteur qui, lui, a sauté le pas et est devenu clochard pour de bon (p. 73-74).

⁹ En tant qu'elle inspire un désir frappé d'interdit, la Mère apparaît dévoratrice, c'est-à-dire castratrice. Le motif universel de la *vagina dentata* résulte d'une condensation de l'objet du désir et du châtement à quoi s'expose ce désir. Ce motif est présent dans le roman par le biais

d'autres termes, l'objectif du premier programme est de remonter jusqu'à la mère *vierge* (on se souvient que l'Amérique du Sud, homologue du quartier nègre, est le pays de la « forêt vierge »^(83, 85)), en écartant le Père, rival œdipien abhorré. La description de la bande de sable aux huttes le laisse d'ailleurs très bien entendre : « Quatre familles de pêcheurs, des nègres, campaient depuis des années et avaient fondé une cité à part que les lois ne devaient pas atteindre. »⁽¹⁶⁴⁾

Il est de fait que Joseph Dupuche, comme beaucoup de jeunes hommes chez Simenon, a un gros problème avec le père. Germaine, sa femme, le traite en petit garçon¹⁰, et met sa virilité en doute. « Tu n'as pas oublié tes clefs ? »⁽¹⁰⁾, lui demande-t-elle (or la clef est un symbole phallique). Et tout de suite après : « Tu n'as pas oublié ton portefeuille ? »⁽¹³⁾ (le portefeuille est un attribut viril, un signe de puissance). Elle a pour lui peu de considération. Elle en a bien davantage pour son père à elle, à qui elle écrit avec déférence, ainsi que Dupuche le lui reprochera : « Tu écrivais à ton père [...]. Tu recevais des lettres de lui ... »⁽¹⁸⁴⁾. Ce n'est pas pour rien qu'il se prénomme « Joseph », endossant le rôle ingrat d'un autre mari putatif célèbre.

Avec les colons, il est comme un enfant qui a du mal à s'affirmer. En quittant Panama pour Cristobal, il a éprouvé « un sentiment de délivrance »⁽¹⁴²⁾, car ainsi, « il se libérait des Colombani, de la place ombragée, d'où il voyait Germaine à la caisse et même des Monti qui étaient très gentils aussi, mais dont la seule présence lui enlevait ses moyens. / Dès le premier jour, ces gens-là l'avaient encadré et depuis lors il était resté comme leur prisonnier. »⁽¹⁴³⁾ Il est content, en particulier, de ne pas rester « sous la tutelle de Jef »⁽¹⁴³⁾. Or, ce dernier avait d'emblée traité Dupuche sans ménagement, lui conseillant de « rembarquer »⁽⁷⁰⁾, et, comme l'autre en était blessé, il avait

..//..

du requin (les *dents de la mer[e]*) énorme pêché pour les nègres de la bande de sable : « Et les nègres du bord de l'eau, ceux des huttes, avaient capturé un requin de huit mètres qu'ils avaient vendu pour le cinéma. Car on tournait un film dans les rues et dans le port où on rencontrait des gens costumés en corsaires. »⁽¹⁶⁸⁻¹⁶⁹⁾ Ces deux phrases extraordinaires disent deux choses à la fois, il me semble. D'abord le désir de se défaire de cette figure castratrice, solidaire de la figure paternelle ; ensuite le moyen, plein d'humour, d'évacuer cette figure : en la transposant en un cliché, une figure de *carton-pâte*, un *accessoire* de cinéma. Clin d'œil (à valeur cathartique) de Simenon à cette *pacotille* qu'il connaît par cœur, après des années de production de romans populaires.

¹⁰ Il est clair que Germaine, l'épouse, joue, dans l'inconscient du texte, le rôle de la Mère œdipienne. C'est évidemment sur ce plan qu'il faut lire le mariage qu'elle contractera, le divorce obtenu, avec *Christian* Colombani. On sait que Christian était le prénom du frère de Georges, le préféré de la mère (le rival qui réussit auprès de la Mère) et donc, ici, le masque du Père. C'est pourquoi Dupuche recherche, en amont, à retrouver la Mère vierge.

ajouté : « Je te l'ai coupée, hein ! »⁽⁷¹⁾ La menace de castration était on ne peut plus explicite. Elle avait ensuite disséminé dans le texte : main écrasée de l'homme commandant le cabestan⁽¹⁴⁷⁾ ; « bras écrasé », puis coupé, d'un autre⁽¹⁶⁸⁾.

Dupuche nourrit donc le projet de se débarrasser du Père, en régressant, comme on vient de le voir, à un état où ce rival n'était pas encore apparu. Or, ce programme, sous-ensemble du premier, était formulé malicieusement dès le début du roman. Dans un café de Cristobal, Dupuche avait aperçu « du pernod d'avant-guerre »⁽¹²⁾, et il en avait bu un, puis plusieurs. Il faut entendre ce que le texte disait alors, sous cette forme déguisée : du PÈRE NO d'avant-guerre, d'avant la guerre œdipienne avec le père.

On sait que le quartier nègre va lui permettre de réaliser ce dessein. Ce qui n'était pas possible en France : « [...] il commanda un nouveau pernod, éprouva le besoin de s'en excuser. / — En France, c'est interdit... Vous comprenez? Alors, cela fait tellement plaisir... »⁽²⁵⁾.

Or ce « pernod »-là, ce jeu sur les mots qui délivre, voilà qu'il embraye sur le second programme, dans la mesure où il nous laisse entendre que le quartier nègre, espace de liberté, de retour fusionnel à l'informe, c'est le roman qui porte ce titre, c'est le texte comme nouveau rapport (rapport *autre*) entre *noir* et *blanc*.

Le texte de la perte : un Blanc qui se noircit

J'AI DÉVELOPPÉ ailleurs¹¹ la thèse selon laquelle, dans la poésie contemporaine, ce vertige du retour à l'indifférencié — proche de ce que Maurice Blanchot appelle l'« impersonnel »¹² —, abondamment thématiqué dans les poèmes, comme, en somme, dans *Quartier nègre*, s'ancrait, pour ainsi dire, dans la relation très matérielle qui s'établit entre les caractères noirs et le fond blanc de la page, les premiers étant en quelque sorte aspirés par le second, exposés à s'y fondre, à s'y effacer, à s'y perdre.

Eh bien, il en va de même, *mutatis mutandis*, dans le roman de Simenon, à ceci près que, ce rapport crucial, décisif, entre noir et blanc se

¹¹ Laurent FOURCAUT, *Lectures de la poésie française moderne et contemporaine*, Paris, Nathan, « 128 », 1997.

¹² Dans ses formes les plus modernes, le poème laisse émerger « le Il sans figure, le On dont on fait partie [...] l'être anonyme, impersonnel » (Maurice BLANCHOT, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, « Idées », 1968, p. 24).

mettant en abyme dans la fiction, laquelle du coup peut être considérée, en dernière instance, comme la métaphore de ce rapport, la mise en abyme s'y trouve *inversée*. Pour cette raison — je viens de la développer longuement — que les valeurs du noir et celles du blanc sont elles-mêmes renversées : le noir, le *quartier nègre* étant l'espace de fusion où s'assouvit le désir, tandis que le blanc rime avec toutes les formes de l'interdit, de la loi mutilatrice, de la clôture, de l'étroitesse, etc.

Qu'est-ce que nous enseigne, au bout du compte, la fiction ? elle raconte que le *Blanc*, Joseph Dupuche, va se fondre progressivement dans le *noir*, ou plutôt s'y mélanger. *Quartier nègre* est en effet une extraordinaire défense et illustration du mélange, et du mélange *sur tous les plans*, y compris et surtout sur le plan de la poétique : une poétique du mélange. Une poétique qui dise, de toutes les façons possibles, la nécessité, l'efficacité et la beauté du mélange. Par exemple, dire le mélange désiré avec la Mère par un travail textuel tel que le sens y soit produit par une manipulation plastique du signifiant, « pernod » signifiant PÈRE NO. Comme si le sens se ranimait à se retremper, à se mélanger à la matière même du signifiant. Or *materia* et *mater*, Freud y insiste, sont un seul et même mot.

Plus généralement, la fiction se nourrit constamment de son infrastructure scripturale, de son soubassement matériel, qu'elle *réfléchit*. Prenons l'incipit :

— Je ne vois que des nègres, avait murmuré Germaine, alors que le navire manœuvrait encore et que, du haut du pont-promenade, elle voyait se rapprocher lentement un quai où attendaient deux rangs de dockers noirs.⁽⁹⁾

Cet incipit met très nettement en abyme le texte en tant qu'il commence, qu'il est en train de naître, noir sur le fond blanc, lequel, du reste, le surmonte ou le précède, un peu comme sa matrice. Le navire accostant le quai, abordant un continent nouveau, est métaphore de l'entrée dans le texte. Et d'ailleurs, sur ce quai, se tiennent « deux rangs de dockers noirs », c'est-à-dire deux lignes de signes typographiques.

Mais d'entrée de jeu, il est dit aussi que ce continent du texte est autre que ce à quoi on pourrait s'attendre : « Je ne vois que des nègres », dit la femme. Et le texte commente : « N'auraient-ils pas dû apercevoir des Indiens ? »⁽⁹⁾, puisqu'ils arrivent « en Amérique Centrale ».

En d'autres termes, il est signifié par là qu'on entre dans un pays, le pays du texte, où une substitution va s'opérer, une inversion des valeurs : le noir prend la place du blanc. non seulement, on l'a compris, sur le plan des valeurs humaines, mais aussi, parallèlement — et c'est ce parallélisme qui

structure le roman tout entier —, par référence au rapport *noir sur blanc* qui fonde d'ordinaire un texte et qui donc, ici, s'inverse : c'est le blanc qui va devoir se retremper au noir. Mais en vérité, on le sent bien, les deux plans sont indissociables. Car le blanc, au début, ce sont aussi ces deux jeunes Européens, de surcroît « vêtus de toile blanche »⁽⁹⁾. Or, derechef, cela bascule, car la « toile », le tissu, c'est toujours le texte, le texte *blanc* qui va devoir se *noircir* (à tous les sens du mot, y compris alcoolique) pour valoir quelque chose, c'est-à-dire répondre au désir.

À partir de là, il est évident qu'on sera toujours, simultanément, sur les deux faces ou les deux versants du ruban du texte qui va se dérouler, se dévider jusqu'à la fin. Je m'en tiendrai à quelques jalons significatifs.

Notons par exemple la récurrence frappante des lettres dans la fiction. Tout le monde, ou presque, écrit, surtout des lettres, mais il y a d'abord « la lettre de crédit »^(12, 14, 15, 21, 38, 91) établie « par l'administrateur lui-même, M. Grenier »⁽¹⁵⁾, à Paris, et qui se révèle sans provision. Cette *lettre* est comme un clin d'œil que le texte commençant se ferait à lui-même, comme s'il se disait : voilà ce qu'il faut éviter de faire, un texte qui viserait à thésauriser, à amasser, un *texte-grenier* en somme. Au « crédit » il convient d'opposer, de préférer le *débit*, la dépense, la perte.

Ce programme implique une langue en rapport, une langue *autre*. Elle devra être aussi éloignée que possible de la langue comme il faut qui caractérise les lettres que s'écrivent les personnages, lettres de Germaine à son père⁽¹⁵⁸⁾, de madame Dupuche à son fils^(158, 194), de Grenier à Dupuche, fausse et convenue⁽⁹⁹⁾, « écrite sur du papier à en-tête du *Fouquet's* »⁽¹⁰⁰⁾, alors qu'il prétend habiter « une modeste chambre d'hôtel »⁽⁹⁹⁾, de Jef au maire⁽²⁰⁹⁾, et lettres de Dupuche lui-même, à sa femme^(124, 166), missives de bon élève appliqué dont il est dit : « C'était correct, pas trop froid. »⁽¹²⁵⁾, à Monti⁽¹²⁶⁾. C'est que Dupuche renonce bien vite à faire part, à ceux qui ne sont plus *ses semblables*, de ce qu'il a découvert et qu'ils « ne peuvent pas comprendre »⁽¹⁶²⁾.

Cette langue autre ne saurait pas davantage être celle des Monti qui « faisaient des fautes de français, lâchaient malgré eux des mots d'argot »⁽⁴⁸⁾. Car cette langue de voyous n'est que l'envers complice de la langue policée : « Et il y avait une pointe de respect dans la façon dont ils lui [à Dupuche] parlaient. »⁽⁴⁸⁻⁴⁹⁾ Le modèle en est fourni par les « nègres », bien sûr, en ce qu'il s'expriment « dans une langue incompréhensible »⁽⁵⁵⁾, c'est-à-dire la langue de l'incompréhensible, de l'informe, ou encore dans un « drôle de charabia »⁽¹³³⁾.

Car si le désir a pour objet le retour à l'indifférencié, il ne saurait être qu'étranger aux pensées toutes faites, à ce que Flaubert, dans *Madame Bovary*, appelait les « formes convenues »¹³, aux mots, aux phrases trop bien dessinés ou définis, bref, à ce que le texte appelle « un français correct »⁽⁵⁴⁾. Aspiré par la perte, Dupuche se met à « roul[er] dans sa tête [des] pensées informes »⁽⁸⁶⁾. « C'était trop vague pour être exprimé. »⁽¹⁵¹⁾, pourra-t-on lire plus loin. Et lors de son entrevue avec Germaine, qui évidemment ne le comprend pas : « il s'exprimait mal. Dans son esprit, c'était plus clair, mais cela se traduisait plutôt par des images [...] »⁽¹⁸⁰⁾

Donner à l'informe réel (au sens lacanien) une forme qui ne le trahisse pas, telle aura été l'invariable ambition du très grand réaliste qu'est Simenon. *Quartier nègre* contribue à l'invention d'une telle *forme informe*. De là, la poétique du mélange dont je parlais, l'écriture se ressourçant en régressant jusqu'à l'espèce de pâte génésique d'où elle renaît.

Lamy, l'ingénieur malade auquel Dupuche devait succéder et qu'il rencontre à Panama, Lamy, véritable double de Dupuche lui tendant l'image de ce qu'il est appelé à devenir¹⁴ — ce personnage semble d'ailleurs inspiré directement par celui de Robinson qui, dans le *Voyage au bout de la nuit* de Céline, est le double récurrent de Bardamu —, Lamy, donc, propose de cette écriture-là une belle allégorie quand il explique que la chaleur sur l'emplacement de la mine est telle que « [sa] sueur diluait l'encre sur le papier »⁽⁹²⁾.

De cette écriture *mélangée*, qui ne cesse de *déteindre* car elle s'attache à rester perméable au réel dont elle veut être l'émanation authentique, le récit offre plusieurs métaphores. Par exemple, celle qu'incarnent littéralement les prostituées de Panama : « On avait traversé un quartier aux rues étroites, avec une femme blanche ou noire sur chaque seuil. »⁽⁴⁵⁾ Même chose à Cristobal, dans le « quartier nègre »⁽¹²⁸⁾, bien sûr : « Des femmes étaient assises, une par case, des négresses, des mulâtresses et des Blanches. »⁽¹²⁸⁾

Autre métaphore, et toujours dans le quartier nègre de Cristobal, Dupuche découvre un terrain vague où « pendaient des centaines de draps de lit, de chemises, de caleçons de tous modèles, et Dupuche apprit qu'en trois ou quatre heures on blanchissait le linge des bateaux »⁽¹⁴¹⁾, c'est-à-dire celui des Européens ou des Américains. Or linge, tissu, c'est texte. Voilà donc un texte *blanchi* quand il faudrait le *noircir*. Ce que figurent, au paragraphe

¹³ Gustave FLAUBERT, *Madame Bovary*, I, 7, Paris, Garnier Frères, « Classiques Garnier », 1971, p. 45.

¹⁴ « [...] il boit de la *chicha* et vit avec une Indienne... »⁽⁹¹⁾.

suisant, les enfants qu'il regarde : « Des négrillons, des petites négresses, les unes noires, les autres café au lait, certaines presque blanches, s'en allaient à l'école et regardaient Dupuche manger une glace au citron. »⁽¹⁴¹⁾ Ses propres enfants, à la dernière page, témoigneront de la réussite de ce programme *littéraire* : « Il avait alors six enfants, dont trois très noirs de peau, deux métis, et un, le plus jeune, presque blanc, à peine teinté de violet aux ongles. »⁽²¹³⁾

Pour finir, revenons rapidement sur la bande de sable aux huttes, objet du désir. Les pêcheurs nègres « possédaient des pirogues, de vieilles barques, des filets et des lignes de fond. Ils possédaient même un chien sans un poil sur le corps, un chien rose et noir, tout nu, comme les cochons du pays. »⁽¹⁶⁴⁾ Les *filets* — ce tissu ajouré qui exhibe ses réseaux — et les *lignes* de fond mettent le texte en abyme, en tant qu'il a vocation, justement, à plonger, « tout nu », dans *le plus simple appareil*, à l'image de ce chien en « rose et noir », dans l'abîme, le « centre »⁽¹⁶⁴⁾, l'Afrique, la Mère. confirmation plus loin, quand Dupuche et Véronique viennent sur cette bande de sable au bord de l'eau, ce *lieu intermédiaire* qu'est tout texte digne de ce nom : « Il s'assit dans le sable, au bord de la mer, dont le dernier ourlet venait lécher ses pieds. »^(190; idem p. 191). Ou comment se file la métaphore textile ou textuelle.

Le texte ne cesse plus de se mettre en abyme. Dans le papier de la nouvelle chambre de Dupuche et Véronique, dans le quartier nègre de Cristobal : « Leur chambre, au premier, était tendue d'un papier où des paons faisaient la roue [...]. »⁽¹⁴²⁾ La « roue » *cosmique* du texte s'inscrit sur le « papier » du livre. Ou, à l'hôpital, dans ces « fines lignes de lumière que découpaient les persiennes et [qui] finissaient par former sur sa rétine [à Dupuche] des dessins amusants, qui ressemblaient à des personnages. »⁽²⁰¹⁾ Genèse du texte en blanc (« lignes de lumière ») sur noir.

On peut enfin relire sous cet angle le passage qui décrit Panama coincé entre les deux Amériques, celle du Nord et celle du Sud⁽⁸³⁾. L'Amérique, justement nommée *centrale*, met en abyme le texte comme étant à *l'intersection* du Nord et du Sud, c'est à-dire, si l'on veut, des formes et du fond (on se souvient que l'Amérique du Sud est l'espace de la « forêt vierge »^(83, 85)), des mots (noirs, inversés en blancs) et de la Chose (blanche comme le papier, inversée en noir, en *négritude*). Le texte comme lieu où l'on atteint « le centre de l'Afrique »⁽¹⁶⁴⁾, c'est-à-dire l'Afrique comme centre, comme matrice, parce qu'il est, lui, entre les mots et la Chose, enraciné dans la Chose, juste contre elle, telle une bande de sable au bord de la mer.

Et puisque l'histoire de *Quartier nègre* figure le livre que Simenon entend écrire pour s'y marier, enfin, avec la Chose, il est logique qu'on trouve

dans cette histoire sa propre image d'écrivain, d'écrivain se transformant, *se travaillant* pour être capable d'écrire ce livre-là. Cette image, c'est celle de Dupuche, bien sûr, engagé dans une initiation sans retour, désaffublé d'un prénom qui l'assignait à la place du Fils vaincu ou pour mieux dire cocu, Dupuche, père d'enfants au sang mêlé, et vivant dans son monde à lui, autrement dit *dans son œuvre*, où il est libre de mener jusqu'au bout un désir paradoxal :

[...] lui ne s'embêtait jamais.

Il vivait en dedans, comme M. Philippe¹⁵ qu'il aurait voulu revoir, ne fût-ce que pour s'assurer que c'était la même chose. Il se suffisait. Il marchait dans la rue, mais en même temps il était ailleurs, il pensait, il arrangeait des tas d'idées et d'images dans sa tête.⁽²⁰⁸⁻²⁰⁹⁾

Quartier nègre? Une mise en œuvre exemplaire du programme défini par Claude Nougaro, autre puissant chantre de l'Afrique, dans l'admirable chanson « Les Bas » : « On en a marre des hauts, on veut des bas »¹⁶. Ou, si l'on préfère, par Victor Hugo, qui affirmait : « Le sublime est en bas. »¹⁷

Laurent FOURCAUT
I.U.F.M. de Paris

¹⁵ Très certainement, le personnage de M. Philippe est une première mise en abyme dans le roman de l'écrivain du *Rien*, de la Chose. Il sert d'ailleurs constamment de référence à Dupuche. Il faudrait cependant préciser ce qui distingue ces deux figures successives de l'écrivain. Par exemple, M. Philippe, ayant fait remplir à Dupuche sa fiche d'hôtel, « sécha l'encre d'un coup de buvard »⁽²²⁾. Tentation de repli dans un Rien qui ne serait plus *matériel* ou *maternel*, un Rien *dématérialisé*, en quelque sorte.

¹⁶ Claude NOUGARO, « Les Bas », dans *Embarquement immédiat*, EMI, 2000.

¹⁷ Cité par Anne ÜBERSFELD, *Victor Hugo et le théâtre*. Présentation et iconographie par A. Ubersfeld, Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de Poche », « Album Pochothèque » (hors commerce), 2002, p. 165.

Emmanuelle RADAR

***Le Coup de lune* : un « anticolonialisme » féminin**

COMME le rappelait l'argumentaire du colloque *Georges Simenon et l'Afrique*, le père de Maigret fait partie de ces écrivains, tels que Louis-Ferdinand Céline, André Gide, Michel Leiris ou Albert Londres, qui se sont laissés inspirer par un voyage en Afrique subsaharienne dans l'entre-deux-guerres¹. Si les textes de ces écrivains de passage en Afrique à l'époque forte du colonialisme français, se ressemblent sous bien des angles, ils ont également leurs différences. L'objectif de cet essai est de dégager certaines spécificités de la position du roman de Simenon, *Le Coup de lune*², par rapport au colonialisme. Mon propos sera de questionner les figures féminines de ce récit pour comprendre si elles contribuent à la construction de l'anticolonialisme du roman. Je procéderai en trois temps. Tout d'abord, je préciserai ce que j'entends par anticolonialisme. Ensuite, je m'arrêterai à l'angoisse qui se dégage du *Coup de lune*, non pas dans ses implications d'ordre métaphysique, mais en tant qu'indice d'une certaine critique du colonialisme. Et finalement, j'examinerai deux figures féminines du roman, une Française et une Gabonaise, pour évaluer le rôle qu'elles jouent dans la manière dont le héros masculin, le jeune Timar, prend conscience de la réalité coloniale.

Voyons d'abord ce que j'entends ici par « anticolonialisme ». Selon le dictionnaire *Robert*, « anticolonialisme » signifie « opposition au colonialisme »³.

¹ Voir : Louis-Ferdinand CÉLINE, *Voyage au bout de la nuit* (1932), Paris, Gallimard, 1981, « Bibliothèque de la Pléiade », t. 1, p. 1-505 ; André GIDE, *Voyage au Congo* (1927), *Retour du Tchad* (1928), Paris, Gallimard, 1998 ; Michel LEIRIS, *L'Afrique fantôme* (1934), in *Miroir de l'Afrique*, Jean Jamin et Jacques Mercier (dir.), Paris, Gallimard, « Quarto », 1996, p. 61-868 ; Albert LONDRES, *Terre d'ébène. La traite des Noirs*, Paris, Albin Michel, 1929.

² Georges SIMENON, *Romans I*, (éd. établie par Jacques DUBOIS avec Benoît DENIS), Paris, Gallimard, 2003, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 321-437.

³ *Le Robert quotidien*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1996.

Si cette définition nous semble au premier abord assez vague, c'est pourtant à la même interprétation du terme qu'aboutit l'étude détaillée de Marcel Merle dans l'article « Anticolonialisme »⁴. Il y postule que toute forme de critique du colonialisme est de l'anticolonialisme, quelles que soient les variations dans la manière dont l'opposition se manifeste. L'anticolonialisme défini de la sorte regroupe des positions et des critiques hétéroclites, des questions et propositions différentes et se mêle bien souvent de concessions à la cause colonialiste. Même s'il me semble que le terme gagnerait à être nuancé de sous-catégories qui rendraient compte des spécificités des oppositions au colonialisme, vu que mon intention n'est pas de présenter ici une nouvelle nomenclature, je propose simplement de conserver le terme « anticolonialisme » comme défini par Marcel Merle, mais de garder les guillemets pour souligner sa variabilité. C'est à partir de ce concept d'« anticolonialisme » que je voudrais évaluer la spécificité de la position du *Coup de lune*.

De son voyage en Afrique en été 1932, Georges Simenon a ramené, outre le roman *Le Coup de lune*, un reportage paru sous forme d'articles et intitulé *L'Heure du nègre*⁵. Bien que très différents par la forme, ces deux textes partagent une position que j'appellerai « anticolonialiste ». En effet, *L'Heure du nègre* s'oppose au colonialisme de manière assez directe et sur un ton bien souvent pamphlétaire. Pourtant, comme l'a montré Jean-Louis Dumortier dans « Anticolonialisme patent et racisme larvé. L'effet idéologique de *L'Heure du nègre* », ce reportage est « imprégné d'idées racistes »⁶. D'un côté, il affirme que l'Afrique viendra à bout de l'homme blanc et que l'entreprise coloniale est donc inéluctablement vouée à l'échec (il est sans doute superflu de rappeler les mots qui terminent ce texte : « Oui, l'Afrique nous dit merde et c'est bien fait ! »), de l'autre, il propage l'idée que « le modèle humain unique et indépassable, c'est le Blanc cultivé. »⁷ Ce reportage anticolonial au « racisme larvé » est manifestement plus idéologique que *Le Coup de lune* qui, comme le fait remarquer Benoît Denis, « ne donne guère le premier rôle à l'homme noir. »⁸ L'absence relative des Africains et de leur

⁴ MARCEL MERLE, « L'anticolonialisme », in Marc FERRO (éd.), *Le Livre noir du colonialisme. XVI^e–XXI^e siècle : de l'extermination à la repentance*, Paris, Robert Laffont, 2003, p. 611–645.

⁵ Georges SIMENON, *L'Heure du nègre* (1932), in *Mes apprentissages. Reportages 1931–1946*, édition établie et présentée par Francis Lacassin, Paris, Omnibus, 2001, p. 379–419.

⁶ Jean-Louis DUMORTIER, « Anticolonialisme patent et racisme larvé. L'effet idéologique de *L'Heure du nègre* », in *Traces*, n° 9, 1997, p. 261.

⁷ *Id.*, p. 240.

⁸ BENOÎT DENIS, « *Le Coup de lune*. Notice », in Georges SIMENON, *Romans I, op. cit.*, p. 138.

culture dans les romans « africains » de Simenon est assez frappante et *45° à l'ombre* est sans doute l'exemple le plus flagrant. Ce roman, qui se passe à bord d'un bateau, accorde un minimum de lignes aux Africains et précise même, comme si le lecteur n'avait pas compris, que « les nègres du pont étaient inexistantes. »⁹ *Le Coup de Lune* a, quant à lui, plus de personnages africains et certains d'entre eux ont même un nom : Thomas, Maria ou Amami, mais ils sont tous secondaires et n'ont pas de personnalité propre. Rien de spécifique à l'écriture de Simenon en cela ; *Le Coup de lune* est, tout comme les textes de Céline, Gide, Londres ou même celui de Leiris, un récit qui tourne autour du héros européen et de sa prise de conscience de l'absurdité de l'univers colonial qui l'entoure.

Dans *Le Coup de lune*, la critique porte avant tout sur les représentants de la mission civilisatrice de la France, les colons, qui sont campés de manière tout à fait péjorative. Pourtant, les descriptions des colonisés ne sont pas nécessairement plus positives. Pierre Halen souligne, dans *Le Petit Belge avait vu grand*, qu'une description négative des colons n'implique pas une attitude positive envers les Africains ; au contraire, « bien des réactions anticolonialistes diffusent une image pire encore du Noir que les colonialistes. »¹⁰ Il faut malheureusement admettre que *Le Coup de lune* reproduit bien des stéréotypes propagés par la métropole. Si les Africains n'y sont plus décrits comme des barbares cruels et comme des cannibales, ils restent cependant des enfants naïfs et innocents qui subissent passivement la brutalité et l'injustice du système colonial. Puisqu'il fait la critique du colonat et dévoile la cruauté du système pour les Africains, *Le Coup de lune* peut être considéré comme un roman « anticolonial », mais il n'est certes pas dénué d'idéologie raciste, non plus d'ailleurs que les textes des autres écrivains de passage en Afrique.

Il faut pourtant rester prudent, et reconnaître que ces écrivains-voyageurs ont émis une critique du colonialisme à l'époque où la France politique semble se ranger presque à l'unanimité derrière le drapeau colonial. Dans son article au titre éloquent, « L'union nationale : La "rencontre" des droites et des gauches à travers la presse et autour de l'exposition de Vincennes », Pascal Blanchard argumente que les années autour de 1931 représentent le « moment colonial par excellence [qui] doit être analysé

⁹ Georges SIMENON, *45° à l'ombre* (1936), Paris, Gallimard, 1998, p. 21.

¹⁰ Pierre HALÉN, *Le Petit Belge avait vu grand. Une littérature coloniale*, Bruxelles, Éditions Labor, 1993, p. 216, note.

comme un instant unique de l'union nationale derrière l'empire.»¹¹ Cette analyse rejoint celle de Benoît Denis qui précise que lors de la parution du *Coup de lune* «l'entreprise [coloniale] n'était guère contestée dans son principe [...]. Seul le parti communiste se déclarait ouvertement anticolonialiste, recevant le soutien d'intellectuels de gauche relativement isolés [...]»¹² Avec le grand tam-tam de l'exposition coloniale de 1931, comme «l'empire, qui est de moins en moins contesté, va faire consensus», ceux qui émettent ne fût-ce que des doutes ou des réserves sur le colonialisme sont déclarés «antifrançais»¹³. Étant donné que cette injure, qui signifie «traître», condamne une immoralité politique, on pourrait cyniquement la traduire, à l'heure actuelle, par «politiquement incorrect». Ce qui montre combien la prise en considération du contexte culturel et des frontières mentales de l'époque est essentielle à une lecture critique d'un roman tel que *Le Coup de lune*.

C'est aussi au contexte culturel que s'intéresse Edward Saïd, un des pionniers de la théorie post-coloniale. Dans *Culture and Imperialism*, il montre que certains romanciers vont proposer un discours plus critique sur la colonie justement au moment où la domination du monde par l'Occident semble une réalité inéluctable¹⁴. Selon lui, Joseph Conrad, et sur ses pas bien d'autres écrivains, abandonne le triomphalisme impérial et dévoile le doute et l'angoisse que provoque, chez le héros blanc, la confrontation à la situation coloniale. Une «angoisse extrême et perturbante» se dégage des textes dans lesquels le discours colonial se fait interrogateur plutôt que vainqueur¹⁴. Cette angoisse déstabilisante pourrait alors être considérée comme un indicateur d'une critique du discours colonial et, par conséquent, d'une position «anticolonialiste». Edward Saïd ne cite pas l'œuvre de Simenon en exemple de cette réaction au colonialisme mais son analyse ne l'exclut certainement pas, puisque l'on sait que «Simenon [...] a lu Conrad dès l'adolescence et [qu'il] le considérait comme l'un des romanciers les plus importants de son temps.»¹⁵ D'ailleurs, *45° à l'ombre* fait directement référence à Conrad (le personnage principal lit un de ses

¹¹ Pascal BLANCHARD, «L'union nationale : La "rencontre" des droites et des gauches à travers la presse et autour de l'exposition de Vincennes», in Pascal BLANCHARD, et Sandrine LEMAIRE (éd.), *Culture coloniale. La France conquise par son Empire, 1871-1931*, Paris, Éditions Autrement, Collection «Mémoires», n° 86, p. 213.

¹² Benoît DENIS, *op. cit.*, p. 1382.

¹³ Pascal BLANCHARD et Sandrine LEMAIRE, «La constitution d'une culture coloniale en France», in Pascal BLANCHARD et Sandrine LEMAIRE (éd.), *op. cit.*, p. 36.

¹⁴ Edward W. SAÏD, *Culture and Imperialism*, Londres, Chatto and Windus, 1993, p. 227.

¹⁵ Benoît DENIS, *op. cit.*, p. 1388.

romans) et l'influence de *Heart of Darkness* se discerne indéniablement, quoique de manière diffuse, dans *Le Coup de lune*¹⁶. Tout comme *Heart of Darkness*, le roman de Simenon baigne dans une angoisse perturbante, et cela dès les premières lignes.

Avait-il une seule raison grave de s'inquiéter? Non. Il ne s'était rien passé d'anormal. Aucune menace ne pesait sur lui. C'était ridicule de perdre son sang-froid et il le savait si bien qu'ici encore, au milieu de la fête, il essayait de réagir.

D'ailleurs, ce n'était pas de l'inquiétude à proprement parler et il aurait été incapable de dire à quel moment l'avait pris cette angoisse, ce malaise faits d'un déséquilibre imperceptible.

Pas au moment de quitter l'Europe en tout cas. Au contraire, Joseph Timar était parti bravement, rouge d'enthousiasme.¹⁷

Le roman commence donc *in medias res*. Le lecteur rejoint Joseph Timar au milieu d'une fête, alors que le héros ressent un « déséquilibre imperceptible » et qu'il essaye de comprendre pourquoi. Timar se présente d'emblée comme un personnage simenonien type, puisque, comme le précise Jean-Louis Dumortier, « on pourrait dire de quasi tous les héros de Simenon, excepté Maigret, que ce sont des solitaires et des angoissés. »¹⁸ Cette inquiétude qui tient Timar ne le lâchera plus et « tout le travail romanesque de Simenon consistera [...] à déplier et développer ce « déséquilibre imperceptible », jusqu'à lui conférer la dimension d'une crise existentielle majeure [...] »¹⁹ Cependant, comme on l'a déjà vu, ce n'est pas ce « déséquilibre imperceptible » que l'on peut considérer comme une trouvaille de Simenon ; cette angoisse le range au contraire dans la lignée directe de Conrad comme le Malraux de *La Voie royale*²⁰, le Gide de certaines pages du *Voyage au Congo* et bien d'autres écrivains-voyageurs. Ce qui me semble par contre bien plus original, c'est la manière dont le héros prend conscience de ce malaise, de ce « déséquilibre imperceptible ».

Je voudrais postuler ici que les figures féminines jouent un rôle prépondérant dans cette prise de conscience du héros et qu'elles servent d'intermédiaires dans sa confrontation avec la réalité coloniale. Loin de moi l'idée d'affirmer que *Le Coup de lune* se limite à des descriptions de

¹⁶ Georges SIMENON, *45° à l'ombre*, op. cit., p. 46.

¹⁷ Georges SIMENON, *Le Coup de lune*, op. cit., p. 321.

¹⁸ Jean-Louis DUMORTIER, *Georges Simenon*, Bruxelles, Éditions Labor, 1985, p. 8.

¹⁹ Benoît DENIS, op. cit., p. 1385.

²⁰ André MALRAUX, *La Voie royale* (1930), in *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, 1989, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 369-507.

femmes ou que l'« anticolonialisme » du roman est entièrement tributaire de personnages féminins. Il faut pourtant bien reconnaître la place de marque que prennent les femmes dans la littérature de l'écrivain, entre autres dans les textes inspirés par ses voyages²¹. Pour des raisons pratiques, je m'en tiendrai à l'analyse de deux figures féminines du *Coup de lune* : d'abord le personnage qui représente la femme maternelle et ensuite celui qui incarne la jeune fille pure. Dans *Les Romanciers du réel*, Jacques Dubois note que, dans l'œuvre de Simenon, « il est des figures féminines récurrentes qui, dans leur contraste même, en disent long sur ce que refoule le narrateur, soit, d'un côté, ces femmes maternelles aux attributs généreux, toujours promptes à accueillir, et, de l'autre, ces jeunes filles malingres et tristes toujours prêtes à attendrir. »²² Voyons quelles sont, dans *Le Coup de lune*, les personnages qui représentent ces figures féminines simenoniennes.

La première femme que l'on rencontre dans le roman c'est Adèle, la patronne de l'hôtel dans lequel Timar est descendu à son arrivée au Gabon. D'Adèle, le héros ne sait pas grand chose lorsqu'elle vient le réveiller le matin, après une première nuit agitée sous la chaleur molle de la moustiquaire.

Elle avait écarté la moustiquaire et se moquait de lui. Elle le raillait, du bout des dents, peut-être avec une envie physique de mordiller.

De mordiller parce qu'il était différent des colons, parce qu'il sentait encore le lit, l'adolescence bien soignée.

Elle n'était pas provocante. Elle n'était pas maternelle non plus. Et, cependant, il y avait de ceci et de cela. Il y avait surtout une sensualité lourde, qui imprégnait des pieds à la tête sa chair potelée de femme de trente-cinq ans.

N'était-elle pas nue sous la soie noire de la robe ?²³

Ils font l'amour et le héros reste comme obsédé par elle. Bien qu'Adèle soit une séductrice, elle représente également la femme maternelle et accueillante puisqu'elle a, tout à la fois, « de ceci et de cela ». Elle est aussi associée au « déséquilibre imperceptible », car c'est lors d'une fête organisée dans son hôtel que Joseph Timar ressent cet insaisissable malaise. Pendant cette soirée, le héros, obnubilé par la patronne, la suit du regard alors qu'elle déambule entre les tables des buveurs. C'est ainsi qu'il assiste, par hasard, à

²¹ Sur le rôle des femmes dans les romans de Simenon inspirés par un voyage sur les bords de la mer Noire, voir : Paul MERCIER, « Sonia, Nejla, Nouchi, Lelia et les autres », in *Traces*, n° 9, 1997, p. 67-110.

²² Jacques DUBOIS, *Les Romanciers du réel. De Balzac à Simenon*, Paris, Seuil, 2000, p. 328-329.

²³ Georges SIMENON, *Le Coup de lune*, op. cit., p. 324.

une scène de violence : c'est par la porte entrouverte de la cuisine qu'il voit Adèle frapper le cuisinier africain, Thomas.

Il apercevait une partie de la cuisine et, à ce moment précis, la patronne frappait de son poing fermé le visage de Thomas. Qu'est-ce que cela signifiait ? Le nègre ne bronchait pas, recevait les coups, immobile, le regard fixe.²⁴

Un peu plus tard dans la même nuit, Thomas sera assassiné. Le mystère plane sur ce meurtre et l'arme du crime, un revolver, reste introuvable. Dans le reste du roman, le héros va peu à peu comprendre qu'Adèle est coupable et qu'elle s'est débarrassée du revolver en le cachant dans une case pour incriminer un Africain. Mais au début, tout aveuglé par son désir d'elle, il est incapable de saisir le sens de la scène de la cuisine. Interrogé par la police sur le meurtre de Thomas, il déclare qu'il n'a rien vu. Adèle, femme maternelle, est aussi une femme fatale, au sens figuré comme au sens propre, et c'est l'aspect noir de sa personnalité qui ressort petit à petit de la narration. Dangereuse, initiée à la brutalité de la colonie, elle incarne la violence, la vulgarité et la manipulation. C'est pour neutraliser Timar, ce témoin gênant, qu'elle l'emmène travailler dans la jungle en lui laissant croire que c'est pour y vivre librement leur histoire d'amour.

Cette figure féminine, en théorie une « civilisée », un agent de la mission civilisatrice de la France, est à mon avis une variation sur le thème bien connu du « décivilisé ». Le « décivilisé » est, en principe, celui qui a lâché la « civilisation », celle de l'Europe, pour faire siennes la mentalité et les coutumes du pays et vivre « comme un sauvage ». Il représente les risques que court le héros dans la colonie. Comme Pierre Halen l'a constaté, ce thème récurrent du « décivilisé » a connu de très nombreuses variations²⁵. Mais, selon moi, la grande nouveauté de Simenon, c'est d'avoir transformé le « décivilisé » en une « décivilisée ». On pourrait objecter qu'il est peu probable qu'un personnage romanesque si typiquement masculin et viril se voie féminisé de la sorte. Pourtant, un lien d'intertextualité entre le meurtre perpétré par Adèle et une anecdote racontée dans *L'Heure du nègre*, atteste cette féminisation²⁶. Dans le reportage, il s'agit d'un coupeur de bois, donc d'un homme, qui a assassiné son cuisinier²⁷. On voit bien le travail de transformation que le romancier fait subir au personnage qui, de bûcheron

²⁴ *Id.*, p. 327-328.

²⁵ Pierre HALÉN, *op. cit.*, p. 215-216.

²⁶ Je remercie Benoît Denis de m'avoir signalé cette intertextualité pour étayer mon argumentation.

²⁷ Georges SIMENON, *L'Heure du nègre*, *op. cit.*, p. 403.

brutal, se transforme en une femme violente et sensuelle : Adèle, la maîtresse des bûcherons de Libreville. Si Adèle n'est pas une « décivilisée » au sens strict, puisqu'elle n'a pas choisi d'abandonner sa culture pour vivre comme une Africaine, elle en est malgré tout une variation. Tout d'abord, elle est « décivilisée » dans le sens où elle est initiée aux pratiques des Blancs de la colonie et dans le sens où le colonat est représenté comme un groupe brutal et vulgaire, comme un groupe « non-civilisé » qui a lâché les valeurs morales de la métropole. Ensuite, elle est sexuellement « décivilisée » puisqu'elle s'est libérée des contraintes de la société française. Elle se livre à qui elle veut, comme elle s'est livrée à Timar, et elle s'est vendue aux divers Blancs du colonat, sous l'égide de son mari. Et puis, comme nous le répète Timar envoûté, n'est-elle pas nue sous sa robe ? Selon moi, on retrouve ce type de femme sexuellement « décivilisée » et déstabilisante dans le personnage de Lady Mackinson du *Blanc à lunettes*, bien que cette Anglaise soit d'une toute autre classe sociale qu'Adèle²⁸.

Pourtant, c'est surtout le rôle que remplit la patronne de l'hôtel dans la narration qui me semble décisif pour conclure que ce personnage féminin est bel et bien une variation sur le thème du « décivilisé ». Selon moi, la fonction narrative d'Adèle peut se comparer à celle de la plus fameuse incarnation du « décivilisé », Kurtz, ce personnage de *Heart of Darkness* que l'on retrouve, en 1979, sous les traits de Marlon Brando dans *Apocalypse Now* de Francis Ford Coppola. Marlow, le narrateur du roman de Conrad, part à la recherche de Kurtz et le trouve mourant au fond de la jungle, au cœur des ténèbres de la « décivilisation »²⁹. David Ellison signale, dans *Ethics and Aesthetics of European Modernist Literature*, que des duos tels que Marlow et Kurtz représentent souvent des doubles³⁰. Selon son analyse, Kurtz symbolise le côté ténébreux de l'homme, de tout homme, et remplit le rôle de modèle et de médiateur qui met en scène le danger moral qu'encourt son double. N'est-ce pas très exactement le rôle que remplit Adèle ? C'est bien elle qui attire le héros au cœur de la jungle jusqu'au bout du danger moral et c'est elle qui l'entraîne à sa suite dans les ténèbres d'un procès d'opérette. C'est à cause du meurtre qu'elle a commis que Timar se retrouve à la limite de la démence, déchiré par un dilemme qui suggère aussi celui du voyageur de passage dans la colonie : soit dévoiler ce qui s'y passe réellement, soit se taire. On comprend combien ce personnage féminin est

²⁸ Georges SIMENON, *Le Blanc à lunettes* (1937), Paris, Gallimard, rééd. 1951.

²⁹ Joseph CONRAD, *Heart of Darkness* (1902), Londres, Penguin Books, 1995.

³⁰ David ELLISON, *Ethics and Aesthetics of European Modernist Literature. From the Sublime to the Uncanny*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, p. 160.

essentiel à l'action du roman et son importance est encore soulignée par le fait que la focalisation, généralement située au niveau de Timar et peu mobile dans les romans de Simenon, passe de temps en temps par elle. Voyons si les autres écrivains de passage dans les colonies accordent autant d'importance et de pouvoir aux femmes du colonat.

Il semble, au contraire, que les Françaises soient généralement absentes des récits de voyage masculins. Bien qu'Albert Londres nomme M^{me} Édouard Hériot, M^{me} Paul Morand ainsi que Paul Morand, ses compagnons de huit jours de croisière sur le Niger, c'est uniquement pour se plaindre de leurs appétits : ses provisions ayant disparu, il en conclut qu'ils les lui ont volées³¹. Et ces mêmes dames sont carrément invisibles dans le récit de voyage de Paul Morand, *Paris-Tombouctou*. L'écrivain nous y donne l'impression d'avoir voyagé seul, en aventurier libre et solitaire³². Le Simenon du reportage ne vaut guère mieux puisque nulle part dans *L'Heure du nègre* n'apparaît sa femme qui voyageait pourtant avec lui³³. Cette disparition des Blanches dans les textes masculins n'est pas réservée aux récits « africains ». Comme le regrettait Clara Malraux dans son autobiographie, elle est la grande absente de *La Voie royale*, le livre dans lequel André Malraux fait le récit romancé de leurs aventures en Indochine française³⁴. Si ces femmes sont effacées de la narration, alors même qu'elles étaient présentes sur le sol colonial, c'est peut-être dû à l'héritage d'une littérature coloniale de conquête qui glorifie l'aventure masculine militaire à une époque où les Européennes voyageaient assez peu dans les colonies. Quoiqu'il en soit, quand les Blanches ne sont pas absentes des récits de voyage « anticolonialistes » de l'entre-deux-guerres, elles sont habituellement considérées comme quantités négligeables.

Les femmes du colonat préoccupent assez peu le narrateur de *L'Heure du nègre* ; même s'il rencontre une patronne d'hôtel qui lui a sans doute inspiré le personnage d'Adèle, elle est loin d'avoir l'envergure du personnage du roman. Cette fois, pas de Marceline encombrante pour l'écrivain de *L'Immoraliste* et rares sont les Européennes du *Voyage au Congo*. Il cite, en passant, M^{me} Chaumel qui lui sert de guide lors de la visite des rapides du Congo et M^{me} de Trévise qui aide le médecin à vacciner les indigènes³⁵. Ces

³¹ Albert LONDRES, *op. cit.*, p. 112-115.

³² Paul MORAND, *Paris-Tombouctou*, in *Voyages*, sous la direction de Bernard RAFFALLI, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2001, p. 7-102.

³³ Pierre ASSOULINE, *Simenon. Biographie*, Paris, Julliard, 1992, p. 184.

³⁴ Clara MALRAUX, *Nos vingt ans*, Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de Poche », 1978.

³⁵ André GIDE, *op. cit.*, p. 26 et 84.

femmes brièvement mentionnées dans le corps du texte sont peu présentes, mais utiles, soit au voyageur, soit à la mission colonisatrice de la France. D'autres par contre, celles qui sont signalées dans les notes en bas de page, restent dans l'anonymat. Tel est le cas de cette «dame, par ailleurs charmante et très douce, qui n'appelle jamais son boy que «tête de brute», sans pourtant jamais lever la main sur lui» et celui d'une certaine «Madame X..., [...] qui jetait à son chien les restes de viande, plutôt que de les laisser finir par ses boys.»³⁶ Ces femmes funestes pour l'image d'une entreprise coloniale humaine sont, contrairement à Adèle, commodément reléguées à un niveau subalterne du texte. Qu'elles soient dans le corps ou dans les notes du texte, les femmes européennes ne jouent pas un grand rôle dans l'Afrique de Gide, pas plus d'ailleurs que dans celle de Céline. En effet, dans l'épisode africain de *Voyage au bout de la nuit*, le rôle des religieuses qui travaillent comme infirmières est rapidement ridiculisé par des réflexions telles que : «Les morpions de la troupe les tracassent comme tout le monde les sœurs», et les Européennes qui ont suivi leur mari dans les colonies y sont des poids morts qui se dissolvent dans la chaleur, «boudinée[s] dans [leur]s serviettes hygiéniques spéciales.»³⁷

Michel Leiris ne rencontre guère plus de femmes blanches, lors de son périple entre Dakar et Djibouti. Il y a, en revanche, une Française qui joue un rôle important dans son récit; il s'agit de sa femme restée en France et qui hante bien souvent ses rêves. Et puis, le narrateur trouve dans les affaires d'un Européen mort à la colonie, la photo émouvante d'une jeune fille blonde³⁸. Chez Leiris, ce ne sont pas les Européennes de la colonie, mais les Européennes absentes qui mettent en scène le déséquilibre du narrateur et l'absurdité de l'univers colonial. Il est assez étonnant de constater que les femmes du colonat ne jouent pas un beaucoup plus grand rôle dans *Mes inconnus chez eux*, un récit de voyage écrit par une femme³⁹. L'écrivain, Lucie Cousturier, y explique clairement qu'elle veut gommer de son récit la communauté blanche, et donc également les Européennes car «depuis [s]on débarquement, l'homme normal est pour [elle] le Noir.»⁴⁰ D'ailleurs, si cette artiste peintre a entrepris son voyage, c'est pour admirer le spectacle de l'Afrique et non pour observer ces Français qui «se voient tant qu'ils semblent être le spectacle.»⁴¹ Refusant de se conformer aux codes des

³⁶ *Id.*, p. 142 et 244.

³⁷ Louis-Ferdinand CÉLINE, *op. cit.*, p. 145 et 144.

³⁸ Michel LEIRIS, *op. cit.*, p. 834.

³⁹ Lucie COUSTURIER, *Mes inconnus chez eux* (1925), Paris, Les Belles Lectures, 1956.

⁴⁰ *Id.*, p. 75.

⁴¹ *Id.*, p. 81.

Blancs, elle rejette l'uniforme européen (le casque et le blanc) et décline les invitations à loger chez les habitants du quartier français pour s'installer dans une maison africaine et s'habiller comme ses voisines, d'un pagne et d'un boubou⁴². En règle générale, on peut dire que ces récits « anticolonialistes » ne concèdent que de rares lignes aux femmes du colonat et ne leur donnent aucun rôle important.

À cet égard, *Le Coup de lune* fait réellement figure d'exception puisqu'il accorde à une Européenne le rôle essentiel de révélateur, d'acteur et, à l'occasion, celui de focalisateur, dans le récit de l'aventure africaine du protagoniste, Timar. C'est par le biais du personnage d'Adèle que le roman pose les questions qu'il ne pose pas directement : celle de la moralité, ou plutôt de l'immoralité du colonat et celle du danger psychique qu'encourt le héros blanc lorsqu'il est confronté à la colonie. On peut se demander pourquoi le héros est incapable de considérer directement ces questions et pourquoi il a besoin de cette médiation féminine. Il semblerait que le jeu d'intermédiaires soit avant tout motivé par un choix esthétique. En effet, la mise en place d'intermédiaires permet de maintenir une distance entre le héros et le monde réel et de montrer le manque de contrôle du personnage sur l'univers qui l'entoure. Chez Simenon, si le héros est à même de résoudre l'énigme — souvent un crime — ce n'est pas à partir de données et de déductions rationnelles, c'est par l'intermédiaire d'éléments subtils perçus grâce à son intuition. C'est certainement le cas du commissaire Maigret qui fait confiance à son flair beaucoup plus qu'à ses petites cellules grises. Quant à Timar, non seulement il a du mal à percevoir la réalité, mais en plus, en vrai héros simenonien, il « ne parvient pas à [...] expliquer [ce qu'il éprouve], à le verbaliser, à le communiquer. Et cela ne fait qu'accentuer son malaise. »⁴³ Simenon n'est certes pas le seul à faire un tel choix esthétique. S'il faut en croire Erich Auerbach, c'est, au contraire, une des constantes de la littérature moderne que de camper un héros incapable de saisir le monde extérieur sans intermédiaire⁴⁴. Cependant, *Le Coup de lune* est apparemment le seul récit « africain » et « anticolonialiste » dans lequel un personnage féminin incarne cette distance entre le héros et la réalité coloniale. Il n'est pas improbable que ce constat de l'incapacité à saisir l'univers sans médiateur soit en directe relation avec le déséquilibre et l'angoisse qui sont associés au personnage d'Adèle. Pour Timar, l'interprétation du monde colonial se

⁴² *Id.*, p. 29.

⁴³ Jean-Louis DUMORTIER, *Georges Simenon, op. cit.*, p. 8.

⁴⁴ Erich AUERBACH, *Mimésis. La Représentation de la réalité dans la littérature occidentale* (1946), trad. de l'allemand par C. Heim, Paris, Gallimard, 2002, p. 563.

construit à partir d'une série d'intermédiaires dont le personnage d'Adèle n'est que le premier exemple.

Le second personnage féminin mis en avant par Jacques Dubois est celui de la jeune fille malingre, triste et attendrissante. À mon avis, dans *Le Coup de lune*, ce rôle est imparti à une Africaine qui est le prototype de la femme exotique, cette figure itérative de la littérature de conquête coloniale. La description de ce personnage romanesque doit satisfaire un public français friand de bobards. En 1931, l'écrivain Pierre Mille précise avec ironie que :

[Pour] l'exotisme [...], il faut [...] une petite *congaye*, *moussou* ou *rapatou* qui s'appelle Thi-Ba si elle est annamite, Mambu si elle est nègre, Mangamasou, si elle est malgache, mais qui ressemble à une midinette parisienne (sentimentale !) comme une goutte d'eau, et meurt d'amour au départ de son bel amant : autant que possible un officier de marine qu'elle appelle [...] « mon bel étalon naval » !⁴⁵

Dans le roman de Simenon, cette figure exotique apparaît sous les traits d'une jeune Gabonaise que Timar remarque en descendant de pirogue pour passer la nuit dans un village. Il s'installe dans une case et regarde autour de lui :

Et soudain il frémit. Sa négresse était là, debout dans l'ombre, appuyée à la cloison de la case voisine, tournée vers lui. Avait-elle deviné son désir ? Était-elle amoureuse ou simplement docile parce qu'il était un Blanc ? [...]

Il s'était simplement levé. Or voilà qu'elle s'avavançait, pas à pas, prête à reculer s'il ne voulait pas d'elle. [...]

Elle ne le regardait plus. Elle fixait le sol, comme une jeune fille d'Europe, avec les mêmes pudeurs, à la seule différence près qu'hormis une petite touffe d'herbe au-dessus du sexe elle était nue.⁴⁶

Ils passent la nuit ensemble et lorsque Timar la quitte le lendemain matin, elle lui fait tristement un signe de la main. C'est bien le cliché exotique, celui de la femme de couleur, anonyme, dénudée, attirante et instantanément séduite, mais qui ressemble cependant à une midinette parisienne par sa timidité. Cet épisode reproduit assez fidèlement les *topoi* de la littérature exotique : rencontre de l'homme blanc et de la femme de couleur, conquête facile et départ de l'homme. Jusqu'ici, le texte de Simenon correspond aux canons littéraires de l'époque, puisque Timar a effectivement séduit « sa » femme exotique. Une seule fausse note au tableau : le malaise de Timar. Il

⁴⁵ Pierre MILLE, « Littérature coloniale » (18 juillet 1931), in *Barnavaux aux colonies* suivi d'*Écrits sur la littérature coloniale*, présentation de Jennifer Yee, Paris, L'Harmattan, « Autrement mêmes », 2002, p. 186.

⁴⁶ Georges SIMENON, *Le Coup de lune*, *op. cit.*, p. 409.

est « angoissé [...] [et a la] gorge [...] sèche »⁴⁷ avant de passer à l'acte. Mais surtout, ce qui est beaucoup plus révélateur à mon sens, c'est qu'il se sent gêné et honteux, lorsqu'il se remémore leur étreinte et comprend qu'il lui a pris sa virginité. Si cet épisode est conforme aux desiderata de l'exotisme, il semble pourtant qu'il y ait une faille dans la représentation.

Homi Bhabha, un des grands noms de la critique postcoloniale, constate, dans *The Location of Culture*, que les répétitions des stéréotypes et des non-dits d'un texte à l'autre, sont bien souvent ambivalentes⁴⁸. Lorsqu'il analyse les œuvres coloniales anglophones, entre autres *Heart of Darkness*, il remarque qu'elles reproduisent les stéréotypes que propage la métropole, mais que le malaise, qu'il rapproche de « l'inquiétante étrangeté » freudienne, est le signe de la prise de conscience du manque de validité de ce qui est répété et imité⁴⁹. L'ambivalence de l'imitation pourrait alors procéder à une sorte de renversement du sens ; la répétition ne serait plus nécessairement, ou plus exclusivement, une confirmation du sens, mais elle pourrait révéler le non-sens. Qu'en est-il exactement dans *Le Coup de lune* ? Peut-on parler d'une répétition équivoque du stéréotype de la femme exotique ? Il semble en effet en aller de la sorte. D'une certaine manière, la rencontre entre le héros blanc et la jeune villageoise réitère et confirme les constructions récurrentes de la littérature exotique et de la propagande coloniale : d'une part, celle de la femme de couleur charmante et disponible et, d'autre part, celle du conquérant blanc, viril et irrésistible. Mais en même temps, au lieu que cette rencontre entraîne une envolée lyrique de triomphalisme colonial, c'est au contraire la gêne que ressent le héros avant de passer à l'acte, et surtout la honte *a posteriori* d'avoir pris une pucelle, presque une enfant. C'est le lendemain seulement qu'il la voit comme un être humain, comme la jeune villageoise qu'elle est, comme une jeune fille qu'il vient de dépuceler et non plus seulement comme un cliché du discours colonial. Honteux et déçu, il se rend compte de l'irréalité du stéréotype de la femme exotique⁵⁰. C'est en répétant le stéréotype que le texte le rend bancal. Il s'agit bien du type de phénomène que Bhabha met en avant : tout à la fois une répétition du sens et une révélation du non-sens.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ Homi K. BHABHA, « Articulating the archaic. Cultural difference and the colonial nonsense », in *The Location of Culture*, Londres, Routledge, 1994, p. 123–138.

⁴⁹ *Id.*, p. 137.

⁵⁰ Il serait curieux de confronter ce personnage féminin à Joséphine Baker, qui a séduit Paris et Simenon en incarnant sur scène le mythe de la femme exotique.

Cette technique employée dans *Le Coup de lune* pour déstabiliser les clichés exotiques est beaucoup plus subtile que celle mise en avant dans *L'Heure du nègre*. Si l'exotisme y est également mis à mal, c'est surtout parce que les Africaines y sont décrites péjorativement, en groupes peu alléchants : consentantes par cupidité et par indifférence, apportant peu d'érotisme et beaucoup de maladies⁵¹. Cette représentation est aux antipodes de celle proposée par la littérature exotique et par les affiches racoleuses de la propagande coloniale. Ce discours aguicheur de la métropole choque le reporter qui plaint les petits Blancs fraîchement débarqués aux colonies à qui « La littérature [...] a[va]it promis des gamines de douze ans déjà formées comme des femmes. Ils en prennent sans conviction, car ce n'est même pas excitant. Elles sont dociles et absentes ! Ce n'est pas drôle ! »⁵² Quoique le reportage soit plus féroce pour les Africaines, *L'Heure du nègre* et *Le Coup de lune* aboutissent tous deux, mais par des chemins différents, au constat du non-sens du cliché de la femme exotique et à celui du mensonge du discours véhiculé par la littérature et par la propagande coloniales. N'est-ce pas d'ailleurs le sens des derniers mots du roman : « L'Afrique, ça n'existe pas ! L'Afrique... » ? Qu'en est-il dans les textes des autres écrivains de passage ? Confirment-ils le cliché de la femme exotique, ou le réfutent-ils au contraire ?

Dans *Terre d'ébène*, un colon rencontré par le narrateur pleure sa femme africaine décédée. Sa *moussou* gabonaise, sa petite « alliée » anonyme, « vêtue comme le serait un singe de foire » n'est pas morte parce qu'il est retourné en France, mais parce que des vieilles sorcières l'ont empoisonnée⁵³. Au moment de mourir, cette épouse fidèle avait déclaré à son colon : « Je vais mourir mais je laisserai ton linge bien en ordre. »⁵⁴ Ici Londres donne l'impression d'être franchement ému par ce colon qui se recueille sur la tombe de sa *moussou*. Sans entrer dans le détail de l'analyse du texte de Londres, il est clair que, malgré les variations, le schéma exotique (rencontre, conquête, séparation) est maintenu. Pourtant, cette Gabonaise n'est pas décrite en termes exotiques, loin de là ; ce sont surtout ses avantages pratiques qui sont mis en évidence plutôt que son charme exotique érotisant. Chez Céline, les Africaines ne correspondent pas non plus au cliché de la femme exotique. Bien que, comme le signale Danièle Latin, « chez Simenon [...] et chez Céline [on découvre] à la fois des traces d'exotisme [...] et les symptômes d'un anti-exotisme très expressif », chez Céline, la femme africaine est

⁵¹ Georges SIMENON, *L'Heure du nègre*, *op. cit.*, p. 382.

⁵² *Id.*, p. 384.

⁵³ Albert LONDRES, *op. cit.*, p. 220.

⁵⁴ *Id.*, p. 220-221.

beaucoup plus éloignée du rêve exotique que dans le roman de Simenon⁵⁵. Dans *Voyage au bout de la nuit*, la *moussou* d'un colon est décrite dans une pose peu seyante et dans une indifférence totale pour les Blancs : « Sa négresse, accroupie près de la table, se tripotait les pieds et se les récurait avec un petit bout de bois. »⁵⁶ Quant aux autres Africaines de l'épisode de *Voyage au bout de la nuit*, elles sont généralement présentées comme de misérables bêtes de somme, encore plus à plaindre que les hommes : « Parmi ces formes en travail, quelques-unes portaient en plus un petit point noir sur le dos, c'étaient les mères qui venaient trimarder elles aussi les sacs de palmistes avec leur enfant en fardeau supplémentaire. Je me demande si les fourmis peuvent en faire autant. »⁵⁶ Quant à Gide, même si l'on connaît ses préférences sexuelles, on ne peut s'empêcher de remarquer qu'il est aussi péjoratif que le narrateur de *L'Heure du nègre* : « Danses de femmes à l'entrée de chaque village. Extrêmement pénible, le trémoussement éhonté des matrones sur le retour. »⁵⁷ Il ne rencontre guère d'Africaines jeunes et même celles-ci ont l'exotisme décevant : « Une escouade de très jeunes filles [...]. Le visage est laid, mais le torse admirable. »⁵⁸ Il en va de même pour cette femme décrite individuellement (une exception) et observée lors d'un procès auquel assiste l'écrivain : « Très Ève, "éternel féminin" ; elle est belle si l'on accepte les seins tombants. »⁵⁹ On le voit, ni Céline ni Gide n'accordent beaucoup d'intérêt aux femmes africaines qu'ils décrivent d'une manière qui contraste encore plus radicalement que chez Londres, avec les desiderata de la littérature exotique.

Si Céline et Gide décrivent généralement les femmes africaines en groupes, Lucie Cousturier et Michel Leiris les considèrent le plus souvent en tant qu'individus et ne s'intéressent pas exclusivement à leurs relations avec les Blancs. La première moitié du récit de voyage de Lucie Cousturier est inspirée par sa rencontre avec Fatou, sa voisine de Dakar, qui deviendra son amie et lui servira de modèle comportemental dans son aventure africaine⁶⁰. Fatou la Dakaroise représente également un intermédiaire dans la confrontation de Cousturier à l'Afrique, mais c'est l'amitié qui guide leur relation et

⁵⁵ Danièle LATIN, « Réflexions sur Simenon et l'exotisme : *Le Coup de lune* sur fond de discours historique », in *Traces*, n° 9, p. 209.

⁵⁶ Louis-Ferdinand CÉLINE, *op. cit.*, p. 129.

⁵⁷ André GIDE, *op. cit.*, p. 124.

⁵⁸ *Id.*, p. 58.

⁵⁹ *Id.*, p. 134.

⁶⁰ Lucie COUSTURIER, « Mon amie Fatou, citadine », in *Mes inconnus chez eux*, *op. cit.*, p. 11-219.

non pas l'érotisme conquérant du *Coup de lune*. Quant à *L'Afrique fantôme*, ce sont surtout les rites qui intéressent l'ethnographe. Il est vrai que dans les descriptions de certaines femmes africaines, surtout celles rencontrées au début du voyage, Leiris emploie encore un vocabulaire généralement réservé aux animaux et se conforme, par là, à nombre d'ouvrages exotiques⁶¹. Il rejette néanmoins l'exotisme, non seulement grâce à son regard d'ethnographe mais aussi dans ses réflexions sur l'érotisme, qui ne sont pas sans rappeler celles du narrateur de *L'Heure du nègre* : « Il est beaucoup plus difficile qu'on ne pense de jouer les Paul et Virginie. Quant aux femmes ordinaires, l'alchimie prophylactique à laquelle il faudrait se livrer est de nature à dégoûter même les courageux... »⁶².

Bien qu'il y ait d'énormes variations dans la manière dont ces écrivains décrivent les Africaines, aucune d'entre elles ne correspond à l'image véhiculée par la littérature et par la propagande coloniales. Qu'elles soient de pauvres bêtes de somme, des êtres cupides et froids, des victimes des traditions africaines, des objets de la curiosité touristique et ethnographique, ou encore des individus à part entière, jamais elles ne ressemblent à la charmante *moussou* que décrivait Pierre Mille. Des récits de voyage « anticolonialistes » de ces écrivains de passage en Afrique, seul *Le Coup de lune* reproduit le stéréotype de la femme exotique pour le remettre en question. Le rôle imparti à la femme exotique est bel et bien une spécificité de l'écriture romanesque de Simenon. C'est donc à nouveau par l'intermédiaire d'un personnage féminin, celui de la femme exotique, que le héros du roman prend conscience d'une nouvelle réalité coloniale, d'une réalité anti-exotique qui contredit le discours de la métropole en montrant que la femme africaine n'est pas nécessairement séduite par les Blancs, mais qu'elle est plutôt leur victime. Ce thème de la femme de couleur intermédiaire entre le milieu des Blancs et celui des « indigènes » se rencontre également dans *Quartier nègre*, le roman panaméen de Georges Simenon⁶³. Parce que le héros blanc de ce roman fait l'amour avec une femme « exotique », il est à même de passer la barrière réelle entre le quartier blanc et le quartier nègre et, en passant cette barrière, c'est aussi une distance culturelle qu'il franchit. Ici aussi la femme de couleur représente le médiateur de la rencontre d'un nouvel univers. Évidemment, ce thème de la femme exotique comme trait

⁶¹ Pour les métaphores animalières de la femme exotique, entre autres chez Pierre Loti, voir Jennifer YEE, *Clichés de la femme exotique. Un regard sur la littérature coloniale française entre 1871 et 1914*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 117-178.

⁶² Michel LEIRIS, *op. cit.*, p. 364.

⁶³ Georges SIMENON, *Quartier nègre* (1936), Paris, Gallimard, 1997.

d'union entre les cultures n'est pas neuf; on le trouve par exemple chez Pierre Loti, entre autres dans *Madame Chrysanthème*. Mais la spécificité du *Coup de lune* est d'avoir fait de cette femme intermédiaire, non plus une image de confirmation du discours impérialiste, mais, au contraire, une figure du doute moral que soulève la situation coloniale. Il s'agit en fin de compte d'un renversement de sens, car c'est par le biais du personnage de la « femme exotique » que Timar se sentira obligé de prendre une position morale lors du procès et qu'il dira cette vérité enfin comprise et que les colons s'évertuent à cacher : c'est Adèle qui a tué Thomas.

L'avant-dernier chapitre du roman se passe au tribunal où le héros assiste au procès du prétendu meurtrier de Thomas, Amami, un pauvre villageois dans la case duquel Adèle a fait déposer l'arme du crime. Amami ne comprend rien à la situation et est incapable de se défendre. Sa femme fait un interminable plaidoyer en sa faveur. C'est tout au moins ce que l'on imagine car l'interprète ne traduira son long monologue que par : « Elle dit que ce n'est pas vrai. »⁶⁴ Cette vieille femme émeut Timar non seulement parce qu'elle est impuissante face au pouvoir des Blancs, mais aussi à cause de son physique. Il faut dire qu'elle a le même profil que la jeune fille qu'il a dépuclée. Il se persuade soudain que cette vieille femme est la mère de « sa négresse », et que le prévenu est son père. La femme exotique perd alors son anonymat : elle devient la fille d'Amami. Et le narrateur nous précise que c'est à partir de là que le héros commence à comprendre : « Timar comprenait tout. Il faisait mieux que comprendre, maintenant il reconstituait, phase par phase les événements ! »⁶⁴ Il comprend sa propre situation et comprend, en même temps qu'il la découvre, l'horreur de l'univers colonial avec sa violence, ses mensonges, son injustice. C'est alors qu'il « s'incorpor[e] au pauvre nègre » et qu'il se sent, comme le prévenu, pris au piège, victime de la colonie⁶⁵. Tout cela le pousse à prendre la défense d'Amami et à clamer, au grand dam de la communauté blanche, que le prévenu est innocent et que c'est Adèle qui a tué le cuisinier. À bout de nerfs, il hurle la vérité; mais il s'effondre et est évacué de la salle d'audience jusqu'à l'hôpital. C'est dans une semi-conscience qu'il entend le diagnostic : il souffre du « coup de lune », cette folie que l'on attrape pour avoir trop baigné dans les ténèbres coloniales. La dernière scène se passe sur le pont du bateau ramenant en France le héros qui, aux yeux de tous, est devenu fou. Hélas, sa prise de position morale n'aura apporté aucune

⁶⁴ Georges SIMENON, *Le Coup de lune*, op. cit., p. 426.

⁶⁵ *Id.*, p. 428.

satisfaction et n'est certainement pas vécue comme une victoire heureuse. Amami sera probablement condamné et le témoignage de Timar n'entrera vraisemblablement pas en ligne de compte. Même si le héros a compris puis dévoilé le secret de la colonie, on s'aperçoit que cela ne changera rien puisque personne ne l'écouterà. C'est sur cette vision défaitiste (et autoréflexive?) de l'impact de tout « anticolonialisme » que se termine le roman.

En conclusion, on peut affirmer qu'Adèle et la « fille d'Amami » sont bien des intermédiaires à l'« anticolonialisme » du *Coup de lune*. En effet, ces deux personnages permettent au héros d'ouvrir les yeux sur l'univers colonial qui l'entoure ; un univers anti-exotique où le colon est brutal et l'« indigène » sa victime impuissante. En outre, leur contraste, d'un côté, la « civilisée » : potelée, séductrice, violente, coupable et « nue sous sa robe » et, de l'autre, la « primitive » : malingre, attendrissante, triste, victime et « nue sans robe », rend compte du non-sens du discours colonial et de sa mission civilisatrice. Ce rôle imparti aux figures féminines représente bel et bien une des spécificités de l'écriture romanesque de Simenon, car les autres textes « anticolonialistes » de l'époque n'imposent pas de telles transformations au personnage du « décivilisé » ni à celui de la femme exotique et n'utilisent pas leur opposition pour faire la critique du colonialisme. L'« anticolonialisme » du roman se construit grâce aux personnages féminins du *Coup de lune* et la lune du titre, l'astre symboliquement féminin, souligne d'emblée leur importance. Si Timar a reçu un « coup de lune », c'est peut-être parce qu'il a pris conscience de l'univers colonial par des femmes.

Jean-Louis DUMORTIER

Fantômes d'Afrique

Du Coup de lune au Blanc à lunettes

À LA MI-JUIN de 1932, juste avant d'entreprendre, à travers le continent africain, un voyage éclair de deux mois financé par le magazine de reportage *Voilà*, Simenon, devenu grâce aux *Maigret* une vedette littéraire parisienne, déclare à une journaliste¹ : « Je m'en vais la semaine prochaine [...] faire un tour d'Afrique parce que c'est un pays [*sic*] que je déteste d'instinct sans y avoir jamais été et je veux voir si j'ai raison. » Même s'il convient de faire la part de l'affectation — Simenon, à cette époque, pour établir son image médiatique, force volontiers la note, quitte à déplaire, quitte à choquer —, le projet de l'écrivain-reporter est révélateur de ses préjugés. Mais d'où viennent ces préjugés ?

Il n'est pas invraisemblable que le rejet de l'Afrique soit inconsciemment déterminé par le fait que Christian Simenon — le frère cadet de Georges, le fils préféré de la mère — s'est installé au Congo, sans doute avec l'espoir, commun à bien des jeunes coloniaux, d'acquérir rapidement là-bas une importance à laquelle il n'aurait pu prétendre dans son pays natal.

Quoi qu'il en soit, l'idée que Georges Simenon se fait de l'Afrique ne repose sur aucune expérience personnelle : elle résulte de lectures ou de simples conversations. Simenon a-t-il lu *Voyage au Congo* (1927) et *Le Retour du Tchad* (1928), d'André Gide, carnets de route qui constituent un virulent réquisitoire contre les exactions commises en Afrique noire par des Européens avides de profit ? A-t-il été sensible aux échos dans la presse du débat parlementaire auquel ces livres ont donné lieu ? A-t-il lu *Terre d'ébène* (1929) de son célèbre confrère en reportage, Albert Londres, dénonçant avec force la scandaleuse exploitation de la main-d'œuvre indigène pour

¹ Odette PANNETIER, « Georges Simenon, candidat explorateur », in *Candida*, 16 juin 1932, cité par Pierre ASSOULINE, *Simenon*, Paris, Gallimard, 1996, p. 226.

la construction de la ligne de chemin de fer Congo-Océan? A-t-il entendu des propos accablants pour l'idéal colonisateur dans la bouche d'anciens coloniaux ou dans celle d'anticolonialistes? A-t-il avalisé les stéréotypes concernant l'Afrique et les Noirs répandus dans les journaux ou dans les encyclopédies qu'il a pillées, quelques années auparavant, pour bâcler ses romans exotiques publiés sous pseudonymes divers? Tout cela est possible, mais rien ne peut être affirmé avec certitude.

Du social au cœur des ténèbres

UNE DES SUPPOSITIONS les moins hasardeuses est que sa représentation de l'Afrique et de l'entreprise coloniale — ainsi peut-être que certains traits de la « nouvelle formule » romanesque² qu'il inaugure avec *Le Coup de lune* — doive quelque chose au roman de Joseph Conrad *Heart of Darkness* (1899), traduit en français en 1924 sous le titre *Au cœur des ténèbres*³. Certes entre le « romantique désillusionné » qu'est Joseph Conrad⁴ et le réaliste non résigné qu'est Georges Simenon, entre, d'une part, *Heart of Darkness*, œuvre fondamentalement morale, qui met en question le mythe de l'Européen civilisateur et, d'autre part, *L'Heure du nègre* et *Le Coup de lune*, qui ne laissent planer aucun doute sur la possibilité, pour l'homme blanc, d'être colon en Afrique noire sans renoncer aux valeurs et aux mœurs censées justifier la colonisation, les différences sont patentes⁵. Toutefois, ici comme

² L'expression est de Simenon lui-même. On la trouve dans une lettre à Fernand Brouty, datée du 19 septembre 1932, lettre citée par Benoît Denis dans sa notice du *Coup de lune*, in Georges SIMENON, *Romans I*, (éd. établie par J. DUBOIS avec B. DENIS), Paris, Gallimard, 2003, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 1381. Cette « nouvelle formule » peut être facilement caractérisée, de manière négative, comme abandon du scénario policier, mais d'autres caractéristiques, relevant de la manière de raconter l'histoire, sont à épingle également : éviction du monde objectif par le monde perçu, indécidabilité du sens des conduites, contradiction des buts, des motifs ou des mobiles, refus de la rationalisation, etc.

³ Dans la récente édition des *Nouvelles complètes* de Conrad, établie et présentée par Jacques Darras (Paris, Gallimard, 2003, coll. « Quarto »), édition à laquelle je me référerai, le titre est devenu, un peu plus conformément à l'original, *Cœur des ténèbres*. Il est assez difficile de rendre en français la polysémie de *Heart of Darkness* (cœur des ténèbres, cœur de ténèbres), emblématique de celle du roman : les ténèbres sont à la fois celles du continent sauvage où s'enfonce l'homme civilisé et celles du cœur humain qui bat dans la poitrine de cet homme-là comme dans celle de l'homme primitif.

⁴ L'expression est le titre d'un article de critique paru le 1^{er} juillet 1920 dans le *Times Literary Supplement*. Rendant compte du roman de Conrad *La Rescousse*, cet article, non signé, est attribué à Virginia Woolf.

⁵ Voir également sur ce sujet, ici même, l'article de Danièle Latin, p. 13–28.

là, on trouve les figures contrastées du pillard méprisable et du broussard fascinant, conquérant retourné à une sorte d'état de nature, qui subjugué ou qui tue ceux qu'il ne peut subjuguier ; celles également de l'Européen avachi et de celui qui, malgré tout, se fait une obligation de conserver une apparence digne et d'accomplir dignement sa tâche. Chez Simenon comme chez Conrad, ces figures sont façonnées par le climat d'Afrique. Pour l'un comme pour l'autre, se trouver là sans y être né, c'est se trouver plongé dans un formidable bain catalyseur, qui révèle ce qu'il y a d'extrême — de moralement détestable ou de moralement admirable — sous les oripeaux d'Europe. Par ailleurs, les deux romans ont en commun d'évincer une description de l'Afrique au profit d'une « impression d'Afrique », un récit d'aventures matérielles au profit d'un récit d'aventures mentales. C'est bien plus flagrant — et, à mon avis, bien plus subtil — dans *Heart of Darkness* que dans *Le Coup de lune* par le fait de l'enchâssement de l'histoire racontée dans une conversation à bâtons rompus, par celui de la différence d'âge entre Marlow le narrateur et Marlow le protagoniste, par l'incontestable dimension initiatique de la quête de celui-ci et par la tout aussi incontestable intention morale présidant à la prise de parole de celui-là. Il n'en demeure pas moins que Marlow comme Timar, Timar comme Marlow, détournent l'attention du lecteur de l'Afrique et des Africains pour la centrer sur la double question de la présence des Blancs en Afrique et des figures typiques du colonialisme. L'innovation simenonienne en la matière, c'est la mise en situation, dans un environnement africain où le quadrillage social s'avère tout aussi rigide qu'en Europe, d'un personnage jeune, dépourvu de l'assise morale d'un Marlow. Un personnage dont le statut socioéconomique est beaucoup plus ambigu et beaucoup plus précaire que celui du héros de Conrad. Un personnage dont les motivations et les intentions sont beaucoup moins claires que celles de ce dernier.

Marlow est, sinon animé par un idéal de conquérant civilisateur, du moins conscient du fait que certaines personnes partagent cet idéal-là. Employé par une compagnie commerciale prospère dont il ne doute pas des buts lucratifs, il éprouve, dès ses premiers contacts avec l'Afrique, des sentiments très vifs d'absurdité, d'horreur et de dégoût. Ce qu'il voit autour de lui, c'est le gaspillage, la férocité, l'avachissement, la rapacité. Trouvant méprisables la plupart des Blancs qu'il fréquente, il est impatient de rencontrer, à l'intérieur des terres, ce Kurtz qui lui a été présenté comme un « agent de tout premier ordre »⁶ par le seul fonctionnaire dont la tenue et

⁶ Joseph CONRAD, *Cœur des ténèbres*, p. 264.

la conscience professionnelle l'aient favorablement impressionné, Kurtz qui, peut-être, incarne cet idéal colonisateur que Marlow ne veut pas considérer comme une chimère.

Tout autre est Timar et tout autre sa situation. Si, comme Marlow, il doit son emploi dans une compagnie commerciale à un membre de sa famille bien pourvu en relations, si, comme Marlow encore, il est, à cause d'une avarie mécanique, dans l'impossibilité de remonter le cours du fleuve jusqu'au comptoir situé au profond de la forêt, si, comme Marlow toujours, il a parfois l'impression d'assister ou de participer à une « farce misérable jouée sur le devant d'une sinistre toile de fond »⁷, il se retrouve très vite employé surnuméraire d'une entreprise en perdition, et la perspective de rejoindre un poste « occupé par un vieux fou qui a [...] promis des coups de fusil au premier remplaçant qu'on lui enverrait »⁸ n'est pas de celles qui rendent impatient de partir. Par ailleurs, la configuration sociale de la colonie française où débarque Timar — à une époque non précisée, mais que l'on peut croire proche du moment de la rédaction du roman — est différente de celle du Congo où Conrad, en 1899, situe l'action de *Heart of Darkness*. Marlow avait affaire à des individus lisibles en termes moraux dans une Afrique où les clivages sociaux de l'Europe n'étaient pas encore sensibles ; Timar, lui, a affaire à des membres de communautés que caractérisent une mentalité clanique et une déstabilisante ambiguïté morale. À cause de la présence massive des Noirs et des préjugés racistes partagés par tous les Blancs, à cause aussi du fait qu'un clan est constitué d'individus qui, en métropole, seraient tous des marginaux, les codes de conduite diffèrent de ceux qui ont cours sur le Vieux Continent. Mais il n'est assurément pas plus facile de s'intégrer aux clans coloniaux que de s'introduire dans les cercles sociaux européens.

Les difficultés se multiplient pour Timar parce qu'il débarque avec des repères non fiables issus des romans d'aventure et de la publicité coloniale, avec des repères flous et fragiles aussi, puisés dans un fonds d'humanisme très « Troisième République » où la conviction de la supériorité européenne fait bon ménage avec la certitude qu'il y a de l'humain dans le Noir. Les difficultés se multiplient parce que Timar est à la fois le neveu d'un homme politique influent et le fils d'un petit employé de mairie impécunieux, incapable de financer les études universitaires de son fils. Parce que si tout le monde consent à ce qu'il soit, après tout le monde, choisi comme valet

⁷ *Id.*, p. 258.

⁸ Georges SIMENON, *Romans I*, p. 322.

de cœur d'une reine de clan — celui des coupeurs de bois —, le clan rival — celui des notables — n'admet pas que le neveu d'un homme politique en vue déroge en entrant dans une association d'affaires avec sa maîtresse, dont la réputation est, pour le moins, peu flatteuse.

Ce qui différencie encore fortement Timar et Marlow, c'est que le premier est rongé par la honte et le manque d'estime de soi. Comme il ne trouve pas, au sein des communautés constituées, une place à prendre et à tenir — une place où il puisse recevoir les marques de la reconnaissance d'autrui susceptibles de lui donner confiance et, à terme, de modifier sa vision de lui-même sinon de le convaincre qu'il est digne d'amour et de respect⁹ —, il ne peut opposer aucune résistance d'ordre psychique aux forces délétères de l'environnement. Marlow, lui, résiste. Marlow, en dépit de ses doutes quant aux possibilités de concrétiser en Afrique noire l'idéal civilisateur européen, prend immédiatement ses distances envers les Blancs qui le bafouent. Il entreprend un pénible et périlleux voyage avec le frêle espoir de rencontrer un homme dont l'éloquence, le pouvoir de conviction, le courage, la force morale lui ont été vantés. Et, au plus fort du péril d'un retour à l'état sauvage, lorsque le corps gigantesque de la forêt primitive entaillé par le fleuve est à deux doigts d'étouffer en lui l'homme civilisé, Marlow, au propre comme au figuré, maintient le cap. Il trouve dans l'activité concrète de la navigation une sorte de boussole morale. Inversement, Timar se laisse entraîner. Dépourvu de ce sentiment d'appartenance caractéristique du héros conradien, désœuvré, velléitaire et timoré, il cède à toutes les sollicitations qui lui permettraient de faire partie d'un clan, celui des coupeurs de bois gravitant autour d'Adèle, sa maîtresse. Il y cède dans une semi-inconscience, nonobstant son dégoût de lui-même, nonobstant les « alternatives de fureur et de désespoir »¹⁰ qui l'agitent à la pensée qu'Adèle s'est donnée, avant lui, à tous ceux qui l'entraînent dans leur crapuleuse virée nocturne dans un village indigène.

La conduite de Timar est typique de celle des « losers » que crée Simenon, de manière compulsive. Timar agit par impulsion, pour s'affirmer, pour cesser d'être une quantité négligeable, pour compter aux yeux de ceux qui refusent de le prendre en considération. Son initiative de faire réparer, à ses frais, l'embarcation qui lui permettra de rejoindre son poste en forêt, l'annonce de son prochain départ à Adèle, sa tentative, étant donné le peu

⁹ Sur la question de la reconnaissance, cf. Jean-Louis DUMORTIER, *Georges Simenon. Un romancier pour aujourd'hui?*, Bruxelles, Labor, 2003.

¹⁰ Georges SIMENON, *Romans I*, p. 344.

d'effet de cette annonce, d'inquiéter sa maîtresse à propos de l'accusation de meurtre qui pèse sur elle¹¹, tout cela est manière de crier : « J'existe ». Manière dérisoire : il suffit qu'Adèle fasse mine de tirer un trait sur leur liaison et Timar renonce à son projet personnel pour suivre son plan à elle. Quitte à se mettre définitivement « de l'autre côté de la barricade »¹², quitte à être frappé d'exclusion par le camp des notables où, grâce à sa parentèle d'Europe, il avait pourtant ses entrées. Quand il comprendra finalement qu'il a été manipulé par Adèle, quand il comprendra que sa maîtresse et ses anciens amants, tous clans confondus, l'ont mis sur la touche parce qu'ils le jugeaient incapable de jouer le jeu truqué de la justice coloniale, c'est tout autant le refus de cette exclusion radicale qu'un sursaut de conscience morale qui le poussera, sur un coup de tête une fois encore, à revenir en ville et à faire un esclandre au tribunal.

Ce thème de l'exclusion, du défaut de reconnaissance est totalement absent de *Heart of Darkness* et la fin de l'aventure de Marlow sans commune mesure romanesque ni commune portée idéologique avec celle du *Coup de lune*. Lorsqu'il atteint le poste où Kurtz exerce ses talents, Marlow découvre que ce dernier est devenu un mégalomane sanguinaire qui a subjugué une tribu indigène, qui se fait rendre un culte divin, qui utilise ses adorateurs pour piller la région, pour y ravir, par la force et à son seul profit, l'ivoire qu'il est censé troquer et livrer à ses employeurs. Kurtz n'a pas résisté à la sauvagerie ambiante. Pire : il a fait de sa supériorité d'homme blanc l'usage le plus pervers qui soit, fondant sur elle une horrible auto-déification. Vénééré comme un dieu par les indigènes, Kurtz a perdu les qualités qui, selon Marlow (et Conrad) font la valeur d'un homme d'action : le désintéressement, le souci de bien servir, la lucidité et la sincérité. Malgré tout, Marlow ne peut s'empêcher de penser que le potentat cruel et miné par la maladie qu'il embarque sur son bateau est « un homme remarquable ». Cauchemar pour cauchemar, entre celui, méprisable, du comptoir commercial et celui, effroyable, qu'a suscité Kurtz, Marlow n'hésite pas à choisir. Au moment où Kurtz rend son dernier souffle, il est comme transfiguré et ses ultimes paroles — « L'horreur ! L'horreur ! »¹³ — bouleversent Marlow. Ce dernier comprend un peu plus tard, après avoir été lui-même à deux doigts de mourir, que Kurtz a été capable de tirer une conclusion de son expérience et que son cri d'agonisant constitue une « victoire morale »¹⁴.

¹¹ Georges SIMENON, *Romans I*, p. 354.

¹² *Id.*, p. 369.

¹³ Joseph CONRAD, *op. cit.*, p. 325.

¹⁴ *Id.*, p. 327.

*

* *

LE MOINS qu'on puisse dire, quand on achève *Le Coup de lune*, comme quand on referme *L'Heure du nègre*, le reportage que Simenon tire de son voyage, tous deux écrits à chaud dès la fin de l'été 1932, c'est que sa rapide traversée du continent noir n'a pas modifié les sentiments *a priori* de l'écrivain. « D'instinct », il jugeait l'Afrique détestable, détestable elle demeure à ses yeux. J'ai montré, dans une étude antérieure consacrée au reportage¹⁵, que les indigènes sont très souvent perçus de manière globale et que le reporter prête une oreille complaisante aux propos généralisants — et généralement dépréciatifs — que tiennent les colons à leur sujet. *Le Coup de lune*, mise en récit fictionnel de la première partie de *L'Heure du nègre*, ne met lui non plus aucun Noir en vedette. Remarquablement, dans les très rares passages où le protagoniste manifeste de l'attention à un(e) indigène¹⁶ ou à un petit groupe d'indigènes, il voit en elle, en lui ou en eux non pas un ou des homme(s) aux différences desquels il pourrait s'intéresser, mais des hommes tout court *malgré* le « pittoresque » de leur apparence. Reporter ou romancier, Simenon ne manifeste aucune curiosité pour les sociétés noires, leur organisation, leur fonctionnement, leurs valeurs. Il s'en tient à une perception superficielle de mœurs surprenantes, de prime abord, à ses yeux d'Européen, et cela le conduit à... juger sans comprendre. Il se borne à instruire, en magistrat pressé et partial, le cas du colonialisme en Afrique équatoriale et la conclusion de son dossier est accablante.

Le mot de la fin de *L'Heure du nègre* est bien connu des simenoniens, il est laissé à un « vieux Blanc décivilisé » : « L'Afrique nous dit m... et c'est bien fait. » Dire m... à quelqu'un, c'est lui refuser les marques de reconnaissance qu'il sollicite en tant que partenaire de communication, c'est grossièrement couper court à l'échange et tourner le dos à l'interlocuteur. Parodiant une formule publicitaire alors bien connue (« L'Afrique vous parle. »), Simenon assène sa conviction d'un impossible dialogue. L'Afrique n'a rien à dire à l'Europe. L'Européen n'a pas sa place en terre africaine. Sauf à s'y « déciviliser », précisément, sauf à accepter d'y vivre selon la loi de la jungle — la loi du plus fort.

La clausule du *Coup de lune* n'est pas moins remarquable. C'est à une dénégation énigmatique qu'on a affaire cette fois. « L'Afrique, ça n'existe

¹⁵ Cf. Jean-Louis DUMORTIER, « Anticolonialisme patent et racisme larvé : l'effet idéologique de *L'Heure du nègre* », in *Traces*, n° 9, 1997.

¹⁶ Cf. ici même l'article d'Emmanuelle Radar, p. 45-62.

pas!», répète Joseph Timar. Mais on lit, en discours intérieur narrativisé : « Cela existait, évidemment, mais il se comprenait! »¹⁷ Le trait me paraît assez typique de ce qui est en train de s'affirmer, de plus en plus nettement, comme la manière propre — le style, *lato sensu* — de Simenon, une manière tout à l'opposé de celle de Céline. On a remarqué combien ce dernier était prompt à assortir chaque épisode de ses histoires d'une conclusion éthique : « Bardamu fait son La Bruyère », reconnaît l'auteur du *Voyage*... lui-même. De fait, Bardamu commente ce qu'il a vécu ou ce qu'il a observé. Il ne se borne d'ailleurs pas à le commenter, il condense son interprétation dans une sorte de sentence morale. Par le truchement de son narrateur-personnage, Céline invite le lecteur à partager sa vision du monde, cynique et désespérée. Par comparaison, Simenon est une sorte d'exhibitionniste... de la rétention du sens. Exhibitionniste assurément, car, d'une façon ou d'une autre, il signale qu'il y a quelque chose à comprendre, qui n'est pas signifié noir sur blanc. Le lecteur n'ignore jamais que le protagoniste en sait plus qu'il n'en dit — ou n'en peut dire. Mais la leçon de ce que ce personnage vient de vivre ou de comprendre se dérobe au discours : c'est une trace dans son être tout entier, une trace dans sa présence au monde dont les mots ne sauraient prendre l'empreinte exacte, une trace qui fait appel à l'intuition du lecteur, à son « esprit de finesse ».

« L'Afrique, ça n'existe pas! », répète Timar en quittant Libreville au bord de la démente. Simenon dénonce-t-il ainsi, par le truchement d'un personnage désillusionné, écœuré, et mentalement perturbé, le mirage africain qui séduit la jeunesse européenne en mal d'aventure ou en quête de fortune? La phrase signifierait alors : l'Afrique telle que la fait miroiter la publicité coloniale est une illusion. Mais le cas de Timar n'est-il pas exemplaire du refus obstiné, insensé, pathogène, de la réalité, qui caractérise une jeunesse « romantique », croyant en la possibilité d'une émancipation radicale et d'« une vie comme neuve » dans une sorte d'Éden tropical? « Ça n'existe pas! » signifierait alors l'inanité d'un tel espoir. Il n'y a plus de paradis terrestre. Il est impossible de sortir des cases de l'échiquier social, impossible d'oublier la valeur des pièces, impossible d'enfreindre les règles du jeu. On peut penser également que Simenon, faute d'avoir lui-même pris le temps et fait l'effort d'une compréhension ethnologique, donne à entendre que l'Afrique ou l'Europe sont des terrains d'observation où l'on peut établir exactement les mêmes constats d'anthropologie générale. Timar serait ainsi le porte-parole du reporter-romancier déjà « à la recherche de

¹⁷ Georges SIMENON, *Romans 1*, p. 432.

l'homme nu », s'il faut l'en croire, mais prématurément convaincu de ce qu'il confiera une quarantaine d'années plus tard, avec un aplomb naïf, à Francis Lacassin : « Ce que j'appelle la recherche de l'homme, c'est la recherche de moi-même puisque je ne suis qu'un homme comme les autres. » L'Afrique n'existe pas, certes, si la culture propre à un environnement particulier et à un moment de l'histoire ne modifie en rien la nature humaine et si Georges Simenon est lui-même un parangon d'humanité naturelle, engoncé dans une défroque dont il tente de se dépouiller chaque fois qu'il « entre en roman »... On peut enfin émettre l'hypothèse que, par le truchement de son personnage, l'écrivain manifeste une intuition de l'absurde, au sens philosophique du terme. Absurdité d'un monde où ont disparu les repères que constituent des valeurs (qu'on peut croire) partagées. Absurdité d'un monde où l'action personnelle est vaine, où l'individu ne trouve la paix que dans le consentement à un destin social dérisoire et à une existence médiocre. Dans cette hypothèse, comme dans la précédente, l'Afrique est le cadre *contingent* d'une expérience que le protagoniste aurait pu faire n'importe où. Peut-être l'écrivain suggère-t-il que Timar comprend tout cela à la fois... Peut-être abusé-je de la liberté d'interprétation que Simenon donne au lecteur en écrivant que Timar se comprend et en n'écrivant pas ce que comprend Timar...

Ce qui est hors de doute, c'est la consonance du roman et du reportage : l'Européen n'a rien à faire en Afrique. Parce qu'il n'est pas possible d'importer sur le sol africain la culture métropolitaine et d'y propager une civilisation dont les pierres angulaires sont l'individualisme et le progrès matériel — à moins que l'individualisme ne se pervertisse en affirmation sans scrupule de la volonté de puissance et que le progrès matériel ne soit mis sans réserve au service de cette volonté. Et parce que la différence africaine n'existe pas. L'Afrique de la publicité colonialiste est un leurre. L'Afrique réelle n'est pas un jardin accueillant pour quelque Adam nouveau. Il n'y a, s'agissant de l'homme, rien à découvrir là-bas qu'on ne puisse constater dans « l'Europe aux anciens parapets », et l'absurdité foncière de l'existence n'est assurément pas rédimée par le passage de l'équateur.

Maigret en mer

ENTRE *Le Coup de lune* (1932) et *Le Blanc à lunettes* (1936) s'intercalent une vingtaine de romans. Plusieurs d'entre eux (*Les Gens d'en face*, *Les Clients d'Avrenos*, *45° degrés à l'ombre*, *Ceux de la soif*, *Quartier nègre*¹⁸, *Long cours*) sont inspirés par le voyage autour du monde qu'accomplit Simenon entre décembre 1934 et mai 1935 et certains proposent des variations sur des thèmes abordés dans *Le Coup de lune*, notamment celui de la possibilité — ou plutôt de l'impossibilité — d'une « autre vie » en marge de l'échiquier social, dans un environnement « naturel », selon des valeurs différentes de celles qui ont cours dans le monde prétendument civilisé. L'un de ces romans, *45° à l'ombre*, retiendra particulièrement notre attention parce qu'il peut se lire comme une sorte de bilan romanesque de la brève expérience africaine, un bilan dont le fatalisme serein et l'humanisme modeste contrastent avec l'agitation polémique de *L'Heure du nègre* comme avec le malaise oppressant du *Coup de lune*.

Du récit de pensée au discours indirect libre en passant par les changements de plan d'énonciation non justifiés et les variations de perspective, les indices ne manquent assurément pas qui ôtent au lecteur de *45° à l'ombre* toute espèce de doute quant au caractère fictionnel du récit. Toutefois, le fil de l'intrigue est tellement ténu, tellement lâche, le personnage principal tellement distancié par rapport à la plupart des petits faits qui ont lieu, ces faits eux-mêmes tellement présentés comme exemplaires d'une routine et si peu lourds de conséquences sur la seule action génératrice de suspense¹⁹, la fin de cette action-là tellement dérisoire, qu'on peut avoir l'impression de lire non pas l'histoire particulière et fictive de quelques individus embarqués sur le paquebot *L'Aquitaine* pour un voyage de retour, de Matadi à Bordeaux, mais un reportage sur le microcosme colonial des longs courriers. Un reportage fait par quelqu'un sachant tout ce qui peut arriver dans ce petit monde-là, n'ignorant rien des illusions et des désillusions possibles, considérant le flux et le reflux des espoirs comme une agitation inutile, et éprouvant envers ceux qui espèrent en vain une pitié mâtinée tantôt d'amusement, tantôt d'agacement.

¹⁸ Cf. ici même l'article de Laurent Fourcaut, p. 29-43.

¹⁹ Les Huret sont un couple de coloniaux d'origine très modeste qui, à cause d'un bébé malade, sont obligés de revenir prématurément en métropole. Le même sentiment d'échec les pointe l'un et l'autre et, de cet échec, ils se rendent réciproquement responsables. Leur conflit, envenimé des modes de vie tout différents à bord du paquebot qui les ramène en France, menace de tourner au drame conjugal. Ce drame éclatera-t-il ou le docteur Donadieu, le médecin de bord, parviendra-t-il à éviter le pire ?

Le terme protagoniste convient assez mal ici pour désigner celui que Simenon choisit comme « réflecteur », comme filtre des informations, données la plupart du temps en focalisation interne, selon une technique que le romancier va perfectionnant. Le docteur Donadieu, médecin du bord, agit très peu et, trouvant la sérénité dans un usage contrôlé de l'opium, il ne pâtit guère plus qu'il n'agit. Il n'est toutefois pas un témoin complètement impassible ni tout à fait impuissant. Donadieu ne tire pas son épingle du jeu, mais jamais il ne perd de vue qu'il s'agit d'un jeu. Impitoyable et dérisoire à la fois. Un jeu où, faute de certains atouts, il est impossible de remporter la partie et où le hasard de la donne compte bien plus que l'habileté des joueurs, un jeu où l'on peut tout perdre parce que, momentanément, dans une main, s'accumulent les mauvaises cartes.

Qui a lu l'un ou l'autre *Maigret* ne peut s'empêcher de voir en Donadieu un avatar du commissaire. Comme ce dernier, il est officiellement chargé d'assurer la sécurité d'un groupe. Comme lui, il fait partie d'une institution hiérarchisée au sein de laquelle il jouit d'une certaine marge de manœuvre. Comme Maigret, il occupe une fonction lui permettant d'apprécier la dimension humaine des dysfonctionnements dont il a à connaître. Comme Maigret encore, il a presque partout ses entrées et il se laisse guider par son intuition. Enfin, toujours comme Maigret sinon plus que lui, il se comporte en « raccommodeur de destinées » :

Il se souvenait du mot qu'un camarade lui avait dit un jour [...] :

— On devrait te surnommer Dieu-le-Père !

Il n'avait pas ri. C'était sa manie, en effet, de s'occuper des autres, non pour intervenir dans leur existence, non pour se donner de l'importance, mais parce qu'il ne pouvait rester indifférent aux êtres qui défilaient devant lui, qui vivaient sous ses yeux, glissant vers une joie ou vers une catastrophe.²⁰

Le paquebot long courrier, avec sa hiérarchie maritime d'une part et sa stratification socioéconomique des passagers d'autre part, avec son cloisonnement topologique manifestant l'inaltérable distribution des places, avec ses rituels vestimentaires, alimentaires, festifs révélant les différences de positions et indiquant les marges de manœuvre de chacun — le paquebot long courrier est comme un condensé de l'Afrique des Blancs, telle que la perçoit Simenon. Et cette Afrique coloniale elle-même, comme une caricature de la structure sociale européenne.

²⁰ *ID.*, p. 113–114.

À bord de ce navire, le romancier situe une série de rescapés et d'épaves. Ces figures, symétriques et contrastées, illustrent les différentes manières dont le continent noir peut affecter l'homme blanc. L'ancien médecin d'infanterie coloniale Bassot est devenu complètement fou. L'épouse du comptable Huret a plongé dans la dépression suicidaire. La femme de Bassot s'est libérée de tout scrupule moral comme de tout souci de respectabilité : elle veut que les autorités du bord colloquent son encombrant mari pour pouvoir se consacrer entièrement aux aventures galantes. Huret, lui, tente dérisoirement d'échapper à son destin de minus impécunieux et mal marié en oubliant ses responsabilités, en s'illusionnant sur son pouvoir de séduction et en singeant le comportement des nantis. Le vieux colonial Lachaux, latifundiaire au Congo, rentre en Europe pourri de maux physiques et confit dans l'agressive méchanceté de ceux qui, pour s'imposer, n'ont jamais hésité à sacrifier autrui. L'ingénieur en chef Dassonville ne vit que pour son travail, s'enferme dans ses pensées et ne s'avise même pas des coquetteries de sa séduisante épouse. Chacun de ces personnages manifeste quelque symptôme d'un mal commun qu'on pourrait appeler perte d'humanité. Certes, Simenon, plus enclin à la litote qu'à l'hyperbole, plus porté vers la vraisemblance classique que vers l'outrance baroque, ne mue pas en bêtes brutes les passagers de *L'Aquitaine*, ni le bateau lui-même en moderne nef des fous. Mais on peut dire qu'en ces coloniaux qui regagnent la métropole, l'Afrique a, peu ou prou, corrodé les amarres rattachant l'homme à ses semblables. Le contraste avec Donadieu qui, lorsque les effets de l'opium ne lui donnent pas le sentiment de planer au-dessus de la mêlée, manifeste une extraordinaire présence au monde et aux autres, rend leur repli sur eux-mêmes d'autant plus sensible. Que ce repli prenne les formes de la démence, du désir de mourir, de l'égoïsme forcené ou de la réclusion dans la sphère professionnelle, les passagers de *L'Aquitaine* ne sont plus des êtres solidaires capables de prendre autrui en considération, mais des esquifs de frustration dérivant dans une mer de désir, des esquifs de souffrance ballottés sur un océan d'égoïsme.

Leurs tribulations individuelles, à la fois piteuses et pitoyables, se détachent sur le fond de résignation et d'obstination, d'acceptation et de persévérance qui caractérise tant la conduite des passagers de troisième classe, jaunes ou noirs, que celle des indigènes montant commercer à bord. Ces non-Européens, Donadieu (comme son créateur sans doute) ne parvient pas à les envisager autrement que comme des êtres collectifs et, ici comme dans *L'Heure du nègre*, les manifestations de préjugés racistes sont plus fréquentes qu'on ne le souhaiterait :

Les nègres du pont étaient inexistantes.²¹

[...] on avait commencé à embarquer les Annamites que tout le monde à bord, parce que c'était plus facile, appela désormais les Chinois. Ils arrivaient de la côte en baleinière, grimpaient comme des singes le long de l'échelle de coupée en tenant pour la plupart leur cantine en équilibre sur la tête. On les poussait vers l'avant. Au passage, on pointait des feuilles, on lançait des numéros.²²

Des indigènes [...], des Arabes surtout, en robes de couleur, en babouches jaunes, se hissaient sur le pont comme des pirates à l'abordage [...]. [Ils] suaient et sentaient mauvais, se raccrochaient à chacun en zézayant d'interminables offres de service.²³

Les autres Chinois étaient couchés pêle-mêle. Ils ne voulaient pas de hamacs. Il y en avait la moitié sur le pont, aussi paisibles que des animaux bien portants.²⁴

Le roman thématise de manière très explicite la question de la liberté et de la responsabilité, question cruciale si l'on s'attache à cerner, comme on le fait ici, l'humanisme de Simenon. À l'entame du chapitre V, le docteur Donadieu se souvient de la perplexité dans laquelle l'avaient plongé, jadis, les affirmations incompatibles de son professeur de religion :

L'homme est libre de ses actes, affirmait [ce dernier]. Mais il ajoutait aussitôt :

— Dieu sait depuis le commencement du monde ce qui arrivera dans la suite des temps, y compris les faits et gestes du plus humble animal.

Le jeune Donadieu ne comprenait pas comment l'homme pouvait être libre alors que ses avatars étaient prévus d'avance.

Il y pensait à nouveau à cause de Huret. C'était presque le même problème. Depuis qu'il l'avait rencontré, il « sentait » qu'une catastrophe menaçait le jeune homme, qu'elle fondrait quasi mathématiquement sur lui à un moment donné.²⁵

Pour Donadieu, cela ne fait aucun doute : Huret est « né pour être mangé, comme Lachaux [...] né pour manger les autres »²⁴ et l'heure du festin cannibale a sonné. Huret profite de ses dernières illusions, trouve l'énergie du désespoir pour défier ceux qui vont — parce que c'est leur propre destin — se repaître de lui, il s'affirme de manière pitoyable en dénonçant les vices que Lachaux étale cyniquement. Qu'il s'agite, se débatte,

²¹ *ID.*, p. 21.

²² *ID.*, p. 32.

²³ *ID.*, p. 76.

²⁴ *ID.*, p. 186.

²⁵ *ID.*, p. 84.

vocifère, ou qu'il se terre, se tienne coi, s'enferme dans le mutisme, il est « cuit »²⁶. Ainsi Donadieu voit-il les choses. Donadieu que Simenon crédite d'une « intelligence merveilleuse »²⁷ s'agissant de tout ce qui se passe à bord. Et, comme tout ce qui s'y passe a valeur exemplaire, comme les grands navires qui traversent les océans pour ramener les colons dans les métropoles sont des synecdoques de communautés beaucoup plus vastes et de parcours beaucoup plus longs, tout porte à croire que la vision des choses de Donadieu coïncide avec la vision du monde de Simenon lui-même : « Il faut des gens de toutes sortes, des destins de toutes sortes aussi »²⁸, des mangeurs et des mangés, des fesseurs et des fessés, comme le dit ailleurs et plus volontiers l'écrivain, affectant la dichotomie nietzschéenne du maître et de l'esclave d'une connotation à la fois agressive et dérisoire.

Fataliste, Simenon ? Assurément oui si l'on met en avant sa conviction qu'il est des forts et des faibles, des individus qui débordent « naturellement » d'énergie, d'intelligence, de santé physique, de volonté, d'opiniâtreté, et d'autres que la « nature » n'a pas pourvus de ces atouts. Les premiers l'emporteront dans le *struggle for life* ; les seconds seront soit éliminés soit dominés. Fataliste, mais pas radicalement déterministe pour autant, pas convaincu que de la conjonction de telle hérédité et de tel milieu résultent *nécessairement* les mêmes conduites. Fataliste, mais nullement résigné, nullement disposé à « voir venir » et à « laisser faire ». Persuadé, au contraire, et l'expérience personnelle y est pour beaucoup, qu'il suffit parfois de très peu de chose pour que tout change de face. Donc ne pas rater, ni pour soi-même ni pour autrui, l'occasion du coup de pouce qui peut faire basculer l'avenir...

Comme Maigret, Donadieu exerce sa profession avec conscience, mais elle n'est pas, à ses yeux, une raison d'être, ni, *a fortiori*, une planche de salut. Si Donadieu jouit momentanément d'une omniscience quasi divine (« Il savait tout. Il avait une intelligence merveilleuse ! »²⁷, il ne la doit pas — pas plus que Maigret ses intuitions — à un effort de lucidité. Enfin, pas plus que Maigret, il ne s'érige en champion de la vérité contre le mensonge, même s'il lui arrive de dénoncer l'illusion, de dégonfler la baudruche « romantique », de terrasser la chimère d'un avenir radicalement autre, échoué par chance ou conquis à la force du poignet. On peut, par ailleurs, dire que Donadieu partage les traits positifs qu'on a reconnus à Marlow (désintéressement, souci de bien servir, lucidité et sincérité), mais non qu'il les partage au prix

²⁶ *Id.*, p. 187.

²⁷ *Id.*, p. 185.

²⁸ *Id.*, p. 186.

d'un combat contre lui-même ou contre les autres. Ces traits apparaissent comme le bénéfice d'une rente de situation. Donadieu est célibataire, donc à l'abri des tracasseries et des besoins d'un chef de famille. C'est un homme d'expérience : il n'a donc rien à craindre des aléas du métier susceptibles de faire perdre la face à un débutant ou de le faire douter de ses possibilités. C'est un fonctionnaire d'une compagnie maritime : il ignore ainsi les risques inhérents aux professions libérales comme ceux liés aux emplois précaires. C'est l'unique médecin de bord : il jouit par conséquent d'une réelle autonomie et il n'a pas à redouter de concurrence dans la quête des marques de la reconnaissance de son expertise. Donadieu, en un mot, c'est la stabilité, une stabilité renforcée par l'usage contrôlé de l'opium. Et les qualités qu'on peut lui reconnaître, y compris cette capacité de s'intéresser, en dépit de son fatalisme, à la souffrance d'individus très différents de lui-même, sont autant de fleurs sur le rameau fertile de sa sérénité.

Je terminerai par une courte citation à la fois révélatrice de l'idéal humain selon Simenon, (dont le docteur Donadieu est ici, à mon estime, le porte-parole) et annonciatrice de ce que le romancier entreprendra dans *Le Blanc à lunettes*, dont je vais à présent dire un mot. Le fragment se situe lorsque *L'Aquitaine* fait escale à Ténériffe :

Par le hublot, Donadieu apercevait de vrais humains, des gens qui n'étaient ni des nègres, ni des colons, des gens qui habitaient là parce qu'ils y étaient nés et qu'ils y passaient leur vie.²⁹

Les Noirs ne sont donc pas des hommes à part entière ! Et les Blancs qui les colonisent non plus ! Quel défaut d'humanité caractérise les Noirs ? C'est dans *L'Heure du nègre* que Simenon répond à cette question et je n'y reviens pas³⁰. Quant aux colons blancs que donne à connaître *45° à l'ombre*, la fauve Afrique leur a arraché une partie de ce qui les faisait hommes. À commencer par leurs racines. L'Afrique a fait d'eux des nomades. Elle a dévoré leurs repères. À ces égarés, Simenon dépêche l'incarnation paradoxale de la stabilité, le bon génie du lieu de transition, le médecin de bord opiomanie à l'apaisant patronyme. Simenon guérit le mal d'Afrique en créant, pour rapatrier ses colons, un avatar de Maigret. Il lui restera, pour en finir avec le continent noir, à y expédier un anti-Timar et à soumettre ce personnage, qui trouve là-bas son vrai chez-lui, à une épreuve de déstabilisation dont les principaux ingrédients sont un avion, un faux capitaine anglais et, surtout, une fort séduisante et tout à fait authentique lady : rien là-dedans que de très africain, comme on le voit !

²⁹ *Id.*, p. 189.

³⁰ Cf. Jean-Louis DUMORTIER, *art. cit.*

*

* *

EN 1937, Simenon se prépare à repartir pour le continent qui « dit m... » aux Européens. Son projet est alors tout différent. Il s'agit cette fois d'écrire une série d'articles sur le thème « Il n'y a plus de colonies, il y a des terres de peuplement ». L'entreprise doit être financée par *Paris-Soir*, journal dont le propriétaire est Jean Prouvost. Dans une lettre datée du 6 août 1937³¹, Simenon lui a confié son intention de persuader les colons français de ceci : le temps des aventuriers est désormais révolu ; a commencé celui des provinciaux d'Outre-Mer, des métropolitains qui font le choix de s'installer définitivement en terre africaine. Prouvost a trouvé l'idée séduisante et signé un contrat avec l'écrivain. Mais l'entreprise avorte, suite à un différend entre les deux hommes. Simenon ne pourra témoigner d'une autre conception du colonialisme, mais, faute de témoignage sur une manière d'habiter l'Afrique différente de celles de Timar ou du « vieux Blanc décivilisé », il laisse un roman qui évoque cette manière-là : *Le Blanc à lunettes*, daté du printemps 1936³². Qu'on s'avise de cette date : Simenon a écrit son roman *avant* de repartir pour l'Afrique. Une fois de plus, il n'ignore rien de ce qu'il pense y trouver. Son colon « nouvelle manière » est déjà conçu.

Robins(imen)on et l'Afrique déserte

LE COUP DE LUNE commence par l'arrivée de Timar à Libreville et s'achève par son départ. Quelques semaines suffisent pour que l'Afrique expulse les restes du « petit » Blanc qui tentait de s'y faire une place. Timar : corps étranger. Rejet de la greffe. Trop petit, Timar, justement. Trop jeune, trop faible, trop pauvre, trop naïf, trop sentimental, trop dépendant, trop velléitaire. Manque d'expérience, de santé, de ressources, de clairvoyance, de cynisme, d'autosuffisance, d'énergie, de persévérance.

Dans ce roman, l'échec de la relation entre Timar et Adèle me paraît lisible comme métaphore de l'échec de la colonisation de l'Afrique par le « petit » Blanc. Adèle est blanche, certes, sous sa robe de soie noire, mais elle résume le continent noir tel que le conçoit Simenon : c'est à la fois un

³¹ Cf. Pierre ASSOULINE, *op. cit.*, p. 344.

³² Cf. Maurice PIRON (dir.) en coll. avec Michel LEMOINE, *L'univers de Simenon*, Paris, Presses de la Cité, 1983, p. 58.

attrape-nigaud et une force invincible, un néant moral et une obsession, un fallacieux trophée et un acte de capitulation. Il faut tout le bovarysme du jeune homme, toute la frustration maternelle de sa maîtresse aussi, pour qu'une attirance sexuelle renforcée par l'amour-propre de l'un, par l'intérêt de l'autre, se travestisse très momentanément en *love affair*. Croire en l'amour d'Adèle, c'est, pour Timar, faute d'un stabilisant sentiment d'utilité professionnelle, croire en la possibilité de trouver en Afrique quelque lieu habitable, une place à occuper. C'est croire qu'on puisse, à cette place-là, prétendre aux marques de la reconnaissance par autrui de la légitimité des prétentions à l'occuper. Il importe, à mon avis, de garder ceci bien en vue pour lire le personnage de Ferdinand Graux, protagoniste du *Blanc à lunettes*.

*

* *

CE ROMAN commence non pas, comme *Le Coup de lune*, par l'arrivée du « héros » en Afrique, mais par son retour. Et il s'achève, à la différence du *Coup de lune* encore, non pas sur son départ, mais sur un nouveau retour. Cela implique, évidemment, qu'entre le début et la fin, Ferdinand Graux ait momentanément quitté l'Afrique, mais, surtout, cela signifie que l'Afrique est devenue habitable par l'homme blanc. On y revient pour commencer, on y revient pour finir : difficile de trouver cela insignifiant.

Si l'on compare les trois romans « africains », avec l'objectif de cerner les contours d'un homme blanc qui soit en harmonie avec le continent noir, on ne peut qu'être frappé par le chapitre initial du *Blanc à lunettes*. Simenon y construit la figure de prime abord antithétique de Timar, par le truchement de deux personnages, les Bodet, qui font inmanquablement penser aux Huret de *45° à l'ombre*. Des Huret qui, dans ce cas, s'installent en Afrique et qui, faute de tomber sur un « raccommodeur de destinées » comme Donadieu, n'échapperont pas au *fatum* minable qui scelle l'avenir des « petits » Blancs. Comme les Huret, comme Timar, les Bodet sont issus de la petite-bourgeoisie, plus exactement de cette *low middle class* à laquelle appartiennent les fonctionnaires ou les employés situés tout au bas de la hiérarchie professionnelle et dont la dernière génération envisage le choix des colonies comme une chance de promotion plus rapide, dans les affaires ou l'administration. Comme Jacques Huret, Georges Bodet a accompli un premier terme de trois ans et a profité d'un congé en Europe pour se marier avec une femme de santé fragile, de celles qui ne résistent pas aux agressions du climat africain. Le bébé souffrant qui oblige les Huret

à rentrer précipitamment en Europe, c'est celui que veut faire cette Yette Bodet ayant «à peine assez de globules rouges pour résister seule à la température [mais qui s'obstine] dans son idée d'avoir un enfant»³³. Éternel recommencement de l'élimination du «petit» Blanc. Petit Timar, petit Huret (sauvé *in extremis*), petit Bodet... avant le petit Maudet de *L'Aîné des Ferchaux* : ultime avatar aux couleurs exotiques du personnage du *loser*, que Simenon n'en finit pas d'exorciser et qu'a très probablement incarné, dans la réalité, son propre frère Christian. Le Georges Bodet du *Blanc à lunettes*, c'est la figure romanesque du colon de pacotille, version fonctionnaire, dont Simenon fait une critique cinglante dans *L'Heure du nègre*. Transpirant, assoiffé, prompt à endosser l'uniforme colonial, à donner l'apparence de ce qu'il n'est pas, profondément inadapté à l'Afrique et profondément déçu de ne pas y trouver les possibilités d'affirmation de soi dont il rêvait, Bodet est le négatif de Ferdinand Graux. Ce qu'intuitivement perçoit d'entrée de jeu son épouse Yette. «Tu entends, Georges? Ferdinand dit que...» : telle est l'agaçante litanie de la jeune femme.

Agaçante pour «Ferdinand l'Africain» qui, «aim[e] sa tranquillité»³⁴ et qui, comme Donadieu prévoyait le destin des Huret, prévoit celui des Bodet : l'Afrique les détruira, inéluctablement, sans que son exemple à lui y puisse changer quelque chose. Mais la litanie d'Yette est non moins agaçante pour Bodet, constamment mis en position d'infériorité. À la faveur d'un de ces changements de perspective d'autant plus remarquables qu'ils sont rares, Simenon donne à connaître Graux tel que le voit Bodet :

— Tu entends, Georges?

Parbleu! Graux était son maître! Graux était riche. S'il avait fait trois ans à Matadi, comme employé d'administration sans jamais aller seulement à dix kilomètres de la ville, il ne serait pas aussi reluisant!³⁵

On touche ici à quelque chose d'essentiel. Graux a trouvé sa place en Afrique parce qu'il a pu s'y libérer de toute espèce de sujétion et parce que sa fortune le met à l'abri des dépendances. Pas de miraculeuse rencontre entre un homme et un continent, donc. Le Congo, dans *Le Blanc à lunettes*, n'est pas subitement devenu hospitalier à un Blanc taillé à sa mesure. S'il est, pour Ferdinand, un lieu de bien-être, c'est parce que Ferdinand a la possibilité d'y vivre selon sa propre loi et en satisfaisant ses besoins. Attardons-nous un peu sur ces conditions d'harmonie entre l'individu et son environnement.

³³ Georges SIMENON, *Le Blanc à lunettes*, Paris, Gallimard, 1937, rééd. coll. «Folio», 1978, p. 20. Je cite d'après cette édition.

³⁴ Georges SIMENON, *Le Blanc à lunettes*, p. 11.

³⁵ *Id.*, p. 23.

En fait, la richesse de Graux, fils d'un important armurier de province — mais non enfant unique et non récent bénéficiaire d'un héritage familial — est juste celle lui permettant d'attendre sans inquiétude que ses plantations de café commencent à rapporter. Il ne dispose pas d'une grosse fortune, il ne manque pas d'argent : c'est tout différent. Mais sans doute ceci, qui ne dispense pas du travail, libère-t-il plus que cela³⁶. Ceci, incontestablement, donne à Graux la possibilité de se consacrer à ce qu'il a choisi d'entreprendre sans se sentir pris à la gorge par des échéances et des engagements. Ferdinand, sorte de Robinson des temps modernes, a façonné un petit morceau d'Afrique pour rendre la nature productive et pour assurer une participation harmonieuse de la population autochtone à cette productivité. Une raison majeure de l'adaptation de Graux à son environnement africain est donc le fait qu'il y exerce, sans contrainte de rendement à court terme et sans les tracasseries que provoquent soit les comptes à rendre à autrui, soit l'incertitude de ne pouvoir, en fin de compte, subsister matériellement, une activité qui lui plaît. Cette activité vise à le rendre, à modeste échelle, « maître et possesseur de la nature » et — insistons-y — ses résultats sont très perceptibles. De la contrée étrangère, Graux a fait « son » terroir et de ses habitants « ses » protégés. Simenon y insiste comme il insiste sur tout ce qui doit être pris en considération par le lecteur pour comprendre les raisons que le protagoniste lui-même saisit intuitivement sans les verbaliser :

Il était chez lui, vraiment, non pas seulement en Afrique, mais dans son Afrique ! [...]

Tel un villageois qui rentre au pays après un long voyage, il reconnaissait les gens au bord de la route, caressait un enfant qu'il avait soigné jadis, demandait de ses nouvelles à un vieux qui se traînait.

Il n'était plus Ferdinand Graux, mais Mundele na Talatala, plus sûr de lui que jamais avec ses lunettes, et il accélérerait toujours davantage, comme pris de vertige à l'idée de revoir [...] son chez lui, là-bas, à cent, à soixante, à quarante kilomètres.³⁷

Deux couples de termes me paraissent appropriés au type de rapports qu'entretient Graux avec son environnement : féodalité et paternalisme, sécurité et infantilisme. Graux se conduit en feudataire, qui jamais ne doute de son droit sur le sol, mais il exerce sur son « fief » une domination protectrice

³⁶ En tout cas, Simenon a traité à plusieurs reprises le thème de l'argent qui aliène ou qui enferme l'être dans l'avoir : *Le Testament Donadieu*, *Le Voyageur de la Toussaint*, *Le Passage de la ligne*, *Les Anneaux de Bicêtre*, etc.

³⁷ Georges SIMENON, *Le Blanc à lunettes*, p. 28–29.

et bienveillante dont les effets positifs sont sensibles. Ainsi perd-il de vue sa position de maîtrise et ne s'interroge-t-il jamais sur ce qui la fonde : le fait d'être un Blanc, le fait d'être le fils du « plus important armurier de Moulins ». Par ailleurs, sa volonté d'isolement, son confinement dans un cercle de familiers traduisent un besoin de sécurité, cette sécurité même que lui procurait le giron maternel.

Dans la maison de Moulins, [Ferdinand et sa mère] avaient toujours formé un clan à part. Pas plus que Ferdinand, M^{me} Graux ne mettait les pieds au magasin, et elle avait créé autour d'elle, au premier étage, dans les grandes pièces sombres, comme un cercle de silence.³⁸

Si le travail est, pour Graux, un très important facteur d'équilibre, on s'avisera qu'il ne s'agit pas de n'importe quel travail. Graux est un indépendant (« son propre maître », dit Bodet). Et il peut — ceci n'est pas moins important que cela — s'offrir le bénéfice psychologique de traiter en collaborateurs ceux qui dépendent de lui. Incapable de se sentir, comme son père, également à l'aise avec ceux qui occupent, sur l'échelle sociale, des positions supérieures ou inférieures à la sienne, il est allé chercher en Afrique la possibilité de décréter, *in petto*, contre toute évidence, qu'il n'y a pas de hiérarchie sociale. Pour être gratuite, l'affirmation n'en est pas moins, pour lui-même, gratifiante. Ferdinand « fait comme si », sans rien dire, donc sans courir le risque de la contradiction. Et, comme il n'impose pas son utopie égalitaire à des gens qui le dominent socialement, il s'expose d'autant moins au démenti. Simenon ne fait pas explicitement état de ce bénéfice, mais il attire l'attention sur toute une série de comportements du protagoniste envers les Noirs ou envers son régisseur et camarade d'enfance, Camille. Sans conséquence sur le déroulement de l'histoire, sans (grande) vertu de contribuer à l'effet de réel, ces comportements ont une fonction indicielle : ils forment une chaîne de petites énigmes et le lecteur interprète qui parcourt cette chaîne peut, au terme de son parcours, répondre partiellement à des questions comme : Qu'est-ce qui donne son assise à Ferdinand Graux ? Pourquoi l'intrusion de lady Makinson et du capitaine Philps le déstabilise-t-elle ? Voici deux exemples.

Camille avait pris son titre au sérieux ! Il n'avait pas fait la différence entre le Congo et le centre de la France. Quand Graux était revenu d'un séjour en Europe, il avait trouvé tous ses Noirs, plus de cinq cents, groupés devant le bungalow de briques orné de drapeaux et de banderoles.

³⁸ *Id.*, p. 78.

Des pétards l'avaient accueilli, de la musique, des danses, puis enfin le compliment enseigné patiemment à une gamine.

Ce fut l'occasion d'une des rares colères de Ferdinand.³⁹

Le père de Graux était le plus important armurier de Moulins, au coin de la rue de Paris. Il possédait une ferme près de Chevagnes et Camille était le fils des métayers.

Quand Ferdinand l'avait emmené au Congo, il pensait davantage à s'assurer un compagnon, un ami, qu'un serviteur, mais Camille n'avait pu se départir de son humilité.⁴⁰

On pourrait se demander si l'Afrique, si le Congo ont la moindre importance dans cet équilibre de petit entrepreneur ne doutant pas du caractère licite de son entreprise, jouissant, d'une certaine sécurité financière et bénéficiant des témoignages de reconnaissance en règle générale suscités par une conduite qui donne le pas aux rapports humains sur les rapports de pouvoir. L'Afrique, le Congo, en tant qu'espaces naturels et culturels spécifiques, sans doute pas, mais en tant que concrétisations illusoire d'un ailleurs vierge de toute organisation sociale, en tant que terre d'utopie accueillante à un double projet de rentabilisation des ressources naturelles et d'harmonisation des rapports humains, assurément oui. À Moulins, en Europe, les jeux sont faits, les places sont prises, les trajectoires tracées d'avance et, face à ce monde-là, Graux se recroqueville, cherche refuge, refuse le risque. Dans la chambre maternelle, il se coupe de la réalité. Tout bien considéré, il ne fait pas vraiment autre chose dans sa plantation congolaise, mais là, il ne s'en rend pas compte parce qu'il voit le résultat de son action sur l'environnement et parce qu'il ne voit pas ce qui, dans son comportement de féodal paternaliste, contredit son idéal égalitaire. Au Congo, il a le sentiment d'être devenu un homme adulte. Et c'est effectivement une impression de maturité qu'il donne... tant qu'il porte ses lunettes. Mais les Noirs ne se trompent pas sur son compte :

[...] Graux connaissait son surnom secret [...] signifiant à peu près : *le Blanc qui n'est homme qu'avec ses lunettes...*

Et ça... De temps en temps, il les retirait furtivement, pour les essayer, et on eût été étonné de la transformation de son visage.

Tout à coup, il ne paraissait plus que ses vingt-huit ans, et il semblait que fondissent son assurance, son calme, sa confiance...⁴¹

³⁹ *Id.*, p. 30-31.

⁴⁰ *Id.*, p. 39.

⁴¹ *Id.*, p. 26.

Ils vont fondre, cette assurance, ce calme, cette confiance avec l'intrusion de lady Makinson et du capitaine Philips. Il est significatif que leur avion se plante au beau milieu des caféiers et que son dépannage exige le sacrifice d'une partie de la plantation. Littéralement l'Afrique de Graux est victime d'une invasion... civilisée. Sur son île déserte, Robinson voit débarquer des cannibales; qu'est-ce qui atterrit sur ce coin d'Afrique aménagé par le Robinson volontaire de Moulins? Pour aller à l'essentiel, on dira, avec Freud, le principe de réalité, et, avec Bourdieu, le principe de distinction. Implicitement, mais fortement, la lady aventurière et son très déconcertant *boy friend*, manifestent l'existence des clivages sociaux que Ferdinand s'était imaginé pouvoir abolir, l'existence aussi de goûts, de pratiques culturelles, d'idées morales — d'un habitus de classe, en somme — qui apparaissaient à Graux comme des choix personnels. Cela est signifié à plusieurs reprises, mais c'est particulièrement patent lorsque, une fois de plus, racontant un souper, Simenon substitue à la perspective dominante, celle du protagoniste, la perception de son hôte.

Sur la table s'étalait une nappe à carreaux rouges et au milieu trônait une vaste soupière décorée.

[...]

Elle notait surtout deux petites pochettes en toile blanche, brodées chacune d'une initiale, et qui contenaient les serviettes. Camille passait la sienne dans le col de sa chemise. Les couverts en argent étaient marqués, eux aussi, d'une initiale.⁴²

L'incongruité de la soupière décorée sur la nappe à carreaux rouges, cette sorte de signature du mauvais goût bourgeois que constitue l'initiale du propriétaire sur le linge de table et les couverts, l'utilisation paysanne de la serviette par Camille, rien n'échappe au regard de la lady. Et ce regard-là fait honte à Ferdinand.

Mais le fait qui met un comble au bouleversement de Graux, c'est d'avoir, une nuit, partagé la couche de l'aristocrate anglaise. L'effet psychologique, dévastateur, est explicitement signifié :

[...] voilà qu'il errait dans un paysage familier, un paysage qu'il avait en quelque sorte édifié lui-même et qu'il s'y sentait étranger. [...] C'était toute sa vie qui venait de changer! Parfaitement! Pour une heure de corps à corps moite! Pour un geste sans beauté!⁴³

⁴² *ID.*, p. 73.

⁴³ *ID.*, p. 84.

Ce qui est laissé à l'interprétation du lecteur, c'est l'explication de cet effet dévastateur. Pourquoi Graux, après cette nuit d'amour, éprouve-t-il le sentiment d'errer en terre étrangère dans ce coin d'Afrique dont il a fait son «chez-lui»? C'est que sa quiétude, son assise ne résultent pas seulement de sa situation socioéconomique, de son activité professionnelle et du très visible résultat de celle-ci. Elles résultent également d'un découplage de sa vie sexuelle et de sa vie affective :

[...] Il pouvait regarder avec calme le visage d'Émilienne Tassin, sa fiancée, le visage plus pétillant de sa sœur qui riait toujours, le visage de ses cousines...

D'autres femmes, il n'avait jamais voulu en connaître, et justement pour ne pas risquer de perdre cet équilibre qui lui était indispensable. Il l'avait dit nettement, simplement, à Émilienne, quand elle lui avait demandé s'il avait eu d'autres amours avant elle :

— J'ai toujours eu des femmes que j'ai payées!
C'était tellement plus sûr!⁴⁴

Vie sexuelle et vie affective ont d'ailleurs, pour Graux, beaucoup moins d'importance que son activité économique. Le travail le stabilise et il fait en sorte que les femmes ne le déstabilisent pas. Baligi, sa jeune «ménagère» noire est une concubine docile et peu encombrante; quant à Émilienne, sa future épouse — en quelque sorte choisie par sa mère, dont elle a la solidité et l'équanimité —, il la considère surtout comme une partenaire.

La nuit passée avec lady Makinson, c'est, pour Ferdinand, l'ouverture d'une angoissante perspective sur un avenir tout différent, où, dans l'ordre des valeurs et des facteurs d'équilibre, l'amour prendrait la place du travail.angoissante perspective, car c'est ainsi s'en remettre à l'autre, attendre de lui les marques de reconnaissance qui fondent à neuf l'estime de soi. C'est en outre, au hasard d'une nouvelle installation, renoncer à la réelle maîtrise et à l'illusion de parité que procuraient l'organisation de l'«île» africaine. D'où, dans la réflexion chaotique succédant à la nuit passée avec lady Makinson, l'effort de réduire l'étreinte à ses dimensions purement sexuelles, voire de la penser en des termes péjoratifs.

Mais cet effort est vain; la tentation d'une autre vie, beaucoup plus forte que le réflexe sécuritaire. Encore faudrait-il que l'aristocratique aventurière la partage, cette tentation. Or, lady Makinson signifie, par son comportement, que, dans son chef, ce qui s'est passé est sans importance et restera sans conséquence. Très remarquablement, cela a pour effet de renforcer

⁴⁴ *Id.*, p. 65-66.

le sentiment d'infériorité sociale que les premiers contacts avec l'intruse avaient suscité en Ferdinand. C'est que le comportement de lady Makinson n'est pas une manifestation du quant-à-soi anglais, mais la concrétisation d'une morale de classe, d'une morale qui est l'apanage de la haute société et que Ferdinand a honte de ne pouvoir faire sienne. Cette honte s'exaspère lorsque Graux tente de savoir si le capitaine Philips est au courant de la liaison entre son amie et lui :

- Avouez qu'il sait tout !
- Mais tout quoi, mon Dieu ?
- Que vous êtes ma maîtresse...

Elle fut sur le point de se fâcher. Il y avait plus que de l'impatience dans sa voix tandis qu'elle répliquait :

- Mais je ne suis pas votre maîtresse ! Ce mot est odieux !... Je suis libre et vous êtes libre...⁴⁵

Toutefois, encouragé par la prolongation du séjour de l'aventurière et par de nouvelles étreintes, Ferdinand s'obstine à croire possibles une liaison de longue durée et, par conséquent, pour lui comme pour elle, un changement radical d'existence. En vain le met-elle en garde contre son « romantisme », qu'elle définit elle-même comme masochisme sentimental, oubli des situations sociales et refus infantile de la réalité. L'aristocrate anglaise manifeste la même lucidité que les Noirs : Graux est un adulte en trompe-l'œil, que son regard révélerait pour l'enfant qu'il est resté, n'étaient ses lunettes fétiches lui conférant une fallacieuse maturité. Son fragile équilibre tient à une prise de risque minimale, sur le versant public comme sur le versant privé de son existence, à sa capacité d'occulter les aspects du réel qui ne cadrent pas avec le monde qu'il imagine, et, peut-être surtout, à une activité intense dont les résultats lui permettent d'entretenir l'illusion d'être un homme mûr.

Mais Lady Makinson n'est pas seulement une rencontre fortuite qui tend à Ferdinand le miroir dont il se détourne obstinément, elle est aussi l'occasion de briser et le miroir et l'image qu'il reflète, l'occasion à tout le moins d'une prise de risque totale, d'une rupture complète avec l'agitation stabilisante du « colon modèle dont l'œil ne cesse d'inspecter les plantations »⁴⁶. Aussi la suit-il quand elle quitte l'Afrique pour rejoindre son mari. Il ne faut pas se tromper sur la signification de ce coup de tête. Ferdinand ne prend pas conscience du fait qu'il est, en terre africaine, un féodal sans

⁴⁵ *Id.*, p. 110-111.

⁴⁶ *Id.*, p. 67.

légitimité, ni du fait que son égalitarisme est en réalité du paternalisme. Non, il prend conscience de sa médiocrité bourgeoise : il a vécu à l'abri de son activité économique, dans une sécurité affective construite sur la dissociation et la maîtrise des élans du cœur et des pulsions du corps. Il a vécu petit, selon des normes morales étriques. En suivant lady Makinson, c'est avec cette médiocrité, avec cette petitesse qu'il rompt.

À son départ correspond l'arrivée, dans la plantation, d'Émilienne, sa fiancée. Nous sommes aux trois cinquièmes du roman et ce qui commence là, c'est l'étonnante histoire d'une installation immédiatement réussie en dépit de tous les obstacles qui auraient pu concourir à un total échec. Étonnante, en effet, car il est assez rare que Simenon déporte ainsi l'attention du lecteur d'un personnage sur un autre jusque-là cantonné au second plan. Je vois là, dans ce bégaiement du récit⁴⁷, une manifestation de l'intérêt que porte l'écrivain à la question de l'enracinement ailleurs, question essentielle dans les romans « africains », mais que Simenon pose par le truchement de bien d'autres fictions, parfois beaucoup moins exotiques.

L'espèce de *da capo* que constitue l'arrivée d'Émilienne témoigne d'une volonté (ou d'un désir inconscient) du romancier de ne pas dévier de son projet de raconter un cas heureux d'ancrage en terre africaine en le contrastant avec un nouvel exemple d'échec. Il me paraît à ce propos tout à fait significatif que le couple Bodet retrouve, à la fin du roman, l'importance qu'il avait au début et, qu'à la fin comme au début, son histoire se donne à lire comme l'antithèse de celle du couple formé par Ferdinand et Émilienne. Ferdinand pressentait que le séjour des Bodet en Afrique finirait mal ; Émilienne, face au cadavre de Bodet — suicidé — et à la tête meurtrie de son épouse — abattue d'un coup de revolver — constatera le bien-fondé de ce pressentiment. Je trouve une dernière preuve de l'attachement de Simenon à son projet dans le soin qu'il met à construire le personnage d'Émilienne. Avec son prénom romain, sa haute stature, sa « chair drue [...] d'un blanc de marbre » (p. 101), son impassibilité, son énergie, cette fille de notaire qui a remplacé sa mère défunte auprès du père veuf, « avec la même autorité » (p. 102) et qui est bien au courant des affaires de son fiancé, apparaît d'abord comme une caricature de la femme forte de l'Évangile... bourgeois : un tiers vestale, un tiers walkyrie, un tiers *executive woman* avant la lettre. Mais le personnage s'affine : Émilienne se révèle attentive

⁴⁷ Sur lequel le romancier attire l'attention par l'usage de reprises quasi textuelles : « Elle regardait, elle voyait tout, aspirait l'atmosphère de ce coin d'Afrique tout en ayant l'air d'une femme qui rentre chez elle ! » (p. 145).

à la différence d'autrui, disposée à s'accommoder à son nouvel environnement⁴⁸, sensible, sincèrement affectée par la fugue de Ferdinand, pathétique dans son effort de comprendre ce que ce dernier s'est employé à faire — et à devenir — en Afrique, pitoyable à la détresse d'Yvette Bodet, admirable enfin par sa volonté de prendre le relais du promis infidèle et par l'indulgence dont, malgré son amertume, elle fait preuve à son égard.

Il m'apparaît évident que le romancier s'est efforcé de rendre, en quelques scènes où prime le dialogue, le personnage d'Émilienne à la fois intéressant et attachant. Elle souffre et elle lutte. Désarmée elle-même, elle parvient immédiatement à créer, avec Camille, avec le capitaine Philps, avec Baligi, des relations cordiales : elle les met à l'aise sans cacher sa propre inquiétude, mais sans non plus que cette dernière la retienne d'aller vers autrui. À cela tient, pour une part, le succès de son installation : au fait qu'en son chef le souci d'accepter l'autre prime celui de modeler l'environnement matériel. Et, pour une autre part, ce succès tient au fait qu'en l'autre, elle ne perçoit pas, d'abord et surtout, ce qui, d'un point de vue social, le rend différent d'elle, mais plutôt son besoin d'être considéré, estimé, compris. La capacité d'empathie d'Émilienne se manifeste notamment dans le regard qu'elle pose sur la maison qu'a construite Ferdinand :

[...] Émilienne regarda autour d'elle et elle comprit seulement ce qu'il y avait de stabilité dans cette maison qui ne ressemblait à aucune autre, non seulement par son aspect, mais par son âme.

C'était neuf ! Cela n'avait aucun style ! Cela ne rappelait rien de ce qui existe en Europe et pourtant cela avait l'harmonie des vieilles propriétés bourgeoises de la campagne, de ces maisons larges, à deux ailes, qu'on aperçoit le long des rivières et qui ont l'air, comme elles, d'avoir toujours existé. [...] Elle venait, pour la première fois peut-être de comprendre le vrai Ferdinand, qu'elle n'avait jamais fait que pressentir.⁴⁹

Ce qui se révèle ainsi au regard attentif de la jeune femme, c'est le rêve qu'a fait Ferdinand d'un ancrage solide dans un monde nouveau, son désir de s'enraciner dans un environnement où n'existe pas encore de réseau social qui impose à l'individu des places et des trajets, des goûts et des codes de conduite.

C'est dans la scène quasi finale de la réconciliation, scène très intense où domine la perspective d'Émilienne et où le romancier insiste sur sa

⁴⁸ « Elle acceptait tout et n'avait même pas été choquée à la vue de quelques nègres absolument nus qui dansaient autour d'un chef » (p. 152).

⁴⁹ *Id.*, p. 164–166.

conscience de marcher sur une corde raide, que se manifeste le plus nettement sa capacité d'empathie. Pas un mot de reproche, en dépit de la blessure. Une embrassade « comme d'habitude » (p. 203), une embrassade qui signifie que rien n'a été rompu, que rien n'est à réparer. Et des paroles concernant la plantation, l'entreprise de Ferdinand dont sa fiancée a compris le sens.

Dans la chambre où Émilienne se retire, Ferdinand a volontairement laissé les notes qu'il a écrites au fil des trois semaines durant lesquelles il a suivi lady Makinson en Europe, notes qui relatent sa crise de « romantisme » et sa guérison. Les dernières révèlent un aveuglement partiel sur les raisons de sa « déviance », mais elles témoignent de sa foi ancienne en la vertu du travail pour s'ancrer dans le réel et d'un espoir nouveau en la possibilité de réunir le corps et le cœur :

[...] C'est le romantisme qui a tort... Ou alors, il ne faut pas monter des plantations, construire des ponts et des routes, ni croire en notre raison...

[...]

La bête malade va mieux. J'ai essayé de faire l'amour avec une fille, mais je n'ai pas pu. J'ai failli éclater en sanglots. Est-ce que quand je reverrai Émilienne... ?⁵⁰

Au contraire de Timar dans *Le Coup de lune*, des Bassot et des Huret, dans *45° à l'ombre*, des Bodet, dans ce roman-ci, dont le séjour s'achève de manière tragique, Ferdinand et Émilienne restent en Afrique, mais, une fois de plus, remarquons que l'important est qu'ils réussissent à se fixer *ailleurs*, non qu'ils parviennent à trouver un havre en terre *africaine*. Pas plus elle que lui n'est sensible aux spécificités congolaises. Pas plus elle que lui n'éprouve, pour le Congo, un intérêt d'ordre ethnologique.

Il me paraît remarquable que Simenon recycle, dans la seconde partie du roman, un matériau utilisé dans *L'Heure du nègre*, *Le Coup de lune*, *45° à l'ombre* et qu'il réemploiera dans quelques nouvelles ayant pour cadre l'Afrique ou dans *L'Ainé des Ferchaux*. Cela va des « coussins de divan en soie jaune, avec un chat découpé dans du velours » (p. 162) qui, à Nyangara, ornent la maison de l'administrateur, à la séance de tribunal présidée par ce dernier où l'on juge des Noirs cannibales. Cela va de la figure du Blanc « dé-civilisé », mais immensément riche, à l'antagonisme du couple mal adapté au continent noir que forment ici les Bodet, que formaient les Huret dans *45° à l'ombre*. Cela va du passage fugitif d'autochtones à demi nus aux mesquines

⁵⁰ *Id.*, p. 212.

querelles entre les fonctionnaires blancs. Tous ces stéréotypes, glanés au fil du voyage éclair de 1932, situent incontestablement l'action dans un cadre africain, fonctionnent comme des indices d'« africanité », concourent à dépayser le lecteur et à lui permettre de se représenter, à peu de frais, un monde exotique particulier, mais ils ne disent rien — absolument rien — sur la culture des populations indigènes.

Par ailleurs, les Noirs qui apparaissent dans ce roman sont donnés à connaître comme des serviteurs, traités par les Blancs avec plus ou moins ou moins d'aménité, plus ou moins de respect de leur humanité, et aucun d'eux n'accède à ce premier plan des personnages que caractérise, entre autres, la focalisation interne. Ils sont là, il passent dans le champ de vision pour disparaître presque aussitôt. L'Afrique réelle est ignorée ou tenue à l'écart : elle a déserté l'île que les Blancs aménagent. Entre autres passages significatifs, je retiens ce fragment de description, enchâssé dans une conversation entre Ferdinand et lady Makinson :

On ne distinguait qu'un arbre, le fromager de la colline, qui avait perdu ses dernières feuilles. De temps en temps on percevait la, résonance lointaine d'un tam-tam et la nuit était traversée d'autres bruits furtifs, pas prudents de nègres ou d'animaux.⁵¹

Peut-on dire avec plus d'insistance et autant d'économie de moyens : c'est en Afrique noire que cela se passe? Peut-on avec plus d'insistance et autant d'économie de moyens réduire la présence africaine à quelques signes d'« africanité »?

Fantômes d'Afrique?

LE THÈME de ce colloque étant Simenon, l'Afrique et l'humanisme, j'ai choisi d'examiner des portraits d'hommes et de femmes que le romancier plonge, si je puis dire, dans le bain révélateur d'un environnement étranger, cela dans trois romans partiellement inspirés par son bref séjour en Afrique. Ces romans ne forment pas une « suite africaine »; Simenon ne les a pas conçus comme une trilogie dont les histoires se complètent ou se répondent. Toutefois elles me semblent entretenir des relations, qui rendent compte, non d'un changement de la représentation du continent noir dans le chef de l'écrivain, mais d'un inflexionnement de sa conception de la présence des Blancs en Afrique.

⁵¹ *Id.*, p. 110.

Nous n'avons rien à faire là-bas et nous n'y pouvons vivre qu'en nous « décivilisant » : telle est la conviction qui imprègne *L'Heure du nègre*. Et *Le Coup de lune*, roman contemporain du reportage, précipite au Gabon un jeune homme immature, sans repères, sans force morale, qui, littéralement, n'a rien à faire là-bas, qui n'y trouve pas sa place, ni socialement, ni affectivement, et qui est frappé d'ostracisme pour avoir, par dépit autant que par indignation, dénoncé un crime et une parodie de justice concrétisant la « décivilisation ».

Une cargaison d'épaves : voilà ce que le romancier place à bord du paquebot qui, dans *45° à l'ombre*, ramène les colons d'Afrique en Europe. Deux ans après *Le Coup de lune*, Simenon pense toujours que le continent noir est inhabitable par l'homme blanc. Mais ce roman, qui aurait pu être sinistre, est illuminé par la figure centrale d'un « raccommodeur de destinées », avatar de Maigret, commissaire, dans l'univers fictionnel, de l'écrivain lui-même ou, tout au moins, d'une des composantes de sa personnalité : son intérêt pour les perdants. Significativement, ce personnage sauve du pire un couple en perdition, un couple qui se partage les traits du protagoniste du *Coup de lune* : faiblesse morale, débilité physique, propension au romanesque et au laisser-aller, un couple que l'Afrique a désuni et dont chaque membre veut en finir définitivement.

Deux ans encore et voici *Le Blanc à lunettes*. Retour de l'homme blanc en Afrique et, cette fois, installation réussie, en dépit de sérieuses turbulences. On notera que c'est un couple encore — et non un homme seul — qui parvient à se fixer à l'étranger, son succès ne masquant d'ailleurs pas l'échec tragique d'autres Européens, non pourvus des mêmes qualités ou des mêmes caractéristiques. À quoi tient l'issue heureuse de la tentative ? Tout à la fois à sa spécificité et aux relations qui se créent ou ne se créent pas entre les individus. Il s'agit d'aménager, à deux en fin de compte, une sorte d'île déserte, à l'écart du réseau social. On peut donc, à n'en pas douter, tenir l'isolement pour un facteur de succès, pour ne pas dire de salut. Un isolement où s'abolit la conscience des conditions, des positions et des dispositions différentes liées aux unes et aux autres. Autre facteur : le travail, assurément. Mais voyons bien, d'une part, que ce travail s'apparente à l'artisanat ; d'autre part, qu'il n'est pas soumis à des contraintes d'immédiate rentabilité : le travailleur indépendant peut voir le fruit de son effort et il ne redoute pas de ne pouvoir en subsister. Dira-t-on enfin que l'amour conditionne la réussite de l'entreprise et que, lui aussi, contribue à sauver les personnages ? Le terme « amour » est trop polysémique et le roman trop peu centré sur la vie d'un couple de gens qui s'aiment pour qu'on

puisse répondre par oui ou par non. Parlons alors de succès et de salut conditionnés par l'empathie et le pardon, par la capacité de comprendre l'autre et de tourner la page avec lui.

Dans une lettre à Gide, datée du 18 janvier 1948, Simenon confie, à propos de son roman *Lettre à mon juge* : « Je l'ai écrit pour me débarrasser de mes fantômes et pour ne pas faire le geste de mon héros ». À plusieurs reprises, Simenon parle de ses « fantômes ». Par là, il désigne non seulement les figures de son propre passé qui hantent sa création, mais encore, mais surtout les destins de ces personnes qu'il a côtoyées, dans le cercle familial ou dans le cercle élargi de ses relations. Le titre que j'ai choisi pour ce petit essai, pour être allusif, n'en fait pas moins référence à des exemples d'échec qui obsèdent l'écrivain. À l'espoir aussi d'une possible réussite, aux conditions susdites, d'un ancrage en terre étrangère, en un lieu utopique où l'homme social céderait la place à l'homme tout court, à « l'homme tout nu » qui façonne l'environnement à son gré. Mais « fantômes d'Afrique » évoque également la métamorphose du continent noir en spectre : l'Afrique des Africains n'a ici aucune consistance ; n'en restent que des stéréotypes qui hantent les rêves ou les cauchemars de l'homme blanc.

Jean-Louis DUMORTIER
Université de Liège

Sylvère MBONDOBARI

La « mission civilisatrice » à travers des lunettes filtrantes

Notes sur le milieu colonial en Afrique centrale
dans *L'Heure du nègre* et *Le Coup de lune*

Introduction

DÉJÀ important au début du XIX^e siècle, où explorateurs, aventuriers et hommes d'affaire sillonnent l'Afrique dans tous les sens, le flot des voyageurs grossit dans la première moitié du XX^e siècle. Cet enthousiasme pour le voyage s'exprime tant dans le développement de l'ethnographie, de l'ethnologie, dans l'engouement de l'avant-garde artistique pour l'art africain que dans le nombre sans cesse croissant des ouvrages sur l'Afrique. André Gide, Albert Londres, Louis-Ferdinand Céline, Michel Leiris et Georges Simenon parcourent l'Afrique subsaharienne et publient des œuvres qui marqueront leur époque. Au-delà des choix esthétiques, tous ces auteurs « pratiquent un langage chargé de la même intentionnalité »¹. Ils se dégagent nettement de la veine exotique en écrivant des textes qui se veulent d'abord une interrogation sur le monde colonial, laquelle contribue à en faire découvrir la complexité ou à le problématiser, — ce qui, d'un certain point de vue, participe d'une même visée : discourir, illustrer, pour convaincre, accuser ou donner à penser. Les œuvres qu'ils publient se veulent d'une certaine manière « authentiques », et, en tout cas, en prise sur le réel.

Les fondements éthique et esthétique de ce contre-mouvement sont à rechercher dans l'agacement naissant de certains intellectuels devant la tendance générale de la littérature coloniale à présenter la colonisation sous des traits uniformes et idylliques. Un nombre grandissant d'intellectuels libéraux

¹ Roland BARTHES, *Le Degré zéro de l'écriture* suivi de *Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, 1953, rééd. 1972, p. 15. Voir la distinction entre langue, style et écriture, *ibid.*, p. 11-17.

et d'écrivains humanistes vont tenter de revoir l'image d'une colonisation à visage humain basée sur le bien-être et l'émancipation des populations autochtones². La contre-image qu'ils offrent est des plus inquiétante. André Gide, qui peut être considéré comme le chef de file de ce mouvement, s'exclame quelques temps après son arrivée au Congo :

Désormais une immense plainte m'habite, je sais des choses dont je ne puis prendre mon parti. Quel démon m'a poussé en Afrique? Qu'allais-je donc chercher dans ce pays? J'étais tranquille. À présent je sais; je dois parler.³

Au cours de ces années charnières, la représentation de la colonie ne manifeste plus simplement l'écart entre l'idéologie et la réalité coloniale, mais le contraste plus subtil entre deux conceptions du colonialisme, celle des humanistes (Albert Londres, André Gide, Albert Schweitzer), qui visent l'assimilation des populations autochtones, et celle des concessionnaires et des *lobbies* d'hommes d'affaires qui privilégient la mise en valeur de la colonie. L'expression « mise en valeur » est un cynique euphémisme puisqu'il s'agit en définitive de l'exploitation systématique des populations autochtones et des richesses naturelles. Les réactions anticoloniales de Simenon, et de certains autres écrivains au milieu des années 1930, ne sauraient donc s'expliquer comme des boutades provocatrices de quelques « aventuriers » n'engageant que superficiellement les auteurs⁴. Si l'on se réfère au contexte politique et moral dans lequel ces œuvres ont été écrites, on sera tenté

² Cette confrontation est perceptible lors du procès intenté à Simenon par la veuve Mercier qui réclamait la saisie du *Coup de lune*. Elle était soutenue par les colons français vivant en Afrique-Équatoriale française et par la presse et les publications (*Les Annales coloniales*) proches des milieux colonialistes. Quant à Georges Simenon, il bénéficia du soutien de nombreux intellectuels, artistes et écrivains. Dans cette même perspective, lire Didier FOLLÉAS, *Putain d'Afrique!*, photographies d'Albert Londres, Paris, Arléa, 1998, p. 13–25.

³ André GIDE, *Voyage au Congo. Carnets de routes* suivi de *Le Retour du Tchad*, Paris, Gallimard, 1927 et 1928, rééd. 2001, p. 113.

⁴ Présentant le livre de Georges PÉTER, *L'Effort français au Sénégal* (1934), Maurice Martin du Gard s'indigne contre les partisans de l'anticolonialisme et ceux qu'il appelle « les indifférents ». Il note que « quand on a lu *L'Effort français au Sénégal* [...], on peut évidemment répondre à nos compatriotes qui n'ont pas bonne conscience de nos colonies : Qu'était le Sénégal? Qu'est-ce qu'il est à présent? Que serait-il si nous l'abandonnions aux indigènes? Aux idéologues qui s'imaginent que ces derniers pourraient aujourd'hui disposer du droit de se gouverner eux-mêmes, on n'a qu'à montrer l'exemple du Liberia voisin, entre la Sierra Leone et la Côte d'Ivoire; qu'ils aillent voir ce qui s'y passe. Mais ceux-là ne sont pas dangereux, les indifférents sont les plus irritants, ou ceux qui entendant parler de l'Empire ou de la République impériale, croient voir un petit chapeau et Waterloo au bout. » (Maurice MARTIN DU GARD, « Les livres et l'Empire », in *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques. Hebdomadaire d'information, de critique et de bibliographie*, 12–05–1934, p. 5.

d'y voir une révolte sincère d'intellectuels progressistes, excédés et luttant contre l'exploitation et l'oppression coloniale. L'atmosphère, au début des années trente, est marquée par une remise en cause des valeurs, des idées et des objectifs d'une entreprise coloniale que l'on croyait jusque-là légitime et souveraine. L'œuvre de Georges Simenon, qui est l'objet de notre analyse, est à situer dans ce vaste mouvement de relecture de la réalité coloniale.

Simenon a effectué en 1932 une traversée de l'Afrique d'est en ouest, du Caire en Égypte à Matadi au Congo. De ce périple africain il a tiré la matière de reportages pour l'hebdomadaire *Voilà*, sous le titre *L'Heure du nègre*, qui oscillent entre une sociologie de l'empire colonial et un réquisitoire contre les exactions de la colonisation au Gabon et au Congo belge. Ce voyage a également inspiré plusieurs romans : *Le Coup de lune* (1933), *45° à l'ombre* (1936), *le Blanc à lunettes* (1937), *L'Aîné des Ferchaux* (1947).

Dans cette étude, nous nous donnons deux objectifs. Le premier sera de définir, à travers l'étude du personnage principal, l'attitude de Simenon face à l'entreprise coloniale. Dans un second temps, nous tenterons une lecture des deux textes de Simenon consacrés à son séjour au Gabon. Il s'agit du récit de voyage *L'Heure du nègre*⁵, et du roman *Le Coup de lune*⁶ tiré de ce récit de voyage. Notre propos est surtout d'éclairer un texte par l'autre. Nous nous livrerons, en effet, à une « lecture-miroir » en opérant un va-et-vient entre les deux textes. Il s'agira de voir dans quelle mesure le voyage fictionnel rejoint le voyage réel au niveau du récit et du discours. Nous avons l'ambition, en privilégiant une analyse textuelle et discursive, d'aller au-delà de l'étude de Francis Valéry⁷. Nous montrerons non seulement que Simenon s'est essayé à la mise en forme littéraire de telle ou telle situation décrite dans le récit de voyage *L'Heure du nègre*, mais aussi que sa pensée et son écriture s'inscrivent dans une tradition discursive dominée par un anticolonialisme naissant, tradition dont André Gide reste la figure de proue.

⁵ Georges SIMENON, *Mes apprentissages. Reportages 1931-1946*, Paris, Omnibus, 2001. Toutes les citations et la pagination (indiquée entre parenthèses et précédée de *HN*) se réfèrent à cette réédition en format de poche.

⁶ Georges SIMENON, *Le Coup de lune*, Paris, Presses Pocket, 1975. Toutes les citations et la pagination (indiquée entre parenthèses et précédée de *CL*) se réfèrent à cette réédition en format de poche.

⁷ Francis VALÉRY, « Du reportage au roman », in *Cahiers Simenon*, n° 11 (*D'Afrique et d'ailleurs*), 1998, p. 29-39.

Du récit de voyage à la fiction romanesque

AU CŒUR du roman intitulé *Le Coup de lune*, le séjour africain de Joseph Timar, un jeune homme de bonne famille. Timar arrive au Gabon pour occuper un poste à la Socova, une société forestière installée en pleine forêt équatoriale. À peine débarqué à Libreville, il est séduit par le charme d'Adèle, la gérante de l'Hôtel Central, dont il devient bientôt l'amant. Trois événements vont rapidement changer son destin : premièrement, son poste de travail est occupé par « un vieux fou qui a [...] promis des coups de fusil au premier remplaçant qu'on lui enverrait »^(GL, 9), ensuite la mort du mari d'Adèle, et enfin l'assassinat de Thomas, le boy employé à l'Hôtel Central, dont le cadavre est retrouvé criblé de balles à deux cent mètres de l'hôtel. Cet assassinat, dont Timar a été témoin, provoque remous et enquêtes, jusqu'au procès où Adèle, la coupable, sera acquittée. Timar, dont les illusions sont déjà un peu ébranlées par les mœurs des colons blancs, se trouve pris au piège de sa conscience lorsqu'il s'agit de juger un indigène innocent, accusé d'avoir assassiné Thomas. Contre l'avis de tous les colons blancs, déterminés à protéger Adèle, Timar tente par tous les moyens de faire connaître la vérité :

Alors, les nerfs à nu, en dépit de Bouilloux qui lui cassait le bras, en dépit du regard d'Adèle, en dépit du procureur qui lui adressait un sourire, Timar hurla, hurla littéralement, dressé sur l'extrême pointe de ses pieds, le visage ruisselant, mais exsangue, la gorge si serrée que les mots lui faisaient mal : « Ce n'est pas vrai ! Ce n'est pas vrai ! Il n'a pas tué ! C'est... [...] C'est elle ! Et vous le savez bien ! »^(GL, 171)

Dans le désordre qui va suivre cette intervention, Timar tentera de se délivrer des mains de Bouilloux. La conséquence est une bagarre générale, dont il sort grièvement blessé. Après une période d'observation au commissariat de police, il est renvoyé en France⁸.

⁸ Il s'agit là d'une pratique courante de l'administration coloniale. Dans un ouvrage bien documenté Georges Balandier donne l'exemple d'un médecin victime de ce qu'il nomme « la démesure africaine ». Il écrit : « À l'occasion d'un second séjour au Gabon, je désirai savoir ce qu'il était advenu de mon étrange médecin : l'administration l'avait renvoyé en France. Il avait fini, dans un jeu inspiré du geste de Guillaume Tell, par passer son temps à tirer au pistolet des bouteilles vides d'eau Perrier placées sur la tête de ses serviteurs noirs. Ce cas, dans son acuité, demeure exceptionnel, mais il porte enseignement par l'effet de grossissement qu'il révèle. Il montre avec quelle rapidité le Gabon peut user les hommes mis à son service. Il faut une personnalité singulièrement armée, ou de puissants intérêts matériels, pour s'insurger sans déraison devant un milieu naturel et humain qui dispose d'une étonnante capacité d'annihilation et a en outre l'avantage de la démesure ». (Georges BALANDIER, *Afrique ambiguë*, Paris, Plon, 1977, Coll. « Terre Humaine », p. 219.) Lire également Johannes FABIAN, *Out of Our* ..!''

Avant d'entamer l'analyse et l'interprétation des deux textes, nous relevons d'emblée deux aspects importants. Premièrement, *L'Heure du nègre* (1932) et *Le Coup de lune* (1943) relèvent de toute évidence de genres différents et sont de valeur littéraire inégale. Deuxièmement, *Le Coup de lune* se présente comme une réécriture, un relais du reportage journalistique. Il en reste dans une certaine mesure tributaire. La littérarité du roman perce à travers un important travail de construction, de fictionnalisation et même d'hyperbolisation du réel qui initie un jeu subtil d'alternance entre l'hypotexte (*L'Heure du nègre*) et l'hypertexte (*Le Coup de lune*), d'une part, et entre discours et récit, d'autre part, permettant dans une perspective interne de passer du factuel à la fiction. *L'Heure du nègre* est essentiellement fondé sur le souvenir, l'observation, l'anecdote et la singularité d'une expérience. Les six reportages issus d'un long voyage « en auto, en avion, en pirogue, en cargo, en bateau plat et en tipoïe »^(HN, 385) révèlent les multiples facettes de la société coloniale prise sur le vif, enregistrent des phénomènes socioculturels caractéristiques de cette époque et jettent un regard critique sur la réalité coloniale⁹. Avec *Le Coup de lune*, Simenon propose également une analyse distanciée et critique du fait colonial ; la recreation poétique, par le narrateur, du « vécu » semble prendre le pas sur l'action. Confronté à la double nécessité d'inscrire son texte sur un horizon d'attente (« *Erwartungshorizont* », H. R. Jauss) familier et de laisser libre cours à son talent de romancier, Simenon introduit un jeu à partir duquel l'événementiel du reportage se voit en quelque sorte soumis aux lois de la fiction. Toute l'habileté du narrateur réside dans l'art de faire converger les différentes perspectives vers une même et unique démonstration, de susciter une même impression dans l'esprit du lecteur, que Simenon résume à la fin de son reportage en ces termes : « J'aurais voulu décrire l'Afrique, broser un tableau d'ensemble. Mais il n'y a pas une Afrique. Il y a une infinité d'Afriques. »^(HN, 416) Ailleurs, il devient plus explicite : « L'Afrique ? Quand on y est, on sue, on geint, on se traîne ; on finit par haïr tout le monde et soi-même. On jure de n'y pas revenir, et voilà qu'une fois en France on en a la nostalgie. »^(HN, 417)

Comme nous allons le démontrer le récit de voyage dote le roman d'« effets de réel » (Barthes), c'est-à-dire d'images qui seront reconnues par

..!'

Minds. Reason and Madness in the Exploration of Central Africa, University of California Press, 2000.

⁹ Ces reportages ont été publiés dans la hebdomadaire *Voilà* de l'automne 1932. Il s'agit des numéros 61-86.

le lecteur comme conformes à la réalité¹⁰. Parallèlement à ce procédé stylistique, Simenon pratique un brouillage, crée des personnages secondaires et un personnage principal fictif à qui il confie sa critique de la société coloniale et sa perception de l'Ailleurs. Les éléments de la rhétorique traditionnelle tels que l'*inventio*, la *dispositio* et l'*elocutio* sont largement mis à contribution. La comparaison des deux textes est en ce sens très éclairante :

L'Heure du nègre

Le Coup de lune

Présentation de l'hôtel

Quand je suis arrivé à Libreville, sur la côte du Gabon une chose m'a surpris et j'en ai demandé aussitôt l'explication. Pourquoi, dans le seul hôtel de la ville, y avait-il bon nombre de gens pour manger et aucun pour dormir. [...] D'habitude, on va coucher chez les femmes, me répondit l'hôtesse. Nous ne faisons guère que les repas. ^(HN, 389-390)

Il [Timar] avait été séduit par l'aspect extérieur du Central, une construction jaune, en retrait du quai, à cinquante mètres des cocotiers, au milieu d'un fouillis de plantes curieuses.

[...] C'est là que les célibataires de Libreville prenaient leurs repas. Chacun avait sa table, son rond de serviette. À l'étage, les chambres n'étaient jamais occupées. Des pièces vides et nues, couleurs pastel aussi, des lits surmontés de moustiquaires et, au hasard, un vieux broc, une cuvette fêlée, une male vide. ^(CL, 10)

L'expédition nocturne dans un village

Le premier de mes compagnons s'approche d'une case, ouvre l'huis d'un coup de pied et disparaît à l'intérieur. Bientôt il y a une lueur et je devine qu'il allume la lampe. En même temps une ombre de nègre sort, s'enfonce dans le noir du village. C'est le mari. On l'expédie dehors. Et l'autre prend sa place chaude sur la paille, près de la femme engourdie de sommeil. ^(HN, 400)

Les freins grincèrent. Bouilloux descendit le premier, s'approcha d'une case où régnait l'obscurité et frappa du pied contre la porte. « Maria... Hé! Maria!... Debout... [...] Il faisait chaud, malgré la nuit. Dans les autres cases, rien ne bougeait. La porte de celle-ci s'ouvrit et une silhouette de nègre nu se profila, esquissa un salut et se fondit dans l'obscurité plus dense du village. Timar ne comprit que plus tard que c'était le mari de Maria qu'on envoyait promener tandis qu'on rendait visite à sa femme. ^(CL, 40)

¹⁰ Cela explique en partie pourquoi la veuve Mercier, propriétaire du Central Hôtel de Libreville, s'est reconnue dans le personnage d'Adèle Renaud. Dans cette perspective *Le Coup de lune* est un roman réaliste au sens de Roman Jakobson. Traitant « du réalisme en art », il propose de considérer le terme réalisme comme purement arbitraire. Serait réaliste à son avis toute œuvre qui apparaîtrait comme telle au lecteur. (Roman JAKOBSON, *Questions de poétique*, Paris, Seuil, 1973, p. 31.)

Portrait de Joseph Timar

Les deux gendarmes de Port-Gentil sont ici aussi. Et un jeune homme qui vient d'arriver pour le compte d'une factorie. On l'a engagé en France. Le temps d'arriver et la factorie, elle aussi, était en faillite. ^(HN, 382)

À peine débarqué, Timar se précipitait vers une factorie miteuse surmontée du mot *Sacova*. Il s'avancait, la main tendue vers un personnage mélancolique ou dégoûté qui regardait cette main sans y toucher.

— Le directeur? Enchanté! Je suis le nouvel employé...

— Employé de quoi, de qui, à quoi? Que venez-vous faire ici? Pas besoin d'employé, moi!

[...] Le poste qu'on avait promis à Timar? Il était à dix jours de pinasse, tout au fond de la rivière! Or, premièrement, la pinasse était défoncée, incapable de tout service avant un mois; deuxièmement, le poste était occupé par un vieux fou qui avait promis des coups de fusil au premier remplaçant qu'on lui enverrait. ^(CL, 19)

Anecdote

L'histoire la plus ennuyeuse... me raconte-t-on. Cette fois il s'agit d'un colon qui est au Gabon depuis vingt ans et qui a gagné plus de trois millions. Un jour il était en forêt, au bord de la rivière, pour inspecter ses coupes de bois. [...]

Son boy lui prépare le dîner. Il mange, dresse sa tente, se couche dans sa malle-lit et les douleurs commencent. Il passe une nuit de cauchemar. Il sent naître en lui la mauvaise colique. Au petit jour, il se lève.

— Tu as voulu m'empoisonner?

Le nègre fait de grands signes négatifs de la tête. Notre homme saute dessus, lui attache les pieds avec l'amarre du bateau et le pend ainsi à un arbre. [...] La cervelle bouillante, paupière rouges, notre homme remplit d'eau sa baignoire de caoutchouc et la pose sous la tête du nègre. [...] Il donne du mou à la corde et à la tête vient tremper dans le liquide. [...] Trois fois, quatre fois, cinq fois il remonte le noir et laisse redescendre. Puis voilà soudain qu'il en a marre ou qu'il pense à autre chose. Il abandonne pendant un quart d'heure le pendu, la tête dans l'eau. Il ne retrouve qu'un cadavre. ^(HN, 402-403)

C'était ici le cas d'un planteur qui, un mois auparavant, croyant que son cuisinier avait tenté de l'empoisonner, l'avait pendu par les pieds au-dessus d'une cuvette d'eau. De temps en temps, il donnait du mou à la corde et la tête trempait dans la cuvette. En fin de compte, il avait oublié, pendant un bon quart d'heure, de remonter le nègre qui était mort. ^(CL, 29-30)

La descente du fleuve en pirogue

J'ai descendu des rivières en pirogue. Douze nègres à la peau luisante, debout, pagayaient. L'un d'eux récitait une sorte de complainte et tous les autres, au moment précis où les douze pagaies, brandies, allaient s'enfoncer dans l'eau, répondaient par deux syllabes puissantes qui scandaient leur effort. ^(HN, 415)

Les douze pagaies sortaient de l'eau avec ensemble, émiettaient dans le soleil des perles fluides, restaient un moment en suspens avant de s'abaisser tandis qu'une plainte montait de la poitrine des hommes, une plainte qui était une chanson triste, toujours la même, un rythme sourd et puissant qui allait orchestrer la journée. [...] Alors douze voix répondaient en récitant, modulaient une mélodie vigoureuse tandis que les pagaies, par deux fois, plongeaient dans l'eau. ^(CL, 130-131)

L'analogie au niveau du contenu révèle, à travers l'utilisation des images sélectionnées, une recherche des mêmes effets moraux. Simenon ne peut tout inventer puisque son objectif est une re-présentation du réel. Pour atteindre ce but, il procède à partir d'un certain nombre de conventions romanesques qu'il situe soit au plan même de l'expression (la colonie se matérialise dans un langage qui lui est propre et par un habitus qu'elle cultive ; il existe un code d'expressions convenues), soit au plan des fonctions remplies dans le texte par les divers incidents décrits par l'auteur (la scène du meurtre donne naissance à l'enquête policière, qui permet de jeter un regard sur le fonctionnement des institutions coloniales), soit enfin, au niveau le plus profond de la fonction éthique du roman dans son ensemble, comme si le recours aux mots, aux gestes et aux choses ne pouvait être innocent. Derrière ces incidents presque quotidiens (meurtres, injustices, racisme) se profile une interrogation sur la mission civilisatrice.

Cette présentation schématique permet de mesurer l'originalité de Simenon dans la mise en œuvre des différentes situations romanesques, de l'arrivée à Libreville de Joseph Timar jusqu'à certains détails de la réalité coloniale. L'auteur utilise le vécu de deux manières : la première consiste en l'exploitation fictionnelle de sa propre expérience africaine ; elle peut s'observer avec l'évocation d'événements, qui renvoient aux faits les plus marquants de son voyage. Par exemple, il reprend *in extenso* l'expédition nocturne en camion dans le village africain, l'incident entre la patronne et son boy, et l'épisode du pendu par les pieds. C'est justement autour de ces trois événements que Simenon construit son œuvre. La seconde consiste en l'utilisation d'un cadre géographique largement connoté. Le Gabon et la forêt tropicale qui le couvre sont révélateurs par leur dimension métonymique

et métaphorique : ils représentent le lieu où le destin de l'auteur et celui de son personnage principal croisent l'histoire des conquêtes coloniales. Cet espace clos est à la fois le support de la mémoire individuelle et de la mémoire collective. Sa représentation est inséparable d'un thème fondamental de la littérature coloniale, celui de la maladie physique et mentale. Ils sont pour ainsi dire des lieux d'aviissement et de perte morale par excellence.

Confrontation avec l'ailleurs et recherche de sens

AU-DELÀ de l'intrigue digne d'un roman de série B, *Le Coup de lune* est essentiellement une peinture des non-dits de la société coloniale et un procès du monde bourgeois. L'auteur insiste sur les mœurs dissolues du microcosme colonial, où les exactions contre les populations africaines sont communément admises.

Le choix des événements permet de comprendre qu'il s'agit dans ce roman de stigmatiser le comportement odieux des Européens. Toutefois l'ambiguïté qui caractérise le comportement de Timar vis-à-vis des Africains est également perceptible dans le récit de voyage de Simenon, où l'auteur met en évidence les dysfonctionnements de l'appareil administratif dans la colonie. Dans le roman, le Blanc n'est guère ménagé. Il est attaqué à un double niveau. D'abord à travers le personnage d'Adèle. Cette femme légère au service de la communauté européenne de Libreville assassine un domestique noir et ce meurtre est à l'origine des déboires de Timar. Avec les forestiers blancs, elle fait partie des « déchets de la civilisation »^(HN, 416) dont parle Simenon. Au second niveau se trouve Timar, personnage principal peu flatté, qui, sous l'influence pernicieuse des forestiers, sombre dans la débauche et se laisse emporter dans le tourbillon des plaisirs. De toute évidence, Simenon reproche à Timar sa naïveté et sa perception idéaliste de l'Afrique. Timar, tel ce « jeune polytechnicien [...] renvoyé en France [...] à bout d'énergie, les nerfs cassés, la tête en feu » que Simenon décrit dans *L'Heure du nègre*^(HN, 412), ne peut susciter la sympathie. À aucun moment, il ne sera présenté comme un être d'exception. Au contraire il est victime de sa subordination à ses instincts et de son manque de discernement.

Au cours de son séjour, Timar découvre à ses dépens la triste réalité coloniale, où l'âme et le corps de l'homme vertueux s'exposent à de sérieux dangers. Au contact d'Adèle, de l'administration coloniale et des forestiers blancs, il pénètre les dessous de la mission civilisatrice, et finit à la fin du roman par s'enfuir avec la conviction qu'il n'est pas fait pour la colonie,

et *vice versa*. Avec ce mouvement de repli, il dit sans équivoque qu'il se désolidarise de cet univers corrompu. Dans *Le Coup de lune*, il est prisonnier d'un univers colonial chaotique. Il se heurte de toutes parts à un monde réfractaire à toute pénétration. Il se sent comme enfermé en lui-même alors qu'il ne demande qu'à comprendre ce monde. Cela est vrai aussi bien de ses relations avec les colons que de ses rapports avec les populations indigènes. Dans le tourbillon des événements qui vont marquer son séjour au Gabon, Timar est désemparé, confondu, parce qu'il bute contre un ensemble de réalités incohérentes, inintelligibles, sans lois, ni unité. Quelques jours après son arrivée, il assiste aux obsèques du mari d'Adèle, quelque peu déçu par le non-respect des traditions occidentales :

Est-ce un cimetière? On avait essayé d'y respecter les traditions européennes. Il y avait deux ou trois tombes en pierre, quelques croix de bois. Malgré cela, ce n'était pas un cimetière! Il n'y avait pas de chapelle, pas de mur d'enceinte, pas de grille! Il y avait seulement une haie d'arbustes biscornus, à grosses baies violettes, qui, à eux seuls, proclamaient l'éloignement de l'Europe.^(CL, 51)

Cette déception est en réalité l'expression d'un profond dépaysement. La même impression de chaos et d'improvisation, il la perçoit lorsqu'il entre dans le tribunal lors du procès contre Adèle :

Le tribunal, comme le cimetière, sentait l'improvisation, le laisser-aller, le mépris des traditions [...]. Il n'y avait ni moulures, ni boiserie sombres, ni rien qui donnât au décor la solennité nécessaire. La grande pièce nue eût pu aussi bien servir de factorerie. [...] À l'intérieur, il n'y avait pas de chaises, ni de bancs pour le public, pas de box d'accusé, rien de ce qui fait qu'un tribunal est un tribunal.^(CL, 159)

Le drame de Timar, c'est en définitive l'impossibilité de communiquer et de communier avec l'environnement colonial. Simenon introduit son héros dans un monde monstrueux, énigmatique, impossible à dominer, qui interdit toute relation :

Ce ne fut plus seulement l'angoisse de l'éloignement qui l'étreignit : ce fut celle de l'inutilité. Inutilité d'être ici! Inutilité de lutter contre le soleil qui le pénétrait par tous les pores! Inutilité de cette quinine qui lui soulevait le cœur et qu'il devait avaler chaque soir! Inutilité de vivre et de mourir pour être enterré dans le faux cimetière par quatre nègres demi nus.^(CL, 157)

Loin de pouvoir s'unir au monde qui l'entoure, Timar se sent dépaycé, écrasé, opprimé à la fois par le milieu, le climat, et par l'impossibilité de découvrir, dans ce chaos le moindre sens. Cette recherche du même ne favorise nullement l'ouverture à autrui, réduit le plus souvent à un

négalif de la métropole. Ainsi, la colonie reste pour le jeune Timar un texte illisible, réfractaire à tout déchiffrement. À la fin, déçu et en proie à la dépression, il explose : « L'Afrique ça n'existe pas »^(CL, 183). On rapprochera cette réaction de Timar de celle d'un « vieux blanc décivilisé », interlocuteur de l'auteur lors de son voyage : « Oui ! L'Afrique nous dit merde et c'est bien fait. »^(HN, 419) Il faut aller au fond des choses pour remarquer que ce n'est pas la colonisation en elle-même qui est en cause, mais la capacité de l'Europe d'assurer sa « mission ». Comment le colonialisme peut-il encore être justifié lorsqu'on voit les scènes décrites par Simenon ? Il apparaît que si la civilisation occidentale est parvenue à « pénétrer » l'Afrique, à l'occuper et à imposer sa loi dans certaines de ses formes, elle contribue à sa propre destruction¹¹.

Stratégie de distanciation et critique de la société coloniale

ADMINISTRATEURS coloniaux, exploitants forestiers ou simple tenancier, les blancs de la colonie sont la cible d'une critique acerbe. Mais le système colonial en lui-même ne semble pas être remis en cause. Quand il s'agit de la colonisation, c'est en termes neutres, voire laudatifs que Simenon s'exprime. La critique du colonialisme s'est tout naturellement coulée dans une phraséologie dominante dans les années trente. En ce sens, nous partageons l'analyse de Jean-Louis Dumortier quand il note que :

L'Heure du nègre est un ouvrage imprégné d'idées racistes qui dénonce une entreprise coloniale collective, institutionnalisée, mais exalte l'âge d'or des conquérants solitaires dont les exactions sont absoutes et le paternalisme exalté.¹²

Toutefois, tous les propos du narrateur expriment un détachement, ou pour reprendre une expression du sociologue français Pierre Bourdieu « une distinction »¹³ :

Timar était un passager ! Dans la hiérarchie des êtres, il ne prenait place qu'en qualité de Madame. Ce n'était pas même un vrai colon, puisqu'il ne parlait pas le langage indigène et qu'il n'avait pas tiré les canards

¹¹ On pourra rapprocher cette idée à la vision du colonialisme chez Aimé CÉSAIRE, *Discours sur le colonialisme*, Paris, Présence Africaine, 1955, rééd. 1973, p. 46-48.

¹² Jean-Louis DUMORTIER, « Anticolonialisme patent et racisme larvé. L'effet idéologique de *L'Heure du nègre* », in *Traces*, n° 9, 1997, p. 261.

¹³ Nous empruntons cette expression à Pierre BOURDIEU, *La Distinction, Critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.

qui avaient survolé la pirogue ! Il avait distribué des cigarettes ! Il n'avait battu personne ! Il n'avait pas désigné les endroits où l'on devait s'arrêter ! C'était un amateur, un passant !^(CL, 149)

L'effet est manichéen : deux mondes s'opposent aux niveaux éthique, culturel et idéologique. L'un est pur, préservé dans son état vertueux, c'est le monde du jeune Timar, l'autre est corrompu, c'est celui des colons¹⁴. De ce fait, Simenon accorde à la perception du personnage principal une attention privilégiée, qui prime l'action. Les événements s'enchaînent souvent de manière presque mécanique. Le récit est proche de la chronique ou du roman policier, fait de scènes, de divagations, d'anecdotes, de descriptions, et de quelques analyses. Le héros est une sorte de fil conducteur qui permet de personnaliser la critique. L'élément clé du portrait du héros est ici l'isomorphisme Timar/colons blancs/populations indigènes que justifie l'expression d'une position d'extériorité par rapport au monde colonial : non seulement Timar est extérieur à la réalité coloniale, incarnée par Adèle, les forestiers et les administrateurs, mais il est aussi extérieur à son système symbolique, son langage et ses rites. Sa position de jeune bourgeois (il a vingt-trois ans) arrivant pour la première fois en Afrique lui permet de porter un regard « objectif », avec tout le discernement qu'autorise la position de retrait que l'auteur lui confère. Le portrait physique et moral esquissé dans le texte permet de le situer dès le départ dans l'univers colonial. On peut en regrouper les traits en trois catégories.

1.- Sa jeunesse et son origine familiale

Timar est un jeune homme de bonne famille. Contrairement à Bouilloux et aux autres exploitants forestiers, il est nouveau dans le microcosme colonial. Le narrateur précise : « Ses manières de jeune homme bien élevé faisaient rire jusqu'aux boys qui le servaient à table. »^(CL, 9) Il apparaît comme l'incarnation des valeurs morales et garant de la Civilisation. L'adoption des comportements des autres Blancs est présentée comme « une entrée dans un cauchemar »^(CL, 39). Le narrateur indique « qu'il devait apprendre jusqu'au vocabulaire » et « Parfois, les autres s'adressaient une œillade qui signifiait : "il fait des progrès" »^(CL, 83). À la fin du récit, le narrateur rappelle que : « Jamais,

¹⁴ La lecture du récit de voyage *L'Heure du nègre* confirme cette tendance. Ici Simenon développe une critique impitoyable de l'administration coloniale, des colons et de toute la politique coloniale. Il s'en prend surtout à l'administration qui envoie sans les préparer des jeunes sans expérience, guidés par le rêve de contribuer au développement des colonies. Pour d'autres raisons il s'attaque aux forestiers qui exploitent le pays et méprisent ses habitants.^(HN, 392-398)

jusque-là, Timar n'avait fait de scandale, surtout sur la voie publique, car il était bien élevé, de caractères plutôt doux. »^(CL, 173) En insistant sur le niveau d'instruction et la noblesse des manières du jeune Timar, d'une part, et en stigmatisant l'incompétence et la corruption du milieu colonial, d'autre part, Simenon fait de Timar un personnage marginal et marginalisé. Cette vie en marge de la société coloniale a une fonction essentielle dans l'œuvre de Simenon. Hors du réseau blanc et de l'univers symbolique colonial, Timar s'apparente à ces figures de la marge culturelle, qui permettent à l'auteur de présenter une réalité *a priori* banale sous un autre visage. Par ailleurs, l'auteur semble reprendre une question d'actualité politique en France dans les années 1930 : celle de la formation du personnel colonial. En effet, plusieurs inspections en Afrique mettaient en évidence l'incompétence, la malhonnêteté et les abus de pouvoir des fonctionnaires coloniaux, dus en partie à leur faible niveau d'instruction¹⁵.

2.- La relation à la population autochtone

Pour Timar les Africains ne constituent qu'une « masse mouvante »^(CL, 140). En général, il ne s'agit que de nègres, de négresses et de négrillons. Le narrateur explique cette perception du Noir par l'inexpérience de Timar : « Thomas, c'était le boy. Pour Timar, ce n'était encore qu'un nègre, car il était trop nouveau en Afrique pour distinguer les Noirs les uns des autres. »^(CL, 13) Dans *Le Coup de lune*, les Africains figurent comme des éléments accessoires, ils composent un environnement humain vague, évoqué en termes insipides, conventionnels. Il s'agit souvent d'un nègre anonyme : « Un bras nu, le bras d'un nègre, l'avait happé. Et ils s'étaient éloignés, le nègre et lui, en bondissant par-dessus les crêtes. »^(CL, 7-8) Plus loin on peut également lire :

Timar jeta tout un paquet et les ombres rampèrent, se bousculèrent, tandis que les plus audacieux se levaient et accouraient, les mains tendues, en riant et en criant. Il y avait des hommes et des femmes. [...] Il y avait des gamines aussi, aux petits seins à peines formés, parmi la masse mouvante d'où montait une odeur de plus en plus forte.^(CL, 140)

Simenon évoque surtout l'indifférence qui règle les rapports entre les Africains et Timar. Ces rapports, dans la faible mesure où ils existent,

¹⁵ Henri BRUNSCHWIG, *Noirs et Blancs dans l'Afrique noire française ou Comment le colonisé devient colonisateur (1870-1914)*, Paris, Flammarion, « Nouvelle bibliothèque scientifique », 1982, p. 19-26.

manquent de profondeur et sont vides de toute substance¹⁶. En ce sens, la relation aux Africains est envisagée essentiellement au plan éthique : c'est le souci du bien de l'autre qui fonde cette relation. Aussi peut-on percevoir dans le discours et dans la perspective retenue par Simenon une distinction nette entre le plan de l'idéalisme et celui du réalisme. Toutefois, cet écart ne procède pas d'une contradiction intérieure, et se trouve mis au service de la représentation de l'univers colonial dans toute sa complexité.

3.- La relation à la population blanche

Dès le départ, Timar est décrété *persona non grata*. Il a toujours l'impression d'être « en quelque sorte en surnombre »^(CL, 9). Sa présence est acceptée avec beaucoup de réserve. Quelque temps après son arrivée, le commissaire lui demande : « Qu'est-ce qui vous a donné l'idée de venir au Gabon ? »^(CL, 54) En réalité, il se pose lui-même la question : « Pourquoi chacun s'obstinait-il à le regarder avec curiosité et à lui faire une place à part dans la ville ? » Très vite, il comprendra qu'il n'a pas de place dans ce milieu et, qu'en fin de compte, personne ne veut de lui.

La distance entre Timar et le monde colonial est largement problématisée dans l'œuvre. La critique des colons français à des implications non seulement sur la structure du récit mais aussi sur l'esthétique. Le récit, nous l'avons vu, a une structure dichotomique : d'un côté, les colons blancs et de l'autre Timar. Les Noirs sont quasi inexistants et réduits à une masse informe. Qu'ils s'agissent des exploitants forestiers, des administrateurs coloniaux ou de Timar, on remarque que les personnages sont typés ; ce sont des masques dont la complexité psychologique est évacuée par souci de faire une œuvre critique.

Conclusion

LA PERCEPTION et la représentation de l'univers colonial par quelque biais qu'elles s'opèrent, jouent un rôle fondamental par rapport aux propos mêmes du roman : vivre la réalité coloniale, montrer cette réalité, enfin

¹⁶ Dans un essai consacré à la perception de l'autre pendant la période des conquêtes coloniales, Tzvetan Todorov propose une approche en quatre chapitres (découvrir, conquérir, aimer, connaître) qui intègre aussi bien les discours historique, philosophique, sociologique que le discours littéraire. Au chapitre quatre, il présente une typologie des relations à autrui. Il part du principe que les relations à l'autre s'étalent sur trois axes : un plan axiologique, un plan praxéologique et un plan épistémologique. (Tzvetan TODOROV, *La Conquête de l'Amérique. La Question de l'autre*, Paris, Seuil, 1982.)

passer de l'événementiel à la fiction romanesque. Les propos de Simenon et le destin du jeune Timar le montrent bien, l'Afrique tropicale demeure pour le voyageur Européen le lieu symbolique qu'il cherche à coloniser et à conquérir pour lui-même tout en sachant qu'elle lui échappera toujours.

Timar est le symbole de la désillusion. Défini par ce que le narrateur omniscient énonce à son sujet, par son attitude, ses pensées, ses discours, et surtout par la façon dont il est perçu par les autres personnages, Timar manifeste une essentielle ambivalence : il n'est ni un héros souverain, ni une marionnette au service de l'empire colonial. D'ailleurs, il se distingue par sa façon critique d'appréhender la réalité de cet empire et par sa façon d'attirer l'attention sur les non-dits de la société coloniale. Il est, pour les colons blancs, un personnage énigmatique, voire menaçant. Dans *Le Coup de lune*, le colon est l'inverse même du conquérant civilisateur : l'auteur nous présente un milieu colonial dominé par l'exaction et la débauche. Le drame de Timar tient beaucoup moins, on le voit, aux circonstances matérielles qu'à la difficulté de comprendre le monde dans lequel il vit. Il est en exil dans un monde qu'il ne comprend pas et qui ne le comprend pas. Sans doute est-ce pour dramatiser sa critique du colonialisme que Simenon choisit comme protagoniste un jeune homme de bonne famille, extérieur à la réalité coloniale.

On pourrait voir là un usage contemporain d'un procédé de critique abondamment utilisé au XVIII^e siècle (songeons, par exemple, aux *Lettres persanes*, à *Candide*, à *L'Ingénu*, etc.). L'originalité de Simenon tient au fait que son Persan, son Candide, son Huron vit sous une forme particulièrement intense et dramatique l'expérience coloniale¹⁷.

La débauche ne se présente pas comme un problème individuel, encore moins comme un problème subjectif, mais plutôt comme un état de la société coloniale, une rupture fondamentale avec l'idéologie de la mission civilisatrice. Timar refuse de se complaire dans un monde où l'homme blanc a perdu toute sa dignité. La colonie est un milieu hostile à la vertu ; un monde psychologiquement néfaste, redoutable à la fois pour l'âme et l'épanouissement intellectuel et moral. On retrouve ici, à travers cette représentation de la société coloniale, le procès de la « mission civilisatrice ». Le comportement des Blancs ne répond pas aux exigences fondamentales

¹⁷ Le personnage de Timar peut également être rapproché à la figure de Marlow dans *Heart of the Darkness* (1902) de Joseph Conrad. (rééd. London, Pinguin Popular Classics, 1994 ou *Nouvelles complètes*, édition établie et présentée par Jacques Darras, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2003.

que l'on prête à cette « mission ». Le roman cherche ainsi à rompre avec les clichés de la littérature coloniale, et décrit la société coloniale sans la moindre complaisance. L'œuvre de Simenon se dégage nettement de la veine exotique. Timar, son personnage principal, est en marge du pouvoir colonial. Il critique la France en crise politique et morale qu'il a fui pour se tourner vers une terre de révélations. C'est pourquoi Simenon sera accusé, par certains de ses contemporains, de faire œuvre « antifrançaise » et « anticolonialiste ». Cependant cette « prise de conscience » de sa propre culture, nous l'avons vu, n'implique pas nécessairement une ouverture à celle de l'autre. *A priori* Simenon plaide pour un colon exemplaire, exigeant sur le plan moral, compétent, ayant une conscience professionnelle et garant de l'œuvre civilisatrice européenne. Ni Adèle, ni Timar ne remplissent ces conditions.

Dans une perspective plus générale, en des termes qui dénotent une condescendance vis-à-vis des Africains, Simenon attire l'attention de l'administration coloniale sur l'avenir de la mission civilisatrice. À la fin de son périple africain, il fait le bilan en présentant trois types de colonisation : la colonisation assimilationniste française, la colonisation ségrégationniste anglaise et la colonisation bourgeoise belge. Il conclut :

Qui, des Anglais, des Belges ou des Français, se fera mettre le premier à la porte de l'Afrique ?

Je n'en sais rien ! J'ai souffert, chez les uns, de voir un grand chef traité comme un valet par un blanc-bec de Bruxelles. Mais j'étais mal à l'aise, chez les autres, quand des nègres plus agiles et plus forts que moi me bousculaient pour entrer dans le tramway et que je risquais de rester sur le trottoir. J'ai reprouvé la morgue des jeunes Anglais en tenue de polo, mais j'étais gêné quand, dans certaines villes, je voyais des Blancs, mes pareils, exercer, par exemple, au vu et au su de tous les indigènes, le métier de souteneur. ^(HN, 412)

Dans ce passage on retrouve l'ambiguïté qui caractérise l'attitude de Simenon vis-à-vis de la politique coloniale. Son engagement dans la défense d'une éthique dans les relations entre Européens et Africains l'oppose, on l'a vu, aux colons sans idéal, aux yeux de qui il apparaît subversif. Placées dans un contexte post-colonial, ses prises de position contre les abus et l'exploitation d'êtres considérés comme inférieurs ne peuvent s'interpréter comme un anticolonialisme au sens étroit du terme, il s'agit plutôt d'une adhésion à l'universalité des valeurs éthiques. En ce sens on donnera raison à Edward W. Said, qui dans l'introduction à son ouvrage *Culture and Imperialism* souligne avec force :

*I do not believe that authors are mechanically determined by ideology, class or economic history, but authors are, I also believe, very much in the history of their societies, shaping and shaped by that history and their social experience in different measure.*¹⁸

Simenon est donc le produit d'un temps et il s'inscrit dans un ordre du discours dominant à la fin des années vingt. La diatribe anticolonialiste est une des spécificités de cette littérature, soit que l'on associe la colonisation à l'exploitation sauvage des richesses naturelles et à la culture bourgeoise, soit que l'on s'en prenne à la dissolution des mœurs. Les œuvres de Simenon que nous avons présentées sont caractéristiques de ce courant, où la critique vise en premier lieu les grandes compagnies concessionnaires et l'administration coloniale. Dans *Le Coup de lune*, nous l'avons vu, Simenon offre la vision d'une société coloniale, lieu de plaisir par excellence où l'on s'adonne couramment au jeu, au sexe et à l'alcool, jusqu'aux échelons les plus hauts de la hiérarchie de l'administration coloniale. Symboliquement, la colonie est un monde en pleine décomposition au sens premier du mot. Décomposition des mœurs, mais aussi décomposition progressive de l'idéologie coloniale. Le récit de voyage de Simenon *L'Heure du nègre*, satire inattendue chez un inconditionnel de la supériorité intellectuelle et morale de l'homme blanc, prend son sens si on y voit un manifeste intellectuel contre les limites de la mission civilisatrice en Afrique. Tout comme Gide, Simenon s'inquiète parce que cette mission, ce droit de domination que s'est octroyé l'Europe, s'exerce aux dépens des valeurs intellectuelles et humanistes, les préoccupations libérales prenant ainsi le pas sur les devoirs de civilisation.

Sylvère MBONDOBARI
Université de Bayreuth
Université Omar Bongo, Libreville

¹⁸ Edward W. SAID, *Culture and Imperialism*, New York, Alfred A. Knopf, 1993, p. xxiv.

Abdelouahed MABROUR

Les textes africains de Simenon entre adhésion et disjonction

DANS une lettre adressée à Simenon, André Gide écrit en 1939 : « Je viens de relire *le Coup de lune* et puis témoigner, en connaissance de cause, de la prodigieuse exactitude de toutes vos notations, je reconnais tout, paysages et gens »¹. *Le Coup de lune*, écrit en 1933, au même titre que *45° à l'ombre* (1934) et *Le Blanc à lunettes* (1937), constituent le prolongement (intertextuel) du texte-source, *L'Heure du nègre*, une série de reportages parus dans l'hebdomadaire *Voilà* (organe de presse de Gallimard), en octobre/novembre 1932. Ce témoignage « privé » (il s'agit de la correspondance entre Simenon et celui qu'il désignait, dans leurs échanges épistolaires, par « mon cher maître »), appuie, dans une certaine mesure, la présentation élogieuse que réserve *Voilà* au jeune reporter :

Après Joseph Conrad et André Gide, il émet des propos, il exprime avec vérité sur le continent noir, non point des idées, mais des faits.²

et la « crédibilité » que cherche Simenon à s'adjuger lui-même en s'arrêtant sur quelques détails susceptibles de passer aux yeux de ses lecteurs pour invraisemblables :

Des nègres, je l'ai su après, qu'on ramassait dans la forêt et à qui on faisait signer — *je n'exagère pas!*³ Une croix! Un signe, n'importe quoi! — à qui on faisait signer, dis-je, un contrat de travail de trois ans.^(HN, 11)

Et ils [deux ingénieurs fraîchement installés en Afrique] se battent! *Je n'exagère rien! Je n'invente pas! J'ai vu!*³

¹ Georges SIMENON – André GIDE, ... *sans trop de pudeur. Correspondance 1938–1950* (édition établie par Benoît DENIS), Paris, Cahiers Omnibus, 1999, p. 41, lettre 5.

² Georges SIMENON, *L'Heure du nègre*, Présentation de Gilbert SIGAUX, Lausanne, Éd. Rencontre, 1967. Toutes les citations et la pagination (indiquée entre parenthèses et précédée de HN) se réfèrent à cette réédition.

³ C'est nous qui soulignons.

Ils se battent, à coup de poings, à coups d'ongles, devant le camarade qui a quarante de fièvre, et cela à cause de la pomme de terre. ^(HN, 36)

Simenon semble, à première vue, suivre les traces « scripturales » de ceux qui s'étaient engagés, avant lui, sur la « piste-route »⁴ de l'écriture coloniale : exprimer et/ou s'inspirer (de) la vie des colonies ; dire et raconter la réalité coloniale, la relation coloniale. L'« exotisme factice » cède la place à une « nouvelle manière de voir et d'écrire ».

Le réalisme, écrivent Marius et Ary Leblond, fondateurs, en 1926, de la Société des Écrivains Coloniaux, est d'abord indispensable au colonial qui présente au public européen avec l'autorité du vrai, types et décors exotiques⁵. Il n'est pas dénué de sens de voir les traces de cette affirmation dans les propos tenus par l'écrivain liégeois, quelques années plus tard :

Le pittoresque n'existe que pour ceux qui passent. Et j'ai le tourisme en horreur, je ne cherchais pas le dépaysement.⁶

ou encore

Le reportage, c'était pour moi un moyen de poursuivre toujours une quête qui, en somme, me hantait : trouver l'homme. Mes reportages n'étaient pas des reportages, mais la recherche de l'homme tout nu : la recherche de l'homme tel qu'il est vraiment.⁷

On comprend de ces dires que le reportage n'est pas une fin en soi, que Simenon est à la recherche d'une écriture qui se base sur la « documentation » et l'« observation », en somme une « écriture du témoignage », la photographie étant là pour l'appuyer. On pourrait se demander si ce « pacte » a été mis en pratique, du moins dans les textes inspirés par ce voyage en Afrique.

La vision extérieure de Simenon voyageur, voulant informer ses lecteurs (ou ceux de l'organe de presse qui a financé son séjour en Afrique) des caractéristiques particulières des régions qu'il a parcourues, n'a été en fin de compte qu'interprétation. Autrement dit, il ne s'est pas agi, pour lui, particulièrement dans ses récits romanesques, de copier le réel qui se serait

⁴ Pierre HALÉN, « Proposition sur l'exotisme, avec une esquisse de Simenon en écrivain colonial », in *Traces*, n° 9, 1997, p. 194 : Simenon « emprunte les pistes africaines qui sont déjà devenues des routes, mais qui, à cette époque, se souviennent encore un peu d'avoir été des pistes ».

⁵ Marius et Ary LEBLOND, *Le Roman colonial*, éd. Vald Rasmussen, 1926, p. 12.

⁶ Georges SIMENON, *Quand j'étais vieux*, Paris, Presses de la cité, 1970, p. 52.

⁷ Georges SIMENON, Préface de *À la recherche de l'homme nu*, Paris, éd. UGE, « 10/18 », 1976, p. 11.

trouvé déjà là, mais d'utiliser la fiction pour faire apparaître la soi-disant face cachée de ce réel, et donc, de l'inventer ou de le réinventer.

Cette affirmation nous conduit à avancer que les textes africains (exotiques? coloniaux/colonialistes? anticoloniaux/colonialistes?) de Simenon sont construits sur un système de plusieurs polarités fondamentales mettant en scène deux tableaux antithétiques, « adhésion » d'une part et « disjonction » de l'autre.

Ces polarités ne sont évidemment pas créées par le romancier-reporter, mais colorées, semble-t-il, par son expérience (son court séjour en Afrique) et sa vision du monde. Les descriptions sont volontiers gérées par l'esthétique de l'opposition et de la contradiction.

Ce n'est un secret pour personne que ce corpus (textes africains de Simenon) est constitué de récits dans lesquels s'inscrit une écriture provocatrice mettant à jour les « travers » de la vie coloniale. Considéré sous un certain angle, Simenon semble suivre le modèle de Gide⁸, de Conrad, ou de Leiris..., mais sans atteindre toutefois ni leur renommée (entendue au sens de crédibilité) ni la profondeur de leur vision de la question coloniale en Afrique. Simenon qualifie lui-même sa production d'« articles écrits hâtivement, sans intention philosophique ou politique »⁹.

Dans les textes qui nous servent de corpus, avec toutefois une focalisation sur *L'Heure du nègre* et *Le Coup de lune*¹⁰, apparaissent plusieurs manifestations de ces polarités. Deux retiennent particulièrement l'attention : « homme recherché » vs « homme représenté » et « monde imaginé » vs « monde renié, rejeté ».

Ainsi que nous l'avons mentionné plus haut, le voyage de Simenon se justifie par le désir avoué de rechercher « l'homme tel qu'il est vraiment », par « sa préoccupation [...] de découvrir l'homme derrière le pittoresque qui le cach[e] »¹¹, par la volonté qui l'anime de porter témoignage de la réalité dans les colonies, lequel témoignage sera toutefois agrémenté de récits anecdotiques et de sensations visuelles, auditives et olfactives.

⁸ « André Gide notamment, sur un autre ton, dans un esprit différent mais avec quel éclat, a dressé un véritable réquisitoire contre les méthodes d'exploitation et d'asservissement tant de l'administration que des grandes compagnies. » (Pierre ASSOULINE, *Simenon*, Paris, Gallimard, 1996, p. 261.)

⁹ Georges SIMENON, *Quand j'étais vieux*, op. cit., p. 53.

¹⁰ Nous estimons que *Le Coup de lune* est le roman le plus représentatif des textes africains de Simenon. C'est en effet le récit (souvenir) le plus proche, dans le temps, de *L'Heure du nègre*. Le « marquage » de ce voyage en Afrique y est encore très apparent.

¹¹ Georges SIMENON, Préface de *À la recherche de l'homme nu*, op. cit., p. 126.

Au contact de l'autre, entendu ici comme étranger, au sens étymologique du terme (du latin *extraneus* qui signifie dans son emploi adjectival « dehors » ≠ familier), les différences éclatent et, au lieu d'être une source prodigue en enseignements et en richesse, elles constituent des barrières infranchissables ou des pôles de répulsion. Nous n'avons relevé qu'une seule notation où le désir d'approcher ou de se rapprocher (de) l'autre dans son « étrangeté » est plus ou moins manifeste :

Lui, par exemple, c'était la première fois qu'il regardait des nègres avec quelque chose de plus qu'une curiosité s'adressant à leur côté pittoresque, aux tatouages ou plutôt aux véritables sculptures de la peau, aux anneaux d'argent [...]. Il les regardait, comme des hommes, en essayant de saisir leur vie d'homme.¹² (CL, 330)

ou encore, quelques lignes plus loin :

Il lui semblait qu'il était tout près de comprendre cette d'Afrique qui jusqu'ici n'avait provoqué en lui qu'une exaltation malsaine.^(CL, 331)

Dans les autres contextes, l'autre — figure multiple faisant ressortir d'autres tableaux antithétiques — dégage une image largement dépréciative. Il renvoie aussi bien au Blanc qui vit en Afrique (Anglais, Français ou Belge, administrateur, colon, etc.) qu'à l'Africain (qui vit dans la jungle, en ville, etc.). Le regard, bien entendu, n'est pas le même. L'auteur-narrateur-reporter adopte, pour décrire les premiers, une stratégie d'écriture qui relève du dénigrement : la caricature ; lorsqu'il s'agit de dépeindre ou d'évoquer les seconds, celle-ci (la caricature) se trouve nourrie de préjugés et d'images collectives qui filtrent et orientent la perception du descripteur, enfermant de plus en plus l'autre dans des stéréotypes et des représentations toutes faites. À quelques exceptions près, ce sont les traits les plus repoussants et les plus déjetés qui sont retenus en premier lieu pour broser le portrait du colon européen. Dotés d'étiquettes diverses traduisant le mode de leur évolution dans les textes qui nous servent de corpus¹³ (administrateur, vieux colon, « décivilisés », interdits de séjour, nouveaux colons, ...), les Blancs sont généralement perçus d'une manière négative. Seule la classe des Anglais semble échapper à ce traitement :

¹² Georges SIMENON, *Le Coup de lune*, Paris, Presses de la cité, T. 18, 1991. Toutes les citations et la pagination (indiquée entre parenthèses et précédée de CL) se réfèrent à cette réédition.

¹³ Cf. Abdelouahed MABROUR, « La désignation de l'autre chez Simenon », in Danielle BAJOMÉE et Abdelouahed MABROUR (Coord.), *Trajectoires interculturelles : représentation et image de l'autre dans le domaine francophone*, Faculté des Lettres d'El Jadida, Série colloques et séminaires, n° 1, 2002.

Car, entre moi d'une part, lady Makinson et son compagnon de l'autre, il existe le même écart qu'entre le petit couple et moi.¹⁴

Ils ne sont pas plus résistants que d'autres. Donc il y a une explication, et l'explication la voici : au Congo belge, un colonial quelconque fait trois ans de terme pour avoir ensuite un congé de six mois en Europe ; dans les colonies françaises, le terme est de deux ans. Chez les Anglais, il est de huit mois et le reste de l'année se passe au pays.^(HN, 50)

Le (vieux) colonial est souvent dépeint par des traits dépréciatifs :

- un alcoolique (ou assoiffé d'alcool) :

Ils se soûlent lentement, scientifiquement, à coup de pernod.^(HN, 12)

Timar comprit pourquoi le gouverneur était enchanté de recevoir des gens. Il aimait boire.^(CL, 297)

- un assassin :

On prétendait qu'il avait tué, à ses début, des dizaines, peut-être des centaines de nègres et que maintenant encore, il n'hésitait pas à abattre ceux qui avaient commis quelque faute.¹⁵

- un violeur de femmes (scène de la forêt dans *Le Coup de lune*).

Pour les nouveaux, ceux qui viennent de s'installer en Afrique, comme c'est le cas de Timar dans *Le Coup de lune*, l'accent est souvent mis sur leur fragilité physique et psychologique (rougir, se déstabiliser facilement, etc.) :

Ses manières de jeune homme bien élevé faisaient rire jusqu'aux boys qui le servaient à table.^(CL, 264)

— Tu as une peau de femme.^(CL, 264)

Leur manière d'administrer est souvent évoquée avec une ironie qui signale le décalage entre la fonction qu'ils exercent et la situation visée :

Ce qu'ils administrent les administrateurs ? Ils administrent les nègres, parbleu.^(HN, 20)

Des notes proviennent de gens qui sont haut placés, placés fort loin, et ne se risquent pas sur les lieux.^(HN, 35)

À ce tableau, où les différences, au sens de distances, sont de nature intraculturelle, s'oppose un autre. Il est réservé à l'Autre, au vrai sens (interculturel) du terme : l'autochtone. Sa description (qualification, désignation, ...) occupe une place importante dans les textes de Simenon. Lui aussi est présenté comme un être pluriel : domestique, Noir de la forêt, « faux civilisé » :

¹⁴ Georges SIMENON, *Le Blanc à lunettes*, Lausanne, Éd. Rencontre, 1967, p. 60.

¹⁵ Georges SIMENON, *45° à l'ombre*, Lausanne, Éd. Rencontre, p. 19.

Une petite race difforme, aux gros yeux inquiets.^(HN, 11)

Affblé d'une culotte et d'une chemise, l'indigène devient travailleur.
Avec cravate et faux col, c'est un clerc, un faux civilisé.^(HN, 63)

De manière générale, le Noir est très souvent présenté comme un être collectif :

Il n'y avait, sous un hangar, parqué comme des bestiaux que cent ou cent cinquante nègres ou négresses.^(HN, 11)

Une bande hurlante de Noirs et de négresses [...] ^(HN, 21)

Des milliers de nègres alentour [...] ^(HN, 28)

Mais, peu à peu, cet être s'amenuise et disparaît presque. Il est loin d'évoquer la peur inspirée par les masses populaires (*Germinal* de Zola, par exemple). C'est un être absent, passif, résigné, docile :

... car, si les Noirs s'accommodent de cette passivité de bétail, les Européens en meurent.^(HN, 32)

Il faut voir ces gens-là, pour un oui ou un nom, recevoir une gifle d'un Blanc et l'encaisser sans sursaut, sans un froncement des sourcils.^(HN, 41)

Ils sont également dépeints par certains de leurs traits culturels, présentés sous un angle anecdotique : « des sorciers », « des empoisonneurs », « des anthropophages ». L'instinct naturel l'emporte :

Et des milliers de nègres, alentour, continuent à vivre nus, à *gratter*¹⁶ à peine la terre pour faire pousser leur nourriture [...]

Ils sont à grouiller dans la brousse autour du Blanc qui sue et qui souffle, *gratte* du papier, aligne des colonnes de chiffres, s'arrache les cheveux à cause de trois centimes d'impôt...^(HN, 28)

Ils ont été esclaves et je ne pense pas qu'ils aient été plus malheureux. C'est une notion qu'ils n'ont pas. Ils mangent. Ils boivent. Ils font l'amour.^(HN, 32)

L'idée évoquée par une expression telle que « peuple enfant » laisse entrevoir les thèses évolutionnistes qui, comme l'écrit Claude Clanet, considèrent que...

Les formes sociales dites sauvages, barbares, primitives, préhistoriques, antiques correspondent à des étapes ou à des arrêts dans cette même évolution dans le progrès.¹⁷

¹⁶ C'est nous qui soulignons. L'exemple de l'emploi du verbe « gratter » est parlant : « gratter à peine la terre » vs « gratter le papier » évoque à l'esprit, de manière très subtile, l'opposition entre « nature » et « culture ».

¹⁷ Claude CLANET, Préface à Edgar WEBER, *Maghreb arabe et occident français*, Toulouse, PUT, 1989, p. 18.

La deuxième manifestation a trait à l'espace fantasmé, représenté, médiatisé. Nous nous limiterons à deux figures spatiales : l'Europe, représentée ici par Paris et la Province française, d'une part et l'Afrique, rêvée (affiche, littérature) ou vécue (colonies), de l'autre.

L'image positive de l'Europe est souvent convoquée, d'une manière implicite ou explicite, dans des contextes bien précis. Ceux-ci correspondent généralement à des moments de crise que vivent certains personnages du récit :

Le tribunal, comme le cimetière, serait l'improvisation, le laisser-aller, le mépris des traditions et c'est pourquoi, sans doute, Timar pensait à l'enterrement d'Eugène Renaud.^(CL, 344)

Il n'y avait ni moulure, ni boiserie sombre, ni rien qui donnât au décor la solennité nécessaire. La grande pièce nue eût pu aussi bien servir de factorerie.^(CL, 344)

Je recréais même des images, une sortie de messe au village, le café d'en face...^(HN, 10)

L'évocation du pays natal, un paysage familier aux contours rassurants, paraît, à nos yeux, comme un élément aidant le personnage à fuir la réalité considérée comme dure.

L'autre figure représente la terre d'Afrique. Celle-ci apparaît d'abord comme un espace positif qui fascine l'imaginaire de l'Européen et l'incite à partir à la recherche d'un ailleurs exotique :

Or Timar était enchanté par tout ce qui portait le cachet colonial.^(CL, 263)

Ce dépaysement, il l'avait cherché dans le pittoresque, dans le panache des cocotiers, la chanson des mots indigènes, le grouillement des corps noirs.^(CL, 285)

Et l'affiche tricolore, l'affiche aux seins de négresses, continuera son œuvre séductrice, sur le mur blanc, dans le bruit des cloches, les sabots des chevaux.^(HN, 17)

Il a imaginé la brousse, la forêt, les pirogues, les cocotiers et lui-même, dans cette féerie, parmi les nègres nus, en bottes jaunes, la cravache à la main.^(HN, 15)

En Afrique, la réalité est tout autre. On se rend compte que les mots chantés par l'affiche ont une autre signification. Le continent noir — « la noire Afrique » écrit Simenon — est décrit comme un lieu horrible (*locus terribilis*), un enfer, un espace de mort et de folie :

La tristesse qui se dégage même de la vue du continent monstrueux reproduit sur une carte.^{18 (HN, 32)}

¹⁸ Cette expression évoque à l'esprit la notion de « carte mentale ».

chaleur malsaine, chaleur de fièvre, d'hôpital [...] (CL, 281)

On n'ose pas regarder le rectangle lumineux de la porte, car des flèches de feu vous entrent dans la tête. (HN, 12)

Le soleil d'Afrique est un leurre. (HN, 31)

Ce n'est pas le Blanc qui est responsable. Ce n'est pas le nègre ni le Chinois. C'est l'Afrique. [...] Il sait voir mourir et mourir¹⁹, que ce soit en posant une voie Decauville ou de la lèpre, de la maladie du sommeil, de la dent d'un crocodile ou d'un léopard. (HN, 34)

Les noms à connotation exotique sont convoqués dans le texte et renvoyés à ceux qui les avaient produits :

Du pittoresque, n'est-ce pas? Beaucoup de pittoresque, comme on en met dans les livres et même dans les atlas!

Pittoresque de l'odeur aussi, âcre, écoeurante! Et la crasse... (HN, 11)

Les bananes à vingt-cinq centimes le régime, les poules à huit sous, les fruits équatoriaux, mangues, papaye? C'est écoeurant! Ça pue l'Afrique!

On parle de baobabs géants? Ils sont lugubres, donnent malgré leur taille, une impression de pauvreté quand on les compare au moindre hêtre de chez nous. (HN, 31)

On parle de végétation luxuriante? Pardon! Dans ce qu'on appelle la forêt vierge, les arbres sont plus clairsemés que dans la forêt de Fontainebleau. (HN, 31)

On parle de la faune? On cite les lions, les léopards [...]. C'est vrai! Mais ces bêtes sont, comme les nègres, dispersés dans des espaces infinis. (HN, 31)

La structure syntaxique des phrases montre assez clairement le rejet du discours de l'affiche et de la littérature exotique dont elle s'inspire («L'Afrique vous parle») : phrase interrogative directe marquée par l'intonation (procédés d'oralité), suivie d'une autre phrase dans laquelle on peut lire une réponse (sans indices apparents) qui semble rejeter le contenu propositionnel, non seulement des interrogatives, mais celui se rapportant essentiellement à l'imaginaire qu'avait façonné et nourri un certain type du discours de l'administration coloniale. Il est permis de voir dans ces structures dialogiques l'écho intertextuel du segment qui ponctue le dernier

¹⁹ Simenon semble vouloir nous dire que le vrai maître, ce n'est pas l'Européen qui porte un casque colonial sur la tête et tient une cravache à la main (la représentation chantée par l'affiche connotant l'image du maître «civilisateur»). C'est l'Afrique qui joue ce rôle. C'est elle qui «guide le troupeau» (de Blancs et de Noirs). Sa cravache à elle, ce sont ses armes (soleil, chaleur, animaux...). Le continent noir est assimilé ici à une «divinité dévorante», un être mythique dont les êtres humains constituent, en quelque sorte, l'unique offrande.

chapitre du *Coup de lune* : « L'Afrique, ça n'existe pas » et surtout celui du vieux fonctionnaire « L'Afrique vous dit m... ».

L'unité d'atmosphère sordide dans laquelle baignent ces textes africains de Simenon, cet « air de maladie », qui ne se manifeste pas seulement dans les évocations et notations chargées d'une forte coloration affective, qu'expriment en particulier les adjectifs axiologiques, les comparaisons, les métaphores, soulignent avec force que cette Afrique tant rêvée est irréductible aux mœurs européennes et, par là même, complètement fermée aux influences que le Blanc « civilisateur » pourrait éventuellement exercer sur elle²⁰.

Abdelouahed MABROUR
Université Chouaïb Doukkali
El Jadida, Maroc

²⁰ Pierre LOTI, sur un autre registre (refuser « tout accès du Maroc à la modernité », chercher à le « figer dans le temps ») écrit : « Ô Maghreb sombre, reste, bien longtemps encore, muré, impénétrable aux choses nouvelles, tourne bien le dos à l'Europe et immobilise-toi dans les choses passées. Dors bien longtemps et continue ton vieux rêve, afin qu'au moins il y ait un dernier pays où les hommes fassent leur prière... » (*Au Maroc*, Paris, La Boîte à documents, 1985, p. 268.)

Paul MERCIER

Images de l'aventure africaine et de la quête des origines dans quelques romans populaires de Simenon

SIMENON s'est intéressé à l'Afrique et à la négritude bien avant son périple de l'été 1932. Dès la fin de son adolescence à Liège, il a rêvé d'aventures exotiques et de Vénus africaines, au hasard de son abondante consommation des récits populaires de voyage, pour la plupart anglo-saxons, et de la littérature d'avant-guerre. De 1924 à 1930, il évoquera les voyages africains de ses personnages de fiction dans plus d'une quinzaine de romans d'amour et d'aventures, d'un intérêt variable.

La critique littéraire a pris l'habitude de comparer les reportages et les romans exotiques, comme *Le Coup de lune*, en insistant sur la proximité des événements observés par le voyageur et le réalisme des faits romanesques. À la lecture des romans populaires, on mesure mieux le poids de l'imaginaire, l'héritage de la génération précédente (la *doxa* coloniale) et surtout l'influence de la littérature d'évasion, l'idéalisation des espaces inconnus et l'ébranlement du lien social résultant de l'errance du voyage.

Pour un psychologue en tout cas, la dynamique identitaire et ses ressorts inconscients est mise à l'épreuve aussi bien dans le voyage imaginaire que dans l'expérience bien réelle du déracinement culturel : des émotions venues de très loin — des craintes et des plaisirs liés aux premières relations avec les parents — font retour, avec les premières croyances animistes et la magie de la toute-puissance des idées, de la recreation d'un monde à sa mesure, si ce n'est à sa convenance. Le roman populaire — le roman d'aventures en particulier — a cette propriété de satisfaire des désirs inconscients archaïques sans risque, sans menacer les équilibres mentaux : l'évasion et le divertissement ne mobilisent d'enjeux existentiels que chez le personnage, un être auquel on fait semblant de s'identifier sans y croire ; ce n'est qu'un jeu. La question mérite quand même d'être soulevée au passage.

Le sous-titre donné à ces journées, «À la recherche d'un nouvel humanisme», mérite réflexion. Où se placer pour apprécier l'apport de Simenon et son actualité ?

Du côté des débats sur le colonialisme ou l'anticolonialisme (à la mode du *Livre noir du colonialisme*¹) et de nombreux travaux universitaires africains ? Ou du côté des analyses récentes et controversées des politologues européens à la suite de Stephen Smith² ? Mon parti pris a été d'essayer de comprendre pourquoi le jeune Simenon, déjà hanté par ses fantômes, a trouvé du plaisir à écrire de petits romans sans prétention, et pourquoi le lecteur d'aujourd'hui peut encore trouver du plaisir à les lire, à les déconstruire et à en faire des objets de curiosité. Malgré leurs défauts, malgré les fréquents clichés racistes de cette époque, qui sont devenus aujourd'hui suspects, il reste dans ces textes une certaine idée de l'autre, de sa différence. Il faut admettre aussi que le regard que porte Simenon sur l'Afrique et les Africains évolue dans son œuvre. Une revue d'ensemble des romans populaires ayant l'Afrique pour cadre spatial m'amènera à n'en retenir que deux, pour en présenter les aspects les plus originaux.

Pour mieux souligner que les reportages sont loin d'avoir introduit une différence radicale avec les histoires africaines, je compléterai mes observations sur les romans populaires par des remarques sur *Bergelon* (1939) et *Le Nègre* (1957). Ces œuvres marquent un retour sur le mode mineur de l'aventure africaine dans sa dimension essentiellement imaginaire : comme exil thérapeutique (*Bergelon*) et comme voyage inversé avec l'accueil d'un métis africain cultivé dans la campagne picarde (*Le Nègre*). Simenon, qui n'ignore pas les cadres sociaux et leur pesanteur sur les représentations, n'en finit pas de nous renvoyer à un « au-delà de la culture », à une interrogation jamais close sur le vouloir vivre et ses racines imaginaires.

Imagos inconscientes archaïques et registre culturel

MON PROPOS s'appuie sur les intuitions développées par Jean Fabre, dans un article de 1989 intitulé « Sur Simenon. Un regard socio-analytique³ ». Fabre reprend les idées de Gérard Mendel sur l'individu sans

¹ Marc FERRO, *Le Livre noir du colonialisme. XVI^e-XXI^e siècle : de l'extermination à la repentance*, Paris, Hachette, « Pluriel », 2003.

² Stephen SMITH, *Négrologie. Pourquoi l'Afrique meurt*, Calmann-Lévy, 2003.

³ Jean FABRE, « Sur Simenon. Un regard socio-analytique », in *Simenon Travelling*, octobre 1989, p. 231-240.

appartenance, représenté par le héros simenonien, un individu qui traverse une crise d'identité, ne se reconnaît plus dans un « nous » collectif. C'est tantôt avec complaisance, tantôt avec difficulté, avec des phases d'angoisse intenses, qu'il regarde dans le miroir son « je » solitaire.

Mendel oppose deux types d'images qui sous-tendraient toute participation culturelle, toute vision d'un fonctionnement social. Sous l'emprise inconsciente d'une image maternelle préœdipienne, le sujet est envahi par des pensées imaginaires et des fantasmes sans lien précis avec la réalité objective extérieure ; il est dominé par des affects de douleur et de plaisir dont il ignore les raisons ; il éprouve une très grande dépendance à l'égard des forces magiques qui le protègent et le maintiennent dans un sentiment d'impuissance à agir sur le monde. Le fantasme de toute-puissance des idées vient corriger cette détresse intime insupportable résultant de l'idée que se fait le sujet des pouvoirs d'une mauvaise mère (la bonne mère offrant, elle, une protection enveloppante contre tout danger imaginable, mais son amour est d'abord une idéalisation qui protège des pulsions agressives). Dans ce type de fonctionnement mental, le sujet est fasciné par l'irrationnel, la toute-puissance magique, le tout ou rien très idéalisé sans confrontation sérieuse possible avec la réalité. Le monde pulsionnel impose ses exigences et le désir n'a pas de limites. Mais un autre fonctionnement psychique se met progressivement en place : le sujet acquiert la maîtrise de ses actes ainsi que le contrôle de la réalité par des gestes et des mots efficaces. Le père lui apparaît moins comme un patriarche inaccessible que comme un modèle d'identification inspirant le sentiment du devoir. Le sujet accède à la conscience d'un nécessaire passage par des épreuves d'initiation pour devenir vraiment un homme, pour prendre toute sa place dans le corps social. D'autres catégories de pensée sont acquises, le sens de l'effort pour des résultats différés et limités, le refus de la pensée magique, la prise en compte du relatif et de la résistance du réel, le détachement par rapport aux pensées totalitaires et au dogmatisme, la primauté du droit sur l'arbitraire et la violence, etc.

À ces deux images psychanalytiques correspondent deux figures du héros simenonien. L'une est celle de Maigret, l'homme fort, libre, juste et bienveillant, capable de trouver la vérité et de comprendre ses semblables, de deviner leurs motivations les plus inconscientes. L'autre est la figure du velléitaire, dominé par les intrigues d'une femme — d'une mère couveuse et dominatrice —, vite ébranlé par les coups du sort et la violence de ses propres instincts. Cet homme qui doute, qui se cherche n'est pas le plus

inhumain des deux, puisqu'il renvoie à ce travail psychique où l'identité se retisse et se transforme.

Quand il s'agit d'être confronté à la culture de l'autre, à la différence de l'autre, le premier est civilisé, rationnel ; le second, primitif, imprévisible et impulsif — ou impuissant à agir sur le monde. Ses préjugés, ses catégorisations inconscientes s'imposent à lui comme d'évidentes certitudes puisque leur fonction première est de le rassurer sur sa normalité, sa conformité sociale et, finalement, sur sa supériorité personnelle et celle de son groupe social. Quand un tel individu généralise sa vision du monde, (sa vision des forces naturelles, des effets climatiques, des échelles de grandeur et des phénomènes inhabituels pour l'Européen), ces motions inconscientes colorent les représentations, exercent sur elles une emprise insoupçonnée et donc incontrôlée. C'est ainsi qu'une vision apocalyptique de l'Afrique infiltre même les reportages de Simenon :

La tristesse que nous voulons à toute force lire dans les yeux des nègres n'est pas leur tristesse à eux ; c'est la tristesse de toute l'Afrique, des arbres, des fleuves, des bêtes, la tristesse qui se dégage même de la vue du continent monstrueux reproduit sur un carte.

Les Blancs n'y sont pour rien ou plutôt, ils en sont les victimes, car si les Noirs s'accommodent de leur passivité, les Blancs en meurent. Le maître, le vrai maître, celui qui conduit le troupeau à peau noire, les bêtes et les plantes, c'est l'Afrique.⁴

Le voyage en Afrique n'a pas corrigé cet imaginaire-là, il semble même l'avoir accusé et validé. Si, dans les romans populaires, la porte est grande ouverte à de telles simplifications enfantines, il ne s'agit encore que de fictions, d'histoires qu'on se raconte, parfois avec un art d'illusionniste qui se moque de la crédulité du lecteur. La dénonciation virulente et sincère de telles allégations n'est pas toujours aussi vertueuse qu'elle se prétend. À vouloir ignorer les soubassements inconscients des attitudes culturelles, on s'expose à des erreurs de jugement. Le lecteur des romans populaires est confronté à son propre imaginaire — et donc, lui aussi, à ses démons intimes — pour croire à la réalité qu'il se fabrique lui-même, pour se rassurer et se faire plaisir. Sans imaginaire, pas de littérature et pas d'histoires transmises d'une génération à l'autre, avec leurs déchets et leurs joyaux, selon le bon vouloir des héritiers.

⁴ Georges SIMENON, *L'Heure du nègre*, in *À la recherche de l'homme nu*, U.G.E., « 10/18 », 1976, chapitre 3, p. 69.

Les romans populaires africains de Simenon

P OUR distinguer, dans les romans populaires, ceux que nous qualifions d'« africains », des critères précis s'imposent. S'agira-t-il de la pigmentation noire de la peau de certains personnages ? Dans ce cas, il faut intégrer les romans américains, des Caraïbes et ceux des mers du Sud, chaque fois qu'un Noir tient un rôle décisif dans un équipage ou dans un groupe influent. À titre d'exemple, *Quartier nègre*, dans les romans sous patronyme, peut être inclus dans la série africaine, voire afro-américaine. Nous avons inclus un roman d'esprit gaulois, *Aux vingt-huit négresses*⁵, dans notre liste, bien qu'on ne quitte pas le centre de Paris et que les pensionnaires d'une maison de passe soient originaires d'Haïti, mais il s'agit bien d'une facette de la mentalité coloniale européenne et de la fascination exercée par les Vénus noires.

Un second critère de sélection est l'importance relative du séjour en Afrique. Parfois seuls quelques souvenirs sont évoqués par d'anciens colons revenus au pays (ou par leurs descendants), et la quasi-totalité de l'intrigue se déroule en France : c'est le cas avec *Les Deux Maîtresses* ; il faut en venir à l'épilogue pour débarquer à Alexandrie et apprécier la douceur paradisiaque des nuits orientales au bord du Nil. Une grande partie des chapitres ont l'Afrique pour terrain d'aventure dans une dizaine de romans de Georges Sim et de Jean du Perry, les deux pseudonymes les plus utilisés.

Sans le travail minutieux de Michel Lemoine et les recherches patientes de Claude Menguy, toute vue d'ensemble sur les romans populaires serait incomplète. On se reportera à *L'Autre Univers de Simenon*, de Michel Lemoine⁶ pour une courte description de chacun d'eux. On complétera par un article du même auteur : « Les Aventures exotiques dans les romans populaires de Georges Sim »⁷ et par les réflexions que ces romans inspirent à J.-C. CAMUS dans le chapitre 7 des *Années parisiennes*⁸.

Ce tableau ne tient pas compte des nouvelles et des contes relatifs à des aventures africaines, sous pseudonyme ou sous patronyme.

Les dates de ces romans font pendant à la liste équivalente de l'œuvre sous patronyme.

⁵ Réédité dans *Amours coloniales*, Éditions Complexe, 1996, p. 905-948.

⁶ Michel LEMOINE, *L'Autre Univers de Simenon*, CLPCF, 1991.

⁷ Michel LEMOINE, « Les Aventures exotiques dans les romans populaires de Georges Sim », in *Les cahiers des paralittératures*, CLPCF, 1988.

⁸ Jean-Christophe CAMUS, *Les Années parisiennes*, Didier-Hatier, 1990.

1932	<i>Le Coup de lune</i>	1939	<i>Bergelon</i>
1935	<i>Quartier nègre</i>	1943	<i>L'Aîné des Ferchaux</i>
1936	<i>45° à l'ombre</i>	1957	<i>Le Nègre</i> ⁹
1937	<i>Le Blanc à lunettes</i>		

Afrique			
Paris*	Haiti	1925	<i>Aux vingt-huit négresses</i>
Afrique du Nord	Tunisie du Sud, Gabès	1925	<i>Amour d'Afrique</i>
Afrique du Nord	désert du Sahara, Tchad, Nigeria, Soudan, Égypte	1928	<i>Chair de beauté</i>
Afrique du Nord*	traversée du Sahara	1930	<i>Poupée brisée</i>
Afrique orientale*	Égypte, Le Caire	1929	<i>Les Deux Maîtresses</i>
Afrique équatoriale	Gabon, Loanda	1928	<i>Deux cœurs de femmes</i>
Afrique équatoriale*	Congo, une mine de cuivre	1929	<i>La Fille de l'autre</i>
Afrique équatoriale*	Congo, mines d'Hyrra Banda	1930	<i>Les Forçats de Paris</i>
Afrique équatoriale*	Congo	1931	<i>Pour venger son père</i>
Afrique équatoriale*	Cameroun, jungle	1927	<i>Un tout petit cœur</i>
Afrique équatoriale	Congo belge, est	1937	<i>Seul parmi les gorilles</i>
Afrique orientale	Zanzibar, lac Tanganyika	1929	<i>Le Gorille roi</i>
Afrique orientale	Zanzibar, lac Tanganyika	1928	<i>Le Sous-marin dans la forêt</i>
Afrique australe	sources du Zambèze	1928	<i>Les Nains des cataractes</i>
Afrique australe	désert du Kalahari	1927	<i>Le Cercle de la soif</i>
Afrique du sud-ouest	(Angola, Namibie)	1930	<i>Le Pêcheur de bouées</i>

* L'astérisque qui suit la localisation de la région indique la brièveté des évocations africaines, ce qui est approximativement le cas pour la moitié des titres cités.

Les meilleurs de ces romans populaires d'aventures ont été réédités chez Fayard, entre 1952 et 1955, et aux Presses de la Cité, vers 1980. Le tableau fait apparaître une forte concentration sur les années 1927–1930 et une dispersion sur quatre secteurs géographiques. Il convient d'abord de remarquer que le Congo belge n'occupe pas une place importante et se fonde dans la région des Grands Lacs de l'Afrique orientale. Le Sahara dévore

⁹ Les dates mentionnées sont les dates de rédaction. La liste des nouvelles sous patronymes couvre une période moins étendue : 1938, *Un crime au Gabon* ; 1939, *La Ligne du désert* ; 1939, *Le Passager et son nègre* ; 1939, *Le Capitaine du Vasco* ; 1940, *Le Nègre s'est endormi* ; 1940, *Le Naufragé de l'armoire à glace* ; 1946, *Sous peine de mort*.

le Maghreb et les rivages méditerranéens. L'Afrique équatoriale (Congo, Cameroun, Gabon), vient en seconde position, éclipsant l'Afrique de l'ouest ou seul le Nigeria se maintient. L'ancienne Afrique orientale sous tutelle allemande et la région des Grands Lacs exerce sa fascination de *terra incognita*, d'univers de la jungle. L'Afrique australe, anglophone est une quatrième zone bien présente, grâce à ses mines et à ses trafics de diamants.

À la redécouverte de la géographie du continent noir, déjà chère à Jules Verne, il faut associer le souci didactique de diffusion des connaissances de l'époque, les prétentions d'attester les affirmations scientifiques par des références explicites et des collages de passages de l'encyclopédie Larousse. L'ethnologie mise à portée des adolescents et des braves gens, voilà un alibi commode qui marie l'évasion et l'instruction populaire... Mais la curiosité du lecteur d'aujourd'hui est aiguisée par la recherche des sources et de la documentation vraisemblablement utilisée, pour apprécier le jeu de l'imaginaire et de la création d'un romancier populaire.

Le but de ces aventures coloniales ne varie guère : c'est l'exploitation des mines d'or et la prospection des gisements de diamants, non contrôlés par les grandes compagnies capitalistes. Le motif le plus fréquent des aventuriers est l'appât du gain. La mise en valeur d'exploitations agricoles ou forestières est un peu plus rare, et concerne plutôt l'Afrique australe et orientale, avec ses fermes d'autruches et ses scieries. L'expédition dans les contrées hostiles tenues par des rebelles ou des « sauvages » est motivée par la poursuite de ravisseurs d'otages en fuite (avec la présence d'une femme blanche dans quelque groupe), plus rarement par la recherche d'un colon ou d'un explorateur dont on est sans nouvelles depuis des années. La lutte d'influence entre les grandes puissances reste un thème central, auquel sont associées des figures d'espions et de diplomates — allemands et français — « de bonne volonté ». La vision des sociétés qui domine est celle du dix-neuvième siècle, des débuts de la Troisième république, car les bouleversements sociaux qui ont suivi la Grande Guerre ne sont pas interrogés et les idéaux coloniaux restent ceux de la conquête territoriale ou de l'expédition privée. Le thème des décivilisés, popularisé par Pierre Mille et Pierre Loti, par des auteurs anglo-saxons également comme Conrad, Stevenson et Jack London, se fait jour avec *Deux cœurs de femmes*, il sera amplifié avec *Le Coup de lune* et *Touriste de bananes*. Simenon disait volontiers tenir son métier de romancier pour un artisanat : cela s'applique doublement aux romans populaires, puisqu'il prolonge une tradition, des traditions de son

temps et qu'il les accommode de ses trouvailles¹⁰. La catégorisation de ces textes amène regrettablement à les banaliser, à minimiser leurs aspects les plus originaux et à méconnaître l'éloge du lieu commun célébré en son temps par Bachelard, l'usage créatif de matériaux déjà connus et réinvestis par le jeu narratif.

La tradition du roman populaire africain remonte au moins à 1719, au *Robinson Crusoë* de Daniel Defoë, et Simenon, qui n'a jamais eu la moindre velléité de prêcher la vérité ou de convertir son lecteur à de meilleurs sentiments, ne l'ignore pas, puisqu'il a choisi de placer *Bergelon* sous les auspices des *Pirateries du Capitaine Singleton*. L'imaginaire du voyage, l'incertitude de l'avenir et la recherche d'une autre socialité, tout cela concourt à privilégier une conception nomade de l'existence, qui constitue le moteur dynamique des romans d'aventures. Conventionnels par leurs traditions, ils offrent le paradoxe de lâcher la bride à des désirs d'évasion et de rejet d'une culture embourgeoisée.

Il n'est pas possible ici de feuilleter tous ces romans. Je n'en retiendrai que deux, *Chair de beauté* et *Deux cœurs de femmes*, avant de montrer comment ils se prolongent dans la narration de deux « romans durs » plus tardifs, *Bergelon* et *Le Nègre*.

***Chair de beauté*¹¹ ou l'opéra spatial des grandes expéditions coloniales**

CE ROMAN est un petit joyau par l'ampleur de son intrigue : une histoire d'amours contrariées entre un jeune architecte et une danseuse de cabaret parisien, Nadia — en réalité une princesse aux ordres de son frère qui lutte contre les puissances coloniales pour émanciper son peuple.

Georges Marret, l'amoureux de Nadia, se lance à la poursuite des ravisseurs de la princesse, avec le renfort d'Yves Jarry et de sa fiancée, chacun par un itinéraire différent, pour délivrer la jeune femme et faire échouer la rébellion indigène attisée par des espions allemands. Un roman touffu, bardé

¹⁰ La place manque ici pour évoquer l'exemple d'un roman d'apparence bien ordinaire, comme *Le Sous-marin dans la forêt*. Et pourtant le héros principal, un globe-trotter navigateur est directement inspiré d'Alain Gerbault et des événements historiques précis sont à l'origine du récit, notamment le transport à dos d'hommes, en 1913 sur 300 km, d'un navire militaire qui patrouillera sur le lac Victoria jusqu'en 1927.

¹¹ Georges SIM, *Chair de beauté*, Paris, Fayard, 1928.

de références historiques, de notations sur les pays traversés, les mœurs des habitants et les troupes coloniales, cela à grand renfort de Larousse du *xx^e* siècle. L'appui trouvé dans l'érudition encyclopédique est complété par les ressources d'une imagination bien rôdée et les souvenirs personnels, non moins riches, de la liaison de l'écrivain avec Joséphine Baker. Georges Sim y fait la preuve d'un grand métier de romancier, multipliant avec bonheur les tableaux vivants et les péripéties.

Plusieurs thèmes coloniaux traversent l'intrigue. La figure noble du prince rebelle se maintient jusqu'à la fin ; c'est un adversaire respecté, intelligent et déterminé, avec qui la partie n'est pas facile à gagner. Sa sœur en donne le portrait suivant : « C'est un homme étrange. Pour lui qui ne rêve que de libération de son peuple et du trône sur lequel il serait assis, les moyens ne comptent pas. Il ne voit que le but. »¹² (CB, 293-294) Voilà l'image d'un Africain bien différente de celle de la main d'œuvre coloniale à bon marché. En 1928, date du roman, la pacification du Tchad remonte à dix ans seulement et les forts militaires maintiennent la soumission des tribus nomades du désert. Les régions subsahariennes offrent l'image d'une colonisation qui repose sur les garnisons de tirailleurs sénégalais. Les mouvements de libération ne sont pas matés et le contrôle des pistes sahariennes est stratégique.

Second enseignement de ce roman populaire : la présence coloniale allemande en Afrique centrale est puissante, de Zanzibar au Cameroun, et les grandes puissances coloniales, avec leurs espions et leurs diplomates, se battent en achetant leurs alliés et en soudoyant ceux de leurs adversaires. La guerre de 1914-1918 a changé la donne, mais la littérature populaire perpétue les récits des actions coloniales de la génération précédente : les Allemands sont les grands battus et sont évincés du continent après 1918.

Troisième volet de ce tableau : les autorités de l'administration coloniale française y apparaissent sous un jour peu flatteur : un administrateur lubrique, imbu de lui-même, n'est que d'un piètre secours pour les aventuriers obligés de composer avec lui. La colonisation se résume aux manœuvres militaires des compagnies de tirailleurs sénégalais chargés de mater les séditions dans le sang et de mettre en fuite les pillards de récoltes agricoles. La mitrailleuse est donnée comme l'instrument de cette colonisation, légitimée par la défense de la patrie contre l'ennemi européen. Les idéaux coloniaux

¹² G. SIM, *Chair de beauté*, Paris, Presses de la Cité, « Les Introuvables de Georges Simenon », 2, 1980. Toutes les citations et la pagination (indiquée entre parenthèses et précédée de CB) se réfèrent à cette réédition.

ne sont plus ici célébrés comme des progrès de la civilisation, mais comme des enjeux de stratégie géopolitique.

Vous voyez le Cameroun, au sud du lac Tchad. Vous savez que c'est une ancienne colonie allemande, que l'Allemagne ne désespère pas de reconquérir un jour. Imaginez quelle serait la puissance de cette colonie si elle étendait sa zone d'influence dans le nord jusqu'au désert, jusqu'au cœur de celui-ci... Ce serait la situation renversée en Afrique, la France passant au second rang, le Maroc et l'Algérie sans moyens de communication avec l'intérieur...^(CB, 195)

Mais tout ceci n'a qu'un intérêt historique limité, jusqu'à ce qu'on pense, au XXI^e siècle, que la stabilité des nations africaines dépend aujourd'hui du contrôle de cette région saharienne...

Plus intéressante est l'organisation du voyage, celui de 1932 se projette en creux dans ces expéditions de 1929. Le théâtre des opérations extérieures se situe dans l'est du Niger, et il vaut mieux disposer d'un vieil atlas pour localiser Dibbela, aux portes du Sahara et au nord-ouest du lac Tchad. Comment s'y rend-on? Par trois itinéraires différents empruntés par les explorateurs de la seconde moitié du XIX^e siècle.

a) La route de l'Ouest est suivie par Georges Marret. « La route d'Afrique est longue et sans charme, car, à partir des Canaries, on va de port en port, longeant la côte, et toutes les escales se ressemblent. »^(CB, 154) La traversée en paquebot depuis Bordeaux, monotone et ennuyeuse, semble interminable. Le débarquement à Lagos, au Nigeria, sous une chaleur écrasante, est tout aussi exténuant. Le narrateur a choisi de rendre le voyage décevant, voire accablant, en contradiction flagrante avec les descriptions rutilantes des agences touristiques. Il s'agit d'une ruse technique pour accréditer la véracité du récit, d'un coup de bluff pour tester la crédulité du lecteur. Il n'y a pas de place ici pour les descriptions des paysages, du climat, de la faune, de la flore et des mœurs locales : l'animation du marché africain, la différence de l'habillement (vêtements à l'européenne en ville, pagnes à la campagne), etc. Raconter cela sans y avoir été tient de l'art du trapéziste sur son fil, mais le romancier ne manque ni de souffle ni d'à-propos : par exemple, en débarquant au Nigeria, le voyageur n'oublie pas d'acheter l'indispensable casque colonial¹³. Avec le train, on gagne l'est du pays, Kano, on atteint en camionnette la forêt tropicale où il faut ouvrir le passage à

¹³ Simenon, coiffant son casque colonial, à Marseille en 1932, avant de s'embarquer pour l'Égypte, éprouve un vertige à l'idée de ne raconter désormais que des choses vraies, en renonçant aux libertés et aux facilités narratives prises avec la réalité par un romancier populaire.

coups de machette, et nous voilà rendus à Dibbella, «une région presque entièrement dépourvue de moyens de communications, vu qu'elle confine au grand désert»^(CB, 159). Sur les atlas, ce parcours inverse la fin de celui de l'explorateur allemand Rohlfs, parti de Tripoli en 1861 vers le lac Tchad, avant de rejoindre l'Europe par le port de Lagos en 1870.

b) La route de l'est est plus touristique, elle emprunte la route du Cap en remontant la vallée du Nil à travers l'Égypte et le Soudan. Yves Jarry s'embarque à Marseille sous le déguisement d'un touriste anglais. Le train conduit jusqu'à El Facher, à l'ouest du Soudan, où il faut acheter des chameaux et constituer une caravane pour traverser le Tchad. L'aventure est au rendez-vous puisque le malin français piste son rival allemand, vole les chameaux et le butin destiné aux rebelles. Ce parcours suit les traces de Nachtigal¹⁴, l'explorateur allemand qui reconnut la contrée de 1869 à 1874. Simenon cite des localités précises et donne des détails pittoresques sur l'avancée de la caravane dans le désert, sur les mœurs des «Touaregs» [*sic*], sur le régime alimentaire (galette de manioc, dattes et viande de chèvre desséchée, etc.). La tempête de sable dans le désert est un passage obligé pour s'initier à tous les aspects de la vie des gens du désert, «ce peuple énigmatique, drapé comme des statues antiques, silencieux, implacable»^(CB, 195), jouant «[d']instruments de musique qu'il [Jarry] ne connaissait pas»^(CB, 189) et parlant «un dialecte guttural, monosyllabique»^(CB, 190).

c) La troisième voie d'accès est la piste traditionnelle des caravanes qui mène du lac Tchad à Tripoli. Ce trajet de 2 350 km à dos de chameau, demande, en temps réel¹⁵, plus de trois mois et demi. Dans le roman, il est assez vite expédié vers Gharia et Tripoli^(CB, 257), Simenon ne retenant que la constitution de la caravane composée de 400 chameaux et de 200 hommes : de gros marchands arabes et un vieux colon maniaque qui a fait fortune dans le Bas-Congo et qui raconte ses chasses à l'hippopotame^(CB, 258). Les aventuriers, avec Nadia, sont fatigués du voyage, heureux de se reposer à Paris et de roucouler en amoureux comblés.

Simenon s'est visiblement passionné pour l'invention des péripéties de ce roman, pour configurer l'ensemble des actions de manière vraisemblable. D'autant plus passionné, sans doute, que la croisière Citroën avait captivé l'opinion publique. On peut tenir ce roman de 1929 pour un projet de voyage, une exploration des conditions de traversée du continent dans

¹⁴ Sources : *Atlas général Larousse* de 1959, p. 182.

¹⁵ John HARE, (*Survivre au Sahara*, National Géographique France, décembre 1982) a refait en 2001 la traversée de l'explorateur anglais Vischer en 1906.

quelques années. Quand plus tard, en 1932, il choisit un itinéraire vers le Congo, il écarte la croisière atlantique, la plus habituelle à l'époque, et choisit de marcher sur les traces de Jarry en sélectionnant la route du Cap, jusqu'aux confins du Soudan. Jarry avait fait son travail d'éclaireur des pistes africaines ...

Georges Marret et Yves Jarry se répartissent les rôles et, à travers eux, s'opposent deux conceptions du voyage. Le premier, l'amoureux passionné qui ne supporte pas les absences de sa maîtresse, suivrait sa trace jusqu'au bout du monde, dans la précipitation et l'improvisation, et il essuie à tout bout de champ les rebuffades et les plaisanteries douteuses de ses interlocuteurs qui le prennent pour un doux dingue. L'autre a toute l'intelligence voulue et il recourt à tous les déguisements requis pour être efficace dans les situations les plus compromises. Sa couverture officielle est trop rarissime chez Simenon pour ne pas être soulignée : il se fait passer pour un écrivain, voyageur et affranchi, quand il embauche sa secrétaire.

Voici, je suis écrivain ... Je suis tout ce qu'on veut, voyageur, explorateur et archéologue ... Fantaisiste surtout ! C'est-à-dire que je suis à Nevers aujourd'hui, où l'on a découvert des vestiges de l'homme préhistorique ... Demain je serai peut-être à Madagascar ou à Paris ... Comprenez aussi ... Je suis un homme libre ... Libre de toute morale ... C'est plus difficile à comprendre, mais vous y viendrez si vous restez avec moi. ^(CB, 73)

Jarry est un des doubles de Simenon, doté de qualités athlétiques et d'une vitalité enviables :

On avait l'impression en le regardant qu'on vivait à une cadence rapide, qu'il fallait utiliser toutes les minutes, toutes les secondes. ^(CB, 72)

[...] Yves Jarry avait le visage franc, ouvert et surtout, il respirait la vie par tous les pores. Il donnait une impression d'activité folle, comme si plusieurs vies se fussent consumées en lui à la fois. ^(CB, 73)

Deux conceptions du voyage africain, nous l'avons dit, découlent de cette distribution des rôles. Le premier aventurier découvre, au fur et à mesure des circonstances imprévues, les gens, les paysages et l'adversité des événements. Il subit les inconvénients des conditions atmosphériques et les conditions de la vie en plein désert, « aux confins de la civilisation réelle » ^(CB, 161). L'autre s'adapte partout, domine les événements, n'est jamais pris en défaut sur le registre du savoir. Il est une encyclopédie vivante, doué pour la stratégie géopolitique et toujours en avance d'une ruse pour déjouer les pièges qu'on ne lui a pas encore tendus. Champion de la liberté de mouvement, il se dit aussi « libre de toute morale », son pragmatisme ne s'encombre ni d'une appartenance sociale contraignante, ni de principes moraux rigides. C'est une sorte d'anarchiste mondain, à la mode d'Arsène

Lupin et de Rouletabille. Son civisme colonial n'est guère qu'une posture pour satisfaire ses appétits de bourlinguer à sa guise.

Cette division des rôles entre les deux jeunes couples permet aussi deux registres de la relation amoureuse. L'un tourmenté et passionnel, avec Nadia pour vedette féminine, apporte une note d'érotisme durable, du début à la fin. L'autre, plus tempéré, concerne Jarry et sa secrétaire et intéresse le lecteur par les tours de force que le couple réussit contre des adversaires nombreux et puissants : l'illusionniste ne peut se passer de sa partenaire de scène pour tromper la vigilance de son public...

Répartie sur deux couples amis, la tension qu'a connue Simenon lui-même entre la relation conjugale quasi légitime et la passion sulfureuse avec une maîtresse aux multiples amants devient un autre jeu, n'obligeant pas à choisir entre l'épouse ou la maîtresse enivrante, ni à vivre les déchirements ou d'une rupture ou d'une séparation avec l'une ou l'autre. L'expérience de l'amant de Joséphine Baker et celle du mari de Tigy se sont reportées en souplesse sur les exploits conjugués de Marret et de Jarry.

Joséphine Baker n'a rien à envier à la plastique de Nadia ni à son succès sur la scène parisienne :

Les pieds menus de Nadia se posaient sur un plateau de verre installé au centre de la salle, au-dessus du parterre. [...] Et le grand voile d'or tombait. Une silhouette gracile en émergeait, déjà animée par la folie de la danse, cependant que le tam-tam l'accompagnait de son bruit grave et rythmé.

Nadia était presque nue. Ses reins étaient serrés dans un tissu aux reflets métalliques qui en soulignaient la souplesse idéale. [...]

Nadia était belle. Son corps avait la précision et la pureté des lignes des Tanagras. On oubliait qu'elle était femme, qu'elle était demi nue, pour n'admirer qu'un chef-d'œuvre au modelé merveilleux.

Et c'était un chef-d'œuvre sans cesse renouvelé, car il changeait au gré de la danse. En mille poses, c'était mille statues qui se créaient pour un instant et que tentaient de retenir les prunelles des spectateurs.^(CB, 9-10)

Cet éloge de la beauté et de la majesté de la femme africaine se poursuit tout au long du récit, même en plein désert.

C'est qu'il y avait en elle une grandeur, une noblesse qui impressionnaient sans même qu'on sût au juste devant quoi on s'inclinait.

Elle pouvait exhiber sa nudité sous les feux des projecteurs : elle n'arrivait pas à ressembler à une quelconque actrice de music-hall. Le désir éveillé chez les spectateurs avait quelque chose de plus subtil, de plus profond. Elle était un être de mystère. Elle apportait cette noblesse de la nature qu'on avait oubliée dans les villes. [...] Il n'avait pas compris

non plus qu'elle le dominât de la sorte, qu'elle fit presque de lui son esclave.^(CB, 176)



Joséphine Baker en 1926 photographiée par d'Ora

Georges Simenon éprouve depuis son adolescence une véritable fascination pour le corps de la femme noire. Le titre du roman, *Chair de beauté*, condense sans doute la nostalgie d'une liaison inoubliable, sans doute aussi sa surprise curieuse lorsqu'il découvre les rythmes africains, les musiques, les danses et les sculptures des Arts nègres. La sensualité animale, la noblesse des corps nus et la communion avec les forces naturelles ont exercé sur lui

un charme puissant et durable. Le mystère de la femme s'ajoute au mystère de l'Afrique. Le séjour en Afrique devient vite une épreuve à endurer, le continent lui-même, un lieu de passage où il n'est pas bon de trop s'éterniser. Derrière la femme, la figure imaginaire de la nature, cette mauvaise mère qui détruit ces enfants, dissipe la magie des relations érotisées. Au moins une fois, Simenon s'est essayé à raconter le bonheur momentané d'un couple mixte.

Laoussa, l'épouse fidèle du colon blanc dans *Deux cœurs de femmes*¹⁶

CE PETIT ROMAN sentimental exotique et tardif est contemporain des premiers *Maigret*, alors que l'aventure exotique se fait plus rare dans les romans populaires. Il préfigure les romans africains sous patronyme et la figure attachante de Laoussa annonce celle de Baligi dans *Le Blanc à lunettes* : la compagne du colon s'efface quand la fiancée blanche vient retrouver son futur mari. Le colon, Lucien Vernier, reste fidèle à celle qu'il a épousée, Laoussa, mais la mulâtresse se suicide dans le marigot infesté de pieuvres et de requins, rendant par son sacrifice amoureux la liberté à son mari qui pourra refaire sa vie en France. *Le Nègre* (1957) reprendra cette piste du colon qui fait souche en Afrique et s'intègre à la vie d'un village de la brousse, en rompant tout lien avec ses racines provinciales.

Les stéréotypes habituels du Noir foisonnent dans le récit, et on peut vertueusement en dresser la liste et en dénoncer l'idéologie raciste¹⁷. On ne peut cependant manquer de souligner le jeu constant du narrateur qui donne ouvertement les clichés les plus sommaires en pâture au lecteur pour contredire aussitôt ce faux savoir par les faits et gestes du colon : dans le conflit entre les actes, les gestes et les représentations du colon, se nichent l'humour et la tendresse du narrateur qui fait de Laoussa un personnage central, celui qui prend la vedette. Plusieurs traits incitent à sortir ce roman de l'indifférence générale qu'il a rencontrée.

Les motivations du voyageur reprennent explicitement le thème des « déracinés volontaires », popularisés par Pierre Mille au début du siècle (la

¹⁶ Jean DU PERRY, *Deux cœurs de femmes*, Paris, Ferenczi, « Mon Livre favori », 435, [1929]. Toutes les citations et la pagination (indiquée entre parenthèses et précédée de DC) se réfèrent à cette édition.

¹⁷ Michel LEMOINE, *L'Autre Univers de Simenon*, Liège, Céfal, 1991, p. 334.

référence est mentionnée), par Conrad et par Stevenson. Ces exilés, qui n'ont pas succombé à la tentation du suicide, ne résistent pas aux fièvres, aux maladies tropicales et aux dangers mortels de tous ordres : ils deviennent des loques humaines, des grabataires qui pourrissent et se cachent loin des côtes.

Ces hommes finissent par mourir, tués par les indigènes, par le climat, par les fièvres et par les fauves.

Mais généralement, ils vivent vieux. La mort qu'ils recherchent, qu'ils provoquent, semble les fuir...^(DC, 17)

Le plaisir de la lecture vient de ce jeu narratif sur la mise en échec du principe de contradiction, sur l'infirmité qui suit l'énoncé du dogme de la croyance populaire. Le pire drame, le plus grand désespoir est annoncé et tout s'arrange en douceur le plus souvent, comme si une providence veillait sur ce malheureux jeune homme de vingt-quatre ans qui traverse toutes les épreuves comme une initiation réussie.

Il s'est embarqué pour se perdre, après le refus de son patron de lui donner sa fille en mariage. Il va chercher la mort assurée au Gabon, mais ne la trouve pas au rendez-vous. La rencontre avec les indigènes est non-violente, son intégration est réussie et pacifique, le respect des coutumes est observé pour son mariage. C'est la jeune fille qui l'a choisi, elle l'aime d'un amour total et progressivement partagé. « L'homme au fusil » est devenu l'un des siens, « un homme qui ne prononçait pas un mot de français, qui s'ingéniait à parler le même langage que les sauvages parmi lesquels il vivait. »^(DC, 22) Le double langage du narrateur le conduit à alterner les clichés et la mise en scène des éléments de la rencontre interculturelle. Trois chèvres et une antilope-cheval sont sacrifiées pour le repas de noces ; le couple vit une lune de miel sans nuages, qui inspire quelques lazzis au narrateur : « Vernier l'aimait certes, mais il l'aimait comme on aime un chien fidèle »^(DC, 32). On souffle le chaud et le froid dans ce jeu toujours suspect de la différence de couleur de peau. Et on se demande si le parfum de la peau de Joséphine Baker ne continue pas encore à enivrer le mari de Tigy... Quand la fiancée française ramène son futur mari, devenu veuf, à Loango pour réembarquer, on se demande si celui-ci est chassé du paradis terrestre ou si les choses sont remises dans l'ordre conventionnel.

Bien des notations appellent à mettre un bémol à la dénonciation de l'idéologie raciste ambiante. Le fait que Vernier habite dans le village des Africains n'a rien de commun avec la déchéance de Dupuche, le protagoniste de *Quartier nègre*, vivant dans le quartier réservé aux Noirs, méprisé par les autres Européens. « L'homme au fusil » se grandit à faire le bien autour

de lui, à réparer le mal que les Blancs ont fait aux Noirs : il soigne les sommeilleux jusque-là bannis, il délivre la femme du chef kidnappée par un gorille. Il se refuse même à devenir le chef du village, puisque la sagesse des Diaolas murmure que le chef, en fait, se tient au bas de l'échelle sociale. Le désespéré suicidaire qui débarqua un jour au Gabon se requinque vite, trouve ses marques et devient un homme respecté de tous :

Les nègres avaient fini par le croire fou. Mais ils l'aimaient, parce que Lucien les traitait comme des égaux. [...] Vernier n'hésitait pas non plus à aider les hommes du village dans n'importe quel travail. *(DC, 20)*

Même dans la colonie, on ne devait parler de lui qu'avec un certain mépris. Car il n'essayait pas de faire fortune ! Il ne cherchait ni les diamants, ni les mines de cuivre ! Il ne recueillait pas le caoutchouc. Il ne faisait pas travailler les nègres. Il ne s'enivrait même plus !

Il y avait deux ans maintenant qu'il vivait dans la brousse en sauvage. *(DC, 36)*

Le fils Cadieu, du *Nègre* (1957), n'aura qu'à suivre cet exemple et à faire souche dans son pays d'accueil en ne se comportant pas comme le modèle-type du colon, l'employé du comptoir colonial, préoccupé de s'enrichir le plus vite possible et de rentrer au pays.

Il n'en est pas moins vrai que, s'il attire la sympathie, Vernier reste un colon d'opérette sentimentale, traité avec une certaine désinvolture et de manière charmante par un raconteur d'histoires en verve. L'idylle entre le colon et « sa petite épouse » ne manque ni de tact, ni même d'un doigt de lyrisme romantique. Finalement, la figure de Laoussa arrive à s'imposer comme la plus réussie, la plus convaincante, la plus humaine. Toutefois, jamais on n'a vraiment quitté la romance sentimentale, jamais le lecteur n'a pris la fiction au sérieux : le jeu parodique du mélodrame qui tourne au conte édifiant suppose une certaine innocence juvénile, une capacité de rêverie encore pleine des voyages imaginaires de l'enfance. Un roman populaire — comme la plus belle fille du monde ne peut donner que ce qu'elle a — ne peut passer que pour ce qu'il est : une littérature d'évasion et de divertissement. Celui-ci sort de l'ordinaire par son jeu sur l'ambiguïté des croyances qu'il titille à plaisir, sans aucune prétention à persuader le lecteur de la réalité des choses et du monde.

Bergelon : le mirage du voyage africain en compagnie de Daniel Defoe

UN MÉDECIN de province, Bergelon, essaie d'échapper à la vengeance de Cosson, dont la femme est morte en couches. La poursuite infernale décrit une spirale qui part du Nivernais, fait escale à Ouistreham, prend la tangente vers le Havre, la Belgique, Anvers, Paris. Puis, pour Cosson, c'est l'embarquement à Boulogne pour l'Afrique de l'Ouest, la Haute-Volta, tandis que le toubib reprend le traintrain de son cabinet, un peu déçu de ne plus être du voyage. Le roman, écrit en septembre 1939, au tout début de la guerre, transpose en partie le trajet fait par Simenon à l'automne 1938, quand il devança la mobilisation, quittant avec sa femme enceinte, la mort dans l'âme, la maison de Nieul. Cosson, le persécuteur, figure à la fois la hantise de l'accident gynécologique et l'angoisse sourde des périodes de guerre. Dans l'été 1937, Simenon avait voulu retourner en Afrique, en Rhodésie anglophone au moins, puisque le gouvernement français, mécontent des reportages antérieurs, lui refusait le visa pour l'AOF. Le roman se chargera de ces alluvions historiques et biographiques sans y faire directement référence, en privilégiant la crise morale des deux hommes et leur « thérapie » mutuelle : se délivrer réciproquement des démons de la paranoïa et se réconcilier avec eux-mêmes.

Partir, c'est, pour Bergelon, fuir les menaces de mort, mais aussi fuir dans l'imaginaire, s'émanciper du cercle familial et rencontrer l'aventurière séductrice, sexuellement libre et porteuse de rêveries exotiques orientales, turques, égyptiennes, sahariennes : tout fait ventre pour tromper les hantises du moment. *Le Train*, vingt ans plus tard, reprendra ce thème de l'effraction du cadre temporel et de l'envahissement d'une jouissance hors normes, en dehors des contraintes de la moralité habituelle.

Pendant ce temps-là, la furie meurtrière de Cosson se transforme, il veut toujours occire le docteur, mais rejette avec mépris l'issue, trop vulgaire, projetée pour lui-même : l'engagement dans la Légion étrangère au Maroc. La médiocrité des films sur la vie des légionnaires le dégoûte. Il tombe par hasard sur une page de journal, « *Carnet de route en Afrique* », qui décrit les conditions artisanales d'exploitation des mines d'or en Haute-Volta et il se décide à vivre comme ces gens-là, qui se mêlent aux indigènes et survivent sans espérer faire fortune dans les *placers*.

Cosson se met à imaginer sa nouvelle vie : « Je pense aux nègres » dit-il à Bergelon, qui, de retour chez lui, l'enverra secrètement. Les extraits du journal évoquant la mine d'or et la brousse africaine, les fragments

de conversations avec Cosson émaillent la fin du récit comme des bribes lancinantes d'un rêve passé, comme un mirage entêtant.

Pour Bergelon, le mirage qui le protégeait de la réalité quotidienne et médiocre s'éloigne et il retrouve une sérénité relative, lorsqu'il porte ce diagnostic sur la santé psychique de son ex-persécuteur :

Cosson qui était un excité, avait besoin de l'Afrique ! Comme ces gens qui font consciencieusement une maladie jusqu'au bout, tandis que les autres se contentent d'une courte fièvre, d'une sorte de vaccin.¹⁸ (B, 210)

L'Afrique est donc un exutoire pour certains Blancs, qui parviendraient à se guérir de l'exaltation furieuse et de la folie par l'aventure coloniale.

Avec ce roman, Simenon prend une très grande liberté par rapport au style du reportage : il donne libre cours à l'imaginaire, à la mythologie de l'aventure pour les Européens de son temps. Le lecteur est ici en fait convié à une dynamique psychique très proche des romans populaires et cela pour trois bonnes raisons.

Simenon fait une allusion aux lectures d'enfance, à *La vie, les aventures et les pirateries du célèbre capitaine Singleton*, un roman d'aventures écrit par Daniel Defoe en 1720, juste après *Robinson Crusoë*. Le clin d'œil tient de la devinette pour connaisseurs :

On nous explique que ces placers sont connus depuis longtemps et que, selon toutes probabilités, c'est à eux qu'il est fait allusion dans *Les Pirateries de capitaine Singleton*, quand les compagnons du futur capitaine, avant d'atteindre l'océan, s'arrêtent pendant des semaines sur un plateau pour extraire l'or du sable d'une rivière.^(B, 188)

L'aventure, c'est errer dans un ailleurs et la littérature populaire vaut aussi le déplacement. Mais le mirage de l'aventure coloniale se nourrit aussi à d'autres sources.

Cette liberté du choix des sources (fiction littéraire) et l'air du temps (la guerre déclarée) autorisent le romancier à donner une sorte d'étiologie des motivations de Cosson pour l'aventure : le manque d'amour maternel. De quoi Cosson est-il malade ? D'où tient-il ces impulsions meurtrières et cette incapacité à se supporter lui-même ? Sa rage tombe quand il s'aperçoit que sa mère le préférerait mort plutôt que vivant et couvrant sa famille de déshonneur. Comme si fuir loin du pays natal, c'était fuir la malédiction d'une imago maternelle archaïque et mortifère. Or, c'est justement cette

¹⁸ Georges SIMENON, *Bergelon*, Paris, Gallimard, rééd. 1966. Toutes les citations et la pagination (indiquée entre parenthèses et précédée de B) se réfèrent à cette édition.

imago primitive qui est associée à l'Afrique dans l'inconscient collectif occidental, une mauvaise mère qui dévore ses enfants, qui les laisse mourir sans en prendre soin. Jean Fabre avait souligné combien les reportages africains de Simenon véhiculent ces fantasmes archaïques, qui seraient à la racine du projet de l'aventurier. Une certaine idéalisation de l'aventure (et de l'Afrique) trouverait sa motivation dans la diversion pour colmater des blessures intimes très anciennes, dans la recherche personnelle d'un équilibre psychique plus stable, à défaut de tomber sur le raccommodeur de destinée.

La maîtresse de Cosson, Cécile, n'hésite pas à donner son avis, quand on lui apprend que son amant est parti en Afrique :

Je savais que ça finirait comme ça un jour ou l'autre. Un garçon comme lui ne pouvait pas rester ici... [...]

Remarquez que cela lui serait arrivé de toute façon, il n'était bien nulle part... Il n'était jamais satisfait... Il avait besoin de se dépenser...^(B, 206)

Ce roman est un plaidoyer pour le voyage intérieur, pour le rêve éveillé, pour le plaisir de feuilleter un livre d'images. Il fourmille d'images « exotiques », d'images de l'Afrique telles qu'un Européen contemporain de l'auteur l'imagine et, surtout, telle qu'il l'a imaginée dans son enfance, quand il lisait des romans d'aventures. Lire, écrire des romans, c'est trouver un certain plaisir à imaginer des possibles, à se distraire de ses angoisses de mort : c'est une façon parmi d'autres de restaurer une dynamique psychique en train de s'essouffler. Voilà une autre bonne raison de s'offrir un voyage imaginaire, même si les réalités historiques ou culturelles, ou encore la pureté idéologique ne sont pas toujours au rendez-vous. Les scénarios familiaux dont on a hérité pèsent sur la vision de autres peuples et des autres cultures. Avec *Bergelon*, Simenon explore la bougeotte des jeunes Européens. *Le Nègre* joue sur le voyage inverse, quand un métis découvre le pays de ses ancêtres, et provoque malgré lui des passions coupables.

***Le Nègre* ou le revenant de l'Afrique fantôme**

ENTRE 1939 et 1972, il n'est plus question de faits africains dans les romans, à cette exception près, notable par une intrigue plutôt curieuse qui sort de l'oubli l'aventure du colon africain. Georges Simenon écrit ce roman en 1957, alors que la décolonisation balbutie encore. Le héros malgré lui, Henri Cadieu, pourrait s'appeler « l'Africain fantôme ». Il n'a qu'un rôle

de figuration puisqu'à peine arrivé de son Oubangui natal en Picardie, il devient, pour un temps, un cadavre anonyme qui va révéler les secrets de famille et les mœurs primitives de sa parenté picarde.

«Malgré la couleur de sa peau, il n'avait pas les traits d'un nègre.» Le récit est parsemé de notations sur la pigmentation de la peau, et des réflexions que ce cadavre insolite inspire au poivrot du village qui espère prendre sa revanche sur les humiliations endurées. L'énigme des motivations et des origines de la victime suscite une enquête parallèle à l'enquête officielle, qui se soldera pas une piètre déconfiture. Mais l'essentiel est ailleurs : dans l'élaboration pénible d'une différence culturelle suscitée par le cadavre d'un Noir qui n'aurait pas dû se trouver là — d'un Noir qui se révèle le fils légitime d'un gars du pays picard, parti jadis faire sa vie en Haut Uélé, en rompant tout lien avec les siens. Les réactions primitives, tribales, violentes et presque incultes sont à mettre au compte des indigènes, les villageois picards. Les stéréotypes, les clichés racistes des marginaux français, exemplifiés par l'alcoolique local, sont rapportés avec une tendresse ethnologique et humaniste, malgré les bénéfiques sordides et chimériques que le poivrot espère tirer de ce meurtre atypique. Les élucubrations d'un ivrogne qui se demande s'il a été victime d'une hallucination visuelle, d'une apparition fugitive (il a vu la silhouette humaine encore bien vivante) ne sont pas si anodines. Sur un mode mineur, en creux, avec un comique involontaire, il s'agit de l'échec d'une rencontre interculturelle, de son ratage. Il s'agit également du travail de mentalisation que peinent à amorcer les gens d'un milieu fruste : comment un Blanc peut-il décider de vivre «chez les sauvages»? Ceci reproduit en miroir les désillusions de l'aventure coloniale, le voyageur européen en Afrique étant remplacé par la venue d'un touriste africain dans la campagne française. Ce séjour ne passe pas inaperçu à cause de son enjeu : le partage des biens matériels et symboliques entre héritiers de même sang, à la mort de l'ancêtre commun. *Le Nègre* est aussi une démonstration par l'absurde, par le ratage, de la transmission d'un héritage culturel, des valeurs légitimées par les liens du sang, familiaux ou tribaux sur quoi se fondent les familles et les communautés ethniques. Il arrive que les héritiers et les frères de sang s'étripent, se tuent par cupidité et par intérêt, parfois au nom des valeurs du clan, en rejetant l'un des leurs.

Avec ce roman, l'Africain de Simenon n'est guère qu'une effigie, une image pieuse et muette. Mais il représente l'essentiel : il est l'Africain fantôme, celui que façonne notre regard d'Occidental, une esquisse d'homme, pas un semblable, pas quelqu'un de notre famille humaine. Simenon fait donc entrer, sur un mode presque dérisoire, un Noir dans l'album de famille

de ses personnages, en renversant la notion d'indigène, d'autochtone, sorti de son biotope, de «son» territoire. On ne trouvera plus d'histoires de colons dans les romans qui suivront.

Le romancier tiendrait-il alors pour vraie cette idée que les différences de cultures ne sont que des variantes d'une quête du sens de la vie, finalement équivalente d'une culture à l'autre? On retrouve ainsi, avec le mythe de *l'homme nu*, cette idée proche de la morale de Kant : l'expérience intime d'un seul homme contient en elle celle de toute l'humanité et vaut pour tous les hommes. Donc le destin personnel, les questions qui surgissent face aux événements insolites de la vie et face à la rencontre des rites étrangers, constitueraient un dénominateur commun pour tous les hommes, un lot d'héritage identique au-delà des apparences des différences culturelles... Mais on ne connaîtra dans ce roman ni les états d'âme interculturels du fils Cadiou, ni les ruminations de ses cousins assassins sur le racisme, seules les petits calculs d'un ivrogne pour restaurer son estime de soi sont livrés à la sagacité du lecteur. Ce pari du narrateur est moins superficiel qu'il n'y paraît.

Ce roman constitue aussi une ultime variation sur un des thèmes favoris du roman populaire et du roman d'évasion : il est des colons qui font souche, qui vivent et meurent dans leur pays d'accueil. L'œuvre marque également une rupture avec la différence culturelle, comme si le voyage intérieur l'avait emporté définitivement sur l'errance intercontinentale d'un ex-globe-trotter qui vient de s'installer en Suisse, un pays qu'il habitera jusqu'à sa mort.

Pour ne pas conclure

« L'AFRIQUE vous dit merde... ». Simenon termine *L'Heure du nègre* par la conviction d'un vieux colonial, que les colonisés et leur descendance n'oublieront jamais les sévices endurés au nom de la colonisation.

Georges Balandier, qui n'a cessé sa vie durant de porter son regard sur «l'Afrique ambiguë», revient dans un dernier livre¹⁹ sur les tensions et les passions autour d'une «identité africaine» :

Les civilisations que l'Occident veut absorber réagissent. Cela se traduit par des réactions violentes, terroristes, dont celles des radicalisations

¹⁹ Georges BALANDIER, *Civilisé, dit-on*, Paris, PUF, 2003.

religieuses. D'autres sont plus idéologiques et laïques. Les « différents » veulent défendre et incarner leur propre histoire.²⁰

Le problème est ample, il déborde le cadre de notre propos et les romans de Simenon ne permettent évidemment pas d'entrevoir des solutions. D'ailleurs, il me paraît excessif de prendre Simenon pour un idéologue, je préfère d'abord le tenir pour un romancier. Il n'a rien d'un tribun faisant publiquement étalage de ses convictions moralisatrices, des valeurs civilisatrices à imposer dogmatiquement à tous, au nom d'une société unitaire, pour son salut et sa survie. Mais un écrivain, même s'il s'exprime plus volontiers par le truchement de la fiction romanesque, ne peut pas ne pas participer, d'une manière ou d'une autre, aux idéologies de son temps.

La lecture des romans populaires (1924–1930) apporte plusieurs modulations à la position attribuée généralement à Simenon sur la colonisation en Afrique.

1) Le mythe des bienfaits de la colonisation, avec *Chair de beauté* surtout, est éclipsé au profit d'une lutte d'influence farouche entre les grandes puissances coloniales, dont les agents rivalisent d'*artifices multiples* pour séduire les autorités indigènes et fomenter des rébellions chez les insoumis. Les guerres coloniales persistent ; la pacification, commencée en 1850, est loin d'être achevée en 1900 et les troupes coloniales maintiennent l'ordre contre rebelles et pillards, soudoyés par les agents de l'ennemi. On se déchire l'Afrique entre puissances coloniales et l'exploitation des richesses commerciales est plus une promesse d'avenir qu'une réalité stable.

2) La représentation de l'Afrique se fabrique en Europe. Les reportages ne feront qu'amplifier les représentations sociales de l'aventure africaine, que réinterpréter, de manière sélective, des témoignages de colons. Ces témoignages sont passés au filtre des propagandes des politiques coloniales, et déformés en outre par les puissants fantasmes de la littérature populaire (évasion, intrigue amoureuse et retour au pays fortune faite pour le héros principal). Les Français se sont familiarisés avec les tirailleurs sénégalais venus dans les tranchées, les soldats noirs américains et les rythmes du jazz, les ballets et les sculptures nègres. Ces contacts de civilisations commencent à transformer les représentations des cultures africaines, de l'art africain. La séduction sensuelle des danses de Joséphine Baker traverse tout le récit de *Chair de beauté*. Les Africains étonnent et, petit à petit, la curiosité commence à ronger les certitudes racistes bien ancrées. Les ethnologues ne

²⁰ « On n'exporte pas la démocratie », entretien dans *L'Express*, 9 octobre 2003.

se mettent en branle qu'après 1925, et Simenon exploite les sources « bien informées » à sa disposition : le *Larousse du xx^e siècle*.

3) La mythologie de l'aventure exotique, africaine ici, repose sur l'imaginaire du voyage initiatique, de l'errance, de l'ailleurs, de l'évasion. Sa fonction de dépaysement est d'abord d'arracher à la mère patrie, au conditionnement social du milieu d'origine et — pourquoi ne pas le dire ? — aux certitudes légitimées du confort intellectuel, estampillées par le groupe idéologique. L'aventure, sous sa forme romanesque, se présente comme une prise de risques, souvent encore timide, pour interroger les mutations sociales des siens, pour re-symboliser le lien social et réinvestir « l'institution imaginaire de la société », selon le concept de Cornélius Castoriadis. Au lecteur de privilégier ces sens ouverts ou de collectionner les clichés éculés pour faire bouillir sa marmite culturelle.

Ainsi l'Afrique des romans est un exutoire pour se réinventer une appartenance sociale, pour se repositionner comme sujet (collectif autant qu'individuel) de son expérience et faire le tri de son héritage culturel devenu à la fois objet et instrument de critique. D'où, pour l'écrivain, l'ambiguïté du désir de parler au nom de l'autre culture, à la place de l'autre. Ou, pour le lecteur, l'ambiguïté du désir de chercher d'abord, dans le roman, un diagnostic de l'autre culture, en ignorant cet ébranlement identitaire.

Avec les rêves d'évasion, le roman populaire devient un moyen d'inventer des possibles et des issues psychiques quand le suicide ou la folie ordinaire deviennent trop obsédants. Le partenaire du Docteur Bergelon trouve dans son rêve d'aventure africaine la diversion pour apaiser ses obsessions meurtrières et ses blessures narcissiques.

4) Les romans populaires ne sont pas un dépotoir de stéréotypes coloniaux. Comme les récits des griots, évoqués par Simenon dans ses *Dictées*, ils ont une fonction d'apaisement des attaques fantasmatiques, car ils les inscrivent dans des formes culturelles reçues socialement. Les Noirs, les personnages de femmes en particulier (Nadia, Laoussa, Arnica, même) sont souvent attachants et les unions mixtes mettent en valeur tantôt une image traditionnelle de la femme, tantôt une image en recherche d'émancipation, celle d'une femme moins soumise au Blanc et à ses propres traditions culturelles. Les métissages des races et des cultures, encore des sujets qui fâchent, qui remuent les passions identitaires.

5) Enfin, la quête des origines mythiques et la mobilisation des images archaïques (trop souvent réduites à une idéologie darwinienne), l'idéalisation des racines ancestrales et de la transmission culturelle (en particulier

l'image du sorcier et des chefs légitimés), ne sont pas l'apanage du roman populaire, Ces registres appartiennent au roman en général, ils sont au cœur de l'imaginaire social et culturel. On attribuait autrefois aux sociétés primitives une absence de pensée conceptuelle, une incapacité à manier le principe logique de contradiction, une absence de capacité de traiter la réalité des faits. Selon cette vision, donnée un temps pour scientifique, le primitif sent les choses, s'en tient au concret, vit émotionnellement les événements et communit d'une foi mystique avec les forces (sur)naturelles et les rythmes biologiques. Cette vision du primitif n'est pas sans quelque rapport avec la vision humaniste et panthéiste de l'homme et du monde chez Simenon, avec son hésitation à tenir la rationalité de l'homme moderne occidental pour une valeur éminente. Les savoirs et les certitudes intellectuelles ne sont pas d'un grand secours pour *l'homme nu*, celui qui ne se satisfait pas d'explications savantes ou imposées par l'appartenance sociale, quand il cherche à éclairer sa lanterne et à se réconcilier avec lui même, avec ses démons intimes aussi.

*Le Sexe qui rend fou*²¹, publié par une équipe de psychiatres du CHU Fann de Dakar, me paraît une des clés pour lire les romans populaires de Simenon ou son *Coup de lune*, en prenant conscience de l'action de la culture sur la façon dont le sujet vit son expérience intime. La même clé peut aider à mieux comprendre la littérature africaine d'aujourd'hui, souvent à la recherche d'une normalité culturelle qui aide à traverser les épreuves de la vie.

Paul MERCIER
Université de Franche-Comté

²¹ Omar NDOYE, psychiatre, directeur de l'École nationale de développement sanitaire et sociale, Amadou Matar SECK et Aïda SYLLA, psychiatres, *Le Sexe qui rend fou. Approche clinique et thérapeutique*, Paris-Dakar, Présence africaine, 2003.

Danielle BAJOMÉE

Contre-propagande colonialiste et clichés raciaux chez Simenon

Quand le discours photographique d'un reporter-écrivain dément ou nuance ce que dit sa plume...

*L'*HEURE DU NÈGRE, grand reportage de Georges Simenon, est publié par *Voilà*, en octobre 1932¹, accompagné d'un avertissement de la rédaction : « Le plus jeune et le plus célèbre des romanciers populaires vient de parcourir, pour *Voilà*, dans sa largeur, le continent africain. Après Joseph Conrad et André Gide, il émet des propos, il exprime avec vérité sur le continent noir, non pas des idées, mais des faits. Son *terrible* témoignage marque au rouge la prétendue civilisation qui n'a fait que changer les lois de l'esclavage primitif en un autre esclavage légal et administratif non moins *terrible*. »

Les références littéraires, ici convoquées, situent le jeune romancier belge comme un héritier d'une lignée prestigieuse... Mais les propos du rédacteur en chef de *Voilà*, grand hebdomadaire — illustré — de voyages, dépendant de la maison Gallimard, réduisent Simenon à ce qu'il n'est pas, et semblent faire fi de l'ambiguïté, du bric-à-brac idéologique que produit le journaliste-romancier à son retour de voyage.

On se souvient qu'après avoir sillonné la France par les canaux, celui qui vient de s'acquérir la notoriété par le lancement sensationnel des *Maigret*, se retrouve pris de bougeotte aiguë. Accompagné de son épouse Tigy, il part de Marseille et gagne Le Caire, pour arpenter, en voiture, le Congo belge d'alors : Aba, Watsa, Faradge, Stanleyville, Kinshasa, Matadi (où vit son frère Christian) ; il rejoint ensuite le Gabon (Libreville, Port-Gentil) et la Guinée

¹ Republiés dans Georges SIMENON, *À la Recherche de l'homme nu* (Paris, U.G.E., « 10/18 », 1976), les six articles, intitulés respectivement « Un dimanche à Port-Gentil », « Le Tribunal des douze chefs », « Au bout de la voie », « Au pays des innocents », « Les Noirs qui votent » et « L'Afrique vous parle », paraissent les 8, 15, 22, 29 octobre ; les 5 et 12 novembre 1932.

(Conakry), avant de retrouver l'Europe à Bordeaux. Il aura voyagé deux mois, ou un peu plus.

Écrit partiellement sur le bateau du retour, le reportage (donné en six livraisons) n'est pas un journal de bord au quotidien (comme celui de Chalux ou de Gide), pas plus qu'il n'est une réflexion approfondie sur les cultures africaines ; c'est d'abord, et avant tout, un assemblage de propos rapportés, de récits de comportements aberrants et de « pensées » à l'emporte-pièce. La justification de son périple, Simenon la mythologise dans cette extraordinaire capacité qu'il a de mentir sa vie et d'inscrire son errance dans un difficile rite d'initiation :

J'avais, sans quitter la place des Vosges, parcouru le monde entier à coups d'encyclopédies et d'atlas. Un jour, je m'en souviens encore, je suis arrivé à Marseille pour m'embarquer à destination de l'Afrique [...] Pour aller en Afrique, n'est-ce pas, il faut un casque colonial? Je suis donc entré chez un chapelier de la rue Saint-Ferréol. Il m'a essayé des casques. Eh bien! ce jour-là, j'ai compris que c'en était fini du roman populaire, du roman d'imagination. Devant ma propre image, j'ai senti que je franchissais un nouveau cap, peut-être le plus décevant de tous, que j'abandonnais une fois pour toutes le rêve pour la réalité, l'innocence du jeune homme pour les inquiétudes de l'homme tout court. Ce premier casque, c'était en somme mon passeport, mon visa pour la vraie vie.²

Il semble ainsi mettre ses pas dans ceux de Gide qui, dans *Voyage au Congo* (1927) et *Le Retour du Tchad* (1928), avait, avec vigueur, dénoncé les dérives du système colonial ; dans ceux de Paul Nizan, plus virulent, avec *Aden-Arabie* ; dans ceux d'Albert Londres (*Terre d'ébène*, 1929), dans ceux de Joseph Kessel qui avait enquêté sur les esclaves d'Abyssinie pour *Le Matin*, en 1930...

Il faut, néanmoins, d'abord situer son reportage dans le climat d'une époque qui voit le succès des grandes expositions coloniales, dont celle de Vincennes, en 1931 : sur 110 hectares est présenté une sorte d'inventaire de l'espace colonial, avec reconstitution d'un « village nègre » auquel ne manque aucun figurant. Cette exposition, mixte de désir pédagogique et de souci de distraire, attirera plus de huit millions de visiteurs... Il convient aussi de le rattacher à toute une production coloniale belge, dans la mouvance du projet impérialiste de Léopold II³ : dès 1886, Nirep et De Graef

² Conférence prononcée à Paris en 1937. La citation est extraite d'un remaniement de celle-ci, reprise dans Georges SIMENON, « L'Aventure », *Œuvres Complètes*, Lausanne, Éd. Rencontre, 1967, t. 8, p. 19.

³ Pour mémoire, le Congo devint Congo belge en 1908. Il conviendrait, sans doute aussi, de rappeler l'engouement public pour la « Croisière Noire », organisée par André Citroën, croisière

publient *Les Mystères du Congo* ; *Le Congo illustré*, créé dès janvier 1892, assure efficacement, auprès d'un lectorat populaire, une propagande paternaliste qui justifie la mission civilisatrice de la Belgique : il s'agit d'extirper, sur le continent noir, la sauvagerie, le fétichisme, la sorcellerie, etc. Plus près dans le temps, Simenon a pu prendre connaissance des photographies et des dessins de Pierre de Vacleroy, après le séjour de celui-ci au Congo belge en 1926, et s'abîmer dans les stéréotypes de l'album en noir et blanc d'Hergé, *Tintin au Congo* (1931)⁴... Il faut aussi resituer son reportage en un moment où le jeune écrivain vient à peine de quitter la production effrénée de ses romans populaires écrits sous pseudonymes (*Le Gorille-roi*, *Les Nains des cataractes*, etc.), romans dans lesquels un jeune aventurier blanc affronte un pays hostile, des indigènes terrifiants et un climat qui ne l'est pas moins. Simenon, qui tire son peu de savoir des Encyclopédies qu'il consulte, s'y livre à des digressions didactiques, fait de l'anthropologie à la petite semaine :

Car les nègres de l'Afrique du Sud sont loin d'être tous de même race, et surtout d'être tous gagnés par la civilisation. C'est précisément entre la région des Grands Lacs et l'Afrique australe que la situation est la plus complexe, à cause de l'abondance de races indigènes. La plupart des Noirs travaillant à la ferme de Van Heuvel, par exemple, appartenaient à la grande tribu matabélé, qui vit parmi les hauts plateaux et qui représente le plus beau type nègre de l'Afrique du Sud. Grands pour la plupart, les Matabélés ont le visage ouvert, le teint assez clair. Ils sont forts et sains, et enfin leur intelligence est vive et déliée [...]. Par contre, sur les mêmes plateaux où se rencontrent les Matabélés, mais plus souvent tapis dans la brousse, vivent des Noirs de la famille des Pahouins, ou M'Fan, qui sont encore anthropophages pour la plupart et qui regardent les Blancs comme des ennemis mortels. [...].⁵

Il ne connaît, à l'époque, ni le Tibet, ni la Terre de Feu, ni l'Afrique, mais, comme il le conte si bien :

..//.. pendant laquelle huit autochenilles parcoururent, en 1924 et 1925, 28 000 kilomètres à travers l'Afrique, de l'Algérie à Tananarive. Cette première grande expédition transafricaine fut filmée, pour les studios Gaumont, par Léon Poirier, cinéaste-ethnologue. Les projections en salles connurent un succès absolument considérable.

⁴ « C'est en 1930, déclare Hergé à son interviewer Numa Sadoul. Je ne connaissais de ce pays que ce que les gens racontaient à l'époque : "Les nègres sont de grands enfants... Heureusement pour eux que nous sommes là." », Numa SADOUL, *Tintin et moi*, Tournai, Casterman, 1975, p. 62.

⁵ Georges SIM, *Les Nains des cataractes*, Paris, Tallandier, 1928. Rééd. Paris, Presses de la Cité, « Les Introuvables de Georges Simenon », 12, 1980, p. 38-39.

J'habitais alors place des Vosges, et mes fenêtres donnaient sur le square le plus classique de Paris. [...] Car, avant tout, il fallait trouver un pays de mystère, comme le désert de Gobi, la région des Cataractes... Voilà! Nous allions prendre la région des Cataractes, que je ne connaissais pas encore et que j'imaginai, au cœur de la monstrueuse Afrique, comme un monde bâti à l'échelle des mammoth et des iguanodons, avec des montagnes qui, superposées à la façon d'escaliers géants, étaient impuissantes à contenir les eaux des lacs... N'avais-je pas lu quelque part que ce pays d'Apocalypse était peuplé par les hommes les plus petits du globe, les Pygmées, gravitant comme des fourmis dans un univers de cyclopes? Le titre était trouvé, un beau titre ma foi : *Les Nains des Cataractes*! Et, dans une odeur rassurante de pipe et de café, tandis que le jour se levait peu à peu sur la place des Vosges, et ne m'interrompant que pour recharger le poêle, il me restait à ouvrir une encyclopédie, au mot Pygmée d'abord, puis à cataractes, à Congo, à Afrique, que sais-je? [...] Je vivais, moi, cinq ou six jours durant, dans un paysage merveilleux. Avec mes personnages, avec surtout mon héroïne, que des pièges attendaient à chaque pas, j'errais parmi les singes verts, les perroquets, les palétuviers, les Pygmées et les Zoulous, et je racontais, en deux cents pages de roman, tout ce que les encyclopédies contiennent d'Afrique. Je crois même, Dieu me pardonne, que j'en remettais un peu!⁶

Certainement. D'abord dans la surabondance des coups de théâtre, dans la virilité et le courage surhumains des héros européens, mais surtout dans la caricature de l'Autre :

Chemin faisant, il examina l'homme avec attention et non sans quelque répugnance.

C'était en effet un horrible échantillon humain, méritant à peine le nom d'homme.

Sa taille ne dépassait pas un mètre vingt, bien que ce fût un vieillard, comme l'attestaient ses cheveux d'un gris sale.⁷

Des actions insolites ne laissent pas non plus d'étonner ou de frapper de stupeur : des autruches veulent crever des yeux humains, des Noirs se préparent à manger un corps d'homme, qu'ils font cuire... Comme on le constate aisément, à la lecture de ces petits textes destinés à la grande consommation, racisme, nationalisme, contrées de fantaisie, besoin d'évasion concourent au déplacement imaginaire d'un lecteur à niveau de culture faible, qui veut se distraire. La recherche du pittoresque est patente, elle aussi, dans ces fables naïves, de même que celle du terme qui fera « voyager »; dès 1937, Simenon déclare, en effet :

⁶ « L'Aventure », p. 20-22.

⁷ Georges SIM, *Les Nains des cataractes*, p. 76.

Après en avoir tant écrit, je commence à comprendre aussi le secret des romans d'aventures. Lisez le même roman en remplaçant les mots *baobab*, *palmier*, *palétuvier* par le mot *arbre*. Du coup, le charme est rompu. Remplacez le mot *tomahawk* par *hache*, et voilà vos Indiens qui perdent cinquante pour cent de leur poésie !⁸

*

* *

DANS ce rapport à une « africanité » sans réelle connaissance de l'Afrique, il faut sans doute rappeler aussi la liaison, de 1925 à 1927, du jeune Georges avec Joséphine Baker, une métisse américano-péruvienne qui fait l'événement à Paris, en 1925. En effet, en octobre de cette année-là, au Théâtre des Champs-Élysées, vingt-cinq artistes noirs (douze musiciens, dont Sidney Bechet, un clarinettiste, et Claude Hopkins, un pianiste, ainsi que quelques « chorus girls » et des chanteurs-danseurs) se produisent dans *La Revue Nègre*, écho populaire de l'exposition vouée à l'Art Nègre au Musée des Arts Décoratifs. La troupe, venue de New York, n'aurait sans doute guère fait parler d'elle si les directeurs du théâtre n'avaient trouvé les répétitions peu érotiques et n'avaient fait appel à un metteur en scène du *Moulin Rouge*. Celui-ci décide de faire d'une jeune danseuse de la troupe, Joséphine Baker, « une sauvage » et la convainc de se déshabiller davantage : elle dansera un charleston, seins nus, avec quelques plumes d'autruche écarlates autour des reins avant de se livrer à une sorte de danse d'accouplement avec son partenaire Joe Alex. Le spectacle fait grand bruit. La même ambiguïté, faite de fascination et de répulsion pour l'amoralité des tableaux représentés, subsiste quand Joséphine, aux *Folies Bergère*, cette fois, joue dans la Revue du jour, accoutrée d'une culotte de soie à laquelle on a cousu seize bananes en guise de pagne... Dans un bel article d'avril 1927, publié par *Le Merle rose*, Georges (qui signe encore Sim) laisse éclater son admiration pour la « Vénus noire » :

On l'a vue auréolée de bananes aux chauds reflets d'or. On l'a vue, piquée de plumes roses aux tons délicats, faisant valoir le bronze des chairs. On l'a vue nue...

On l'a vue surtout, cette croupe, tellement tendue, tellement éloignée du torse par un immense geste de défi qu'elle formait un être à part, vivant sa vie propre, loin, très loin du visage de Baker où comiquement les yeux se rejoignaient de stupeur.

⁸ « L'Aventure », p. 21.

C'en devenait une synthèse ! Une synthèse de volupté animale, jeune et vivante comme le jazz, trépidante, rieuse, brutale et candide, joyeuse surtout, d'une joie d'enfant saine et exubérante, pas vicieuse mais peut-être avide [...].

Elle rit. Elle secoue ses deux seins qui ne sont pas gros mais jolis et de doux contours. Elle montre toutes ses dents [...].

Parce que tout cela vit intensément et que c'est cette vie qu'on désire, qu'on voudrait capter un instant, absorber, la vie de la croupe et des yeux, la vie d'une petite fille qui est devenue étoile et qui s'amuse [...]. L'an prochain elle fera le tour d'Europe. On parlera de sa croupe à Berlin, à Vienne et à Moscou, les concupiscences croîtront. Trois millions, dix millions, cinquante... Quand on sera un milliard ! Tout cela, je vous le répète, parce que c'est une croupe qui rit, un être qui vit, qui a de la joie à vivre et qui étale cette joie... En même temps qu'un corps voluptueux à souhait, qu'il soit paré de lamé or, de bananes ou de plumes roses.

On le voit, la liberté d'allure de Joséphine, son audace, ont dû séduire un homme qui se dit constamment tenté par le désordre, qui avoue un goût prononcé pour une sexualité rapide et sauvage, élevée au rang « des instincts de base » qui spécifient « l'homme nu ». Joséphine va figurer, à ses yeux, ce primitivisme qu'il recherchera plus tard en Afrique et à Tahiti, cette palpitation de la vie, cette intensité charnelle sans culpabilité. Dans les danses haletantes et sensuelles de l'Américaine, scandées sans obscénité, nul tabou, mais le pulsionnel pur, tel que l'imaginait Georges.

Cette curiosité pour le corps étranger, pour le corps de l'étranger, ce « racisme inversé », Simenon l'avait, semble-t-il, éprouvé bien plus tôt déjà, puisqu'il rappelle, dans *Quand j'étais vieux*, un de ses fantasmes sexuels : « En Belgique, à cette époque [...], il y avait d'étranges maisons [...]. Je passe donc, un soir, vers dix heures. Je n'aperçois pas la silhouette habituelle, mais une splendide négresse et, du coup, je sens qu'il est indispensable que j'entre et que je fasse l'amour avec elle. Je n'avais jamais connu de négresse. Je n'avais qu'un peu de monnaie en poche. J'ai hésité. Mon père était déjà malade, condamné. Depuis peu, il m'avait donné sa montre [...]. Honteusement, j'ai payé avec la montre et c'est un des gestes que je regrette le plus [...]. »⁹

Mais revenons à 1932, et à *L'Heure du nègre*...

Si Simenon déploie, dans cette série d'articles, des éléments de ce que l'on pourrait rapidement qualifier d'imaginaire colonial métropolitain, s'il constate que, grâce à la colonisation, les Européens ont accès à des

⁹ Georges SIMENON, *Quand j'étais vieux*, Paris, Presses de la Cité, 1970, p. 215-216.

richesses auxquelles ils n'auraient jamais pu prétendre s'ils étaient restés en Europe, s'il voit aussi que l'Afrique devient un espace où échapper à la médiocrité engendrée par l'ordre social occidental, quitte à retomber dans une dilution psychique et physique, il sollicite des éléments qui donnent à la contre-fascination exotique des fondements objectivement assurés. Lui qui cherchait un paradis intact, se retrouve hors représentation idyllique, hors sèmes paradisiaques. Et s'il parle de la mise en exploitation du Noir et de sa condition pénible, il corrobore néanmoins des archétypes coloniaux (le Noir est cannibale, naïf, bon enfant, esclave de ses pulsions, etc.) et son langage garde la trace d'une temporalité archaïque lorsqu'il lit le Noir comme un primitif et exprime à son endroit une aversion quelque peu effrayée. Un thésaurus de mots-vedettes comprenant la puanteur, la laideur, le grouillement et l'inintelligible suffit à suggérer la connotation négative de bien des moments du reportage.

Et s'il s'agit de disqualifier l'entreprise coloniale et d'en fournir une délégitimation essentielle, l'ironie à propos de la mission civilisatrice des Européens, faite de pragmatisme mercantile et d'objectifs philanthropiques, sert généralement de contrepoint à l'invasion d'une série de clichés sur le Noir. Le reportage apparaît donc comme relevant d'une écriture largement pourvoyeuse de dénégations et d'ambiguïtés : il propose, pour le moins, une dualité qui trouve à se stabiliser dans un *désenchantement généralisé*, car le désir d'exotisme ne produit pas les images stables attendues. Ainsi, parlant de ses romans populaires, Simenon déclarera que : « Je dois dire que le monde me paraissait splendide à ce moment-là, car, avec le Larousse illustré, tous les pays sont merveilleux ! Quand je suis allé les voir plus tard, j'ai eu une déception énorme ! »¹⁰

Il ajoutera, plus tard, bien plus tard, décrivant son voyage autour du monde : « Je n'étais pas en quête de pittoresque. Il y en a peu dans mes romans [...] je prétends que quand on vit dans un endroit, un arbre est un arbre, qu'il s'appelle un fromager, un flamboyant ou un chêne. *Le pittoresque n'existe que pour ceux qui passent*. Et j'ai le tourisme en horreur. Je ne cherchais pas le dépaysement. Au contraire. Je cherchais ce qui, partout chez l'homme est semblable, les constantes, dirait un scientifique. Je cherchais surtout à voir, de loin, d'un point de vue différent, le petit monde où je vivais, à acquérir des points de comparaison, du recul. »¹¹ Simenon construit

¹⁰ Roger STÉPHANE, *Portrait-souvenir de Georges Simenon*, Paris, Tallandier, 1963 ; rééd. Paris, Quai Voltaire, 1989, p. 78.

¹¹ *Quand j'étais vieux*, p. 52. C'est moi qui souligne.

aussi fortement un effondrement du pittoresque¹², toujours ramené à du mensonge¹³ ou condamné à être banalisé¹⁴. Ainsi, en maints endroits de ce reportage, comme dans ceux consacrés à Tahiti¹⁵, l'Afrique devient littéralement *contre-pittoresque*, réduite, par nivellement, à une terne réalité. Le réel annule le rêve, le mirage exotique est renvoyé au Vide¹⁶ :

En somme, à voyager, on se casse le nez : on effeuille ses illusions. On pourrait peut-être dire sans trop exagérer qu'on voyage pour faire le compte des pays où l'on n'aura plus envie de remettre les pieds.¹⁷

Certes, les articles pour *Voilà* dénoncent souvent, avec courage, le pillage du pays par les puissances occupantes («Au Congo belge, le chemin de fer de Matadi à Léopoldville a coûté la population d'une province. Aujourd'hui, dans l'Afrique équatoriale, le Congo-Océan tue en moyenne un nègre par traverse et un Blanc par kilomètre [...]»¹⁸, la brutalité imbécile des Blancs¹⁹ et l'apartheid considéré comme une évidence²⁰. Mais l'on est

¹² Que l'on retrouvera dans *Le Coup de lune*, avec la désillusion de Joseph Timar.

¹³ «Les beaux poissons pourrissent une heure après avoir été sortis de l'eau et les huîtres, cinq fois sur dix, vous rendent malade! [...] (*L'Heure du nègre*, p. 53); «La littérature leur a promis des gamines de douze ans déjà formées comme des femmes. Ils en prennent sans conviction car ce n'est même pas excitant. Elles sont dociles et absentes! Ce n'est pas drôle!» (*Ibid.*, p. 52.)

¹⁴ «Autour d'eux, la nature est triste. Le soleil d'Afrique est un leurre. Il est aussi gris, aussi implacable qu'un ciel d'orage. La forêt vierge est grise, elle aussi [...]. On parle de végétation luxuriante? Pardon! Dans ce qu'on appelle la forêt vierge, les arbres sont plus clairsemés que dans la forêt de Fontainebleau. Ce qui est luxuriant, ce qui envahit tout, ce sont les lianes, les parasites de toutes sortes qui forment une masse sinistre et impénétrable.» (*Ibid.*, p. 68.)

¹⁵ «À quoi ressemble le paysage? À une très jolie banlieue où il y aurait la mer et les cocotiers. Comme le terrain coûte aussi cher que sur les bords de la Marne, chacun entoure de barrières son petit bout de jardin. Il y a des prés cernés de fil de barbelé, comme partout, avec des vaches dedans.» («Les gangsters de l'Archipel», *À la recherche de l'homme nu*, p. 214.)

«Ouf! Il pleuvait toujours et la mer apparaissait si triste à travers les moustiquaires engri-saillant le paysage que j'avais de plus en plus des désirs d'évasion [...]. Encore heureux que, pour donner le ton couleur locale, les Américaines grosses ou maigres s'obstinaient, malgré le temps, à vivre en paréo [...]. Tout cela avait l'air très Saint-Tropez sous une pluie de Dieppe ou de Boulogne.» («Les Gangsters de L'Archipel», p. 203.)

¹⁶ Ainsi, Joseph Timar finissant par s'écrier que «l'Afrique ça n'existe pas!» (*Le Coup de Lune*).

¹⁷ «Les gangsters de l'Archipel», p. 198. Et dans un roman, cette fois : «Les atolls, les plages bordées de cocotiers, les couleurs chatoyantes du lagon, tout ça, c'est de la chansonnette.» (*Touriste de bananes*, p. 51.)

¹⁸ *L'Heure du nègre*, p. 70.

¹⁹ «Quand le boy ne vient pas assez vite, la patronne, qui est gentille et dodue, lui envoie poliment son poing au beau milieu de la figure.» (*Ibid.*, p. 81.)

²⁰ «Dès l'abord, quelque chose vous choque, vous vous demandez quoi. Et vous découvrez enfin que c'est l'absence d'indigènes. Il n'y en a pas un, hormis les domestiques! Les nègres sont ailleurs. On les prie de bâtir une ville plus loin, à quelques kilomètres, où ils sont chez

bien obligé de remarquer aussi que, derrière cette assez violente mise en cause, le souci de comprendre « l'autre » passe parfois — sinon presque toujours — au second plan. Et Simenon de retomber alors dans les clichés liés à la sauvagerie absolue des nègres : anthropophages, sorciers et empoisonneurs, sans respect pour la propriété sexuelle, voleurs, hypocrites et amorphes.

Symptomatiquement, sa propension à rejeter la « mode [qui] est aux voyages et à l'exotisme »²¹, à vouloir brûler rageusement certaines icônes éculées, donne cependant le branle à une sorte de revitalisation anthropomorphe du continent africain ; les paysages demeurent les mêmes, mais sursaturés désormais de significations grandioses et amplifiées. L'Afrique s'anime, devient perverse, mauvaise (« la véritable Afrique, l'Afrique implacable, méchante [...] »)²², inhumaine, inhospitalière (« Chaleur. Atmosphère étouffante d'avant l'orage, mais sans orage possible. Et les moustiques ! Et la fièvre ! »)²³. Magnifique et terrifiante, elle se met alors à figurer une aire pré-historique (« Créée pour un monde de mammoths et d'animaux géants »)²⁴, une force prodigieuse élevée à la hauteur du mythe, une puissance capable de balayer tout sur son passage. Une géante colossale et angoissante :

On parle de la faune ? On cite les lions, les léopards, les éléphants, les gazelles, les singes et les pintades ? C'est vrai. Mais ces bêtes sont, comme les nègres, dispersées dans des espaces infinis [...]. Ce sont les êtres vivants qui sont trop petits, ou l'Afrique trop grande. Pour la peupler, il faudrait des mammoths. Les nègres gravitent là-dedans en ne rencontrant que le vide [...]. C'est la tristesse [...] qui se dégage même de la vue du continent monstrueux reproduit sur cette carte [...]. Le maître, le vrai maître, celui qui conduit le troupeau à peau noire ou à peau blanche, les bêtes et les plantes, c'est l'Afrique [...]. Un Noir par traverse, un Européen par kilomètre [...]. Il n'y a que l'Afrique qui rigole, en regardant ces insectes qui gravitent et crèvent sur son dos. »²⁵

Terre troublante, énergique et cruelle, l'Afrique fantasmée par Simenon comme violence permanente, rejoint la vieille imagerie du continent maudit

..//
eux, tandis que les Anglais sont chez eux dans leurs murs. Cloison étanche ! » (*Ibid.*, p. 87. Il est question ici du Soudan.)

²¹ *Cargaisons humaines*, p. 23.

²² *L'Heure du nègre*, p. 99.

²³ *Ibid.*, p. 81.

²⁴ *Ibid.*, p. 103. On remarquera, ici, le retour des termes utilisés jadis dans ses romans populaires.

²⁵ *Ibid.*, p. 68-69 et 75.

et mortifère, comme si on ne pouvait pas échapper aux mythes, quels qu'ils soient.

L'Afrique demeure, ainsi, inconnaissable pour le Blanc qui s'y englué ou finit par y perdre tout sens commun, et les Africains spoliés, couverts de coups et de maladies²⁶, semblent accepter les humiliations (en les rendant parfois), en ne craignant pas la mort («le nègre a l'habitude. Il sait voir mourir et mourir, que ce soit en posant une voie Decauville ou de la lèpre, de la maladie du sommeil, de la dent d'un crocodile ou d'un léopard [...].»²⁷) et en ne se préoccupant pas de ce temps qui fait peur aux Européens : «Or, les nègres ont l'éternité devant eux. Ils ne comptent pas les années. Ils ne savent pas leur âge. Et ils ne s'inquiètent pas de savoir combien ils sont à grouiller dans la brousse autour du Blanc qui sue et souffre [...].»²⁸ Car le nègre, selon Simenon, vit encore selon ses pulsions, tout en se voyant privé du sens donné à sa vie, par la force même d'un pays qui «écrase tout de son poids, de sa masse, de sa régularité mathématique, sans jamais permettre une détente, ni un semblant de libre-arbitre.»²⁹ Et Simenon de parler des catastrophes naturelles, trombes d'eau, chutes, récoltes brûlées qui incitent le nègre au fatalisme et à la non-combativité. Qui en font aussi une figure étonnante de l'absurde. Mais de l'absurde consenti.

*

* *

CE REPORTAGE, de même que celui réalisé avec Hans Oplatka pour *Vu*³⁰, «Une France inconnue ou l'aventure entre deux berges», s'inscrit dans une stratégie. Entre forme populaire et genre plus noble, le grand reportage semble fournir une nouvelle forme d'investigation pour celui qui fut petit reporter à *La Gazette de Liège*, et dont les modèles sont Joseph Kessel, avec qui il est lié, et Albert Londres. On pourrait, à ce propos, souscrire à cette fine analyse de Jean-Yves Tadié : «[...] lorsque, dans les années vingt ou trente, Malraux sentit le roman menacé par le reportage — certains, comme Kessel ou Simenon, ont été à la fois grands reporters et grands romanciers [...] —,

²⁶ «Il y en a quatre-vingt-dix-neuf pour cent de syphilitiques ! À l'un, il manquait deux doigts de pied, à l'autre, toute une main !» (*Ibid.*, p. 48.)

²⁷ *Ibid.*, p. 71.

²⁸ *Ibid.*, p. 65.

²⁹ *Ibid.*, p. 69.

³⁰ Il s'agit d'une série de reportages qui paraissent en juillet 1931 dans cet hebdomadaire illustré.

lorsqu'il disait même que *La Condition humaine* n'était qu'un reportage (ce qui est contredit par sa biographie — et par l'art), il voulait reprendre au journalisme ses moyens pour lui arracher ses lecteurs. De nos jours, le grand reportage a disparu des quotidiens, des hebdomadaires : il a été tué par la télévision, où on le retrouve. Elle étanche la soif d'un *ailleurs* que les lecteurs de Pierre Loti trouvaient encore dans *Les Désenchantées*, ceux de Barrès dans *Un jardin sur l'Oronte*. Le journal est plus fort que le livre, et la télévision plus que le journal.»³¹

Rentré d'Afrique, Simenon confirmera cet intérêt avec des grands reportages sur l'Europe — en crise — de 1933, pour *Voilà* (reportages qui montrent un Occident frappé par la misère), avec, ensuite, des reportages autour du monde pour *Paris-Soir*, *Marianne* et *Le Jour* (sur Tunis, Tahiti, le Pérou, etc.).

L'Heure du nègre, comme les reportages suivants, est destiné à un journal illustré. De l'Afrique (entendue au sens large), Simenon ramène 760 clichés. Une dizaine seulement paraîtront par reportage, légendés par on ne sait qui. En voici deux exemples, choisis parmi bien d'autres :

- sous une photo représentant le bord d'un ruisseau avec palmiers, « *Canots d'écorces, paillotes, tatouages étranges. La civilisation ne touche que superficiellement les Nègres doux et pacifiques.* »
- sous une autre photo figurant de beaux grands payeurs noirs, « *Au cœur de l'Afrique vivent de splendides humains d'une vie frustrée mais magnifique.* »

Ces photos publiées, l'intérêt que leur porte l'écrivain-reporter semble faible ; on n'en veut pour preuve que, lors de son divorce d'avec Tigy, il lui abandonna l'ensemble. Ensemble qu'elle laissa se couvrir de champignons et qui dut être partiellement restauré avant d'être offert par Marc Simenon au Fonds Simenon de l'Université de Liège. L'écrivain ne les considère peut-être que comme un *pensum*, ou comme une obligation professionnelle relevant du contrat passé avec le journal pour lequel il travaille... Elles sont pourtant, à l'évidence, représentatives d'un regard et d'une idéologie.

On remarque, tout d'abord, en consultant les deux albums de photos consacrées à l'Afrique, conservées au Fonds et annotées, parfois très brièvement par Simenon (« race Logo », « Mangbetu », indication de lieu), que les Blancs y sont peu présents : Simenon a-t-il craint qu'on reconnaisse certaines personnes, a-t-il offert ces photos aux amis ou aux relations qu'elle représentaient ? On ne sait.

³¹ Jean-Yves TADIÉ, *Le Roman au xx^e siècle*, Paris, Belfond, coll. Agora, 1990, p. 38–39.

Il apparaît, d'autre part, que les photos laissent découvrir les *vrais enjeux* du reportage et qu'elles font sens à l'intérieur du système intratextuel où elles produisent un *vrai décalage*. Ces photos, à fonction explicitement documentaire, peuvent, en effet, être déchiffrées comme un lieu de transaction entre l'auteur et le photographe, les clichés référant souvent à l'impersonnalité des groupes, au travail consenti par les Noirs, mais aussi à une réelle ambiguïté, à nouveau. La présentation de corps nus, parfois saisis à partir de différents points d'attaque, ou mutilés de leur tête, peut évidemment renvoyer à des particularités vestimentaires, mettre l'accent sur la beauté «naturellement» noble des corps noirs, ou soutenir, tout aussi bien, des préjugés racistes (le sauvage, le grand enfant, l'homme proche de la nature, différent du civilisé).

On le sait, les colonisés font souvent l'objet d'un voyeurisme européen. Ce regard est habité, bien sûr, par des jugements de valeur et la série iconisée de Simenon conforte l'idée d'un Africain donné à voir comme «bel animal» (avec beaucoup de guillemets), accusant un retard dans l'évolution commune de l'espèce humaine; et le mot «race», qui légende parfois les photos, Simenon l'utilisera jusqu'à la fin de sa vie :

Plus troublante est la question des races. J'ignore si le Seigneur est raciste ou non, mais donne-t-il, par exemple, à un Blanc de Géorgie un ange gardien de la même espèce que celui qu'il donne à un Noir dont le grand-père a été esclave, qu'à un Asiatique à la peau jaune, qu'à un Indien du Far-West, bien qu'il en existe très peu, et que dans ce cas particulier, il doit exister une réserve énorme d'anges gardiens pour Peaux-Rouges ?

Pourquoi pas ? Certains artistes de la Renaissance ont peint les ailes des anges en bleu pâle ou en rose. Il n'y a aucune raison qu'il existe des anges pour Blancs, pour Chinois, pour Nègres, pour Peaux-Rouges et même pour ces quelques pauvres Maoris d'Australie qu'on a presque tous massacrés.³²

Depuis que le monde est monde, je suppose, chaque race s'est crue l'élue de Dieu, de Bouddha, et de je ne sais quels autres. Périodiquement, une race en a dominé une autre. Il ne faut pas oublier que les Sarrasins sont venus triomphalement jusqu'au cœur de la France, que l'Espagne a été longtemps occupée par les Maures, et la liste pourrait être longue.

On commence enfin à découvrir que les races ne sont pas si différentes entre elles qu'on le croyait. Il n'y a plus que les intérêts des uns et des autres qui divergent. Pendant plusieurs siècles, la race dite blanche a dominé le monde, orgueilleusement, cruellement.

Dès le siècle dernier, on s'est inquiété d'une invasion de la race jaune. [...] La race blanche a connu une prospérité inouïe pendant l'époque

³² Georges SIMENON, *Dictées*, Paris, Presses de la Cité, 1975, p. 85.

coloniale. Une époque où j'ai vu un colon faire asseoir un Noir au bord du chemin tandis qu'il faisait l'amour avec sa femme.³³

Or, il s'agit bien ici, pour le reportage, d'images de l'indigène dûment ethnographié (à l'exception, peut-être, des enfants). Faisant poser ses sujets de dos, de profil, de face, mais figés, Simenon fait de la chose regardée un spectacle, hors contexte. Il cadre les êtres comme des *choses*, et peu de photos offrent un regard qui *regarde* vraiment, un sourire, une connivence (sauf avec les enfants, encore).

Pourtant Simenon a une grande familiarité avec la photo. Il impose ainsi à Fayard, dès 1930, des couvertures photographiques pour ses *Maigret* : André Vigneau³⁴ lui en composera quelques-unes, tandis que le prestigieux Man Ray lui fournira celle d'*Un crime en Hollande*. Sans doute, Tigy lui a-t-elle fait découvrir, à Montparnasse, au milieu de la joyeuse faune des artistes des années folles, plusieurs de ces photographes.

Il s'essaie d'ailleurs lui-même à la photographie : pour enregistrer les premiers pas de son fils Marc, ou la douceur de sa fille Marie-Jo, il « fait cliqueter son Leica »³⁵, dit-il. Il a fait aussi l'expérience, en 1931, pour Jacques Haumont, d'une nouvelle collection dont il a l'idée et qui s'appelle « Phototexte ». La collection fera faillite, non sans que Simenon ait produit une nouvelle, *La Folle d'Itteville*, avec des photos de la grande portraitiste Germaine Krüll³⁶.

On ne trouvera cependant guère de réflexions sur la photographie dans ses interviews. Nous en citerons néanmoins deux, en commençant par la plus banale : « La photo immobile donne une image totalement fausse. L'image en mouvement est beaucoup plus proche de la vérité »³⁷; et nous rappellerons ce qui deviendra, sous la plume d'un vieil homme, un souvenir d'Afrique :

Je me revois couchant dans une hutte nègre, en Afrique équatoriale. Les moustiques me dévoraient, mais je ne sentais pas de piqûre. Il n'y avait pas de lit mais des feuilles sèches et de l'herbe. Cela sentait bon aussi et la hutte était imprégnée de l'odeur épicée des hommes noirs qui m'y avaient précédé et qui ne l'avaient quittée que la veille pour me faire place [...].

³³ *Dictées*, p. 614.

³⁴ *Dictées*, p. 1143.

³⁵ Le *Leica*, inventé en 1925, en Allemagne, possède cet avantage de réduire très sensiblement le temps de pose devant l'objectif.

³⁶ À laquelle on doit notamment la photo la plus connue d'Adorno.

³⁷ *Quand j'étais vieux*, p. 274.

L'appareil photographique lui-même, dans ces contrées, devient rétif. Parce qu'on est à l'équateur et parce que l'air, s'il est gris, n'en est pas moins lumineux, on imagine qu'on peut photographier au centième de seconde avec un obturateur réduit. Il n'en est rien. Les images sont floues, quand il y a image, et il faut se résigner au vingt-cinq ou au cinquantième de seconde, avec une large ouverture.»³⁸

Simenon photographe s'intéressera peu aux pratiques sociales et culturelles d'une communauté; il n'est pas ethnologue. Mais il y a ici comme une *pulsion scientifique*, (celle du classement par ethnies ou par races), comme s'il entreprenait l'inventaire des Africains, à l'instar de Maxime du Camp répertoriant les monuments d'Égypte. Et l'on peut sans doute — avec précaution — affirmer qu'il n'y a pas d'humanisme photographique chez Simenon, contrairement à celui qu'on trouvera dans les photos et les reportages compassionnels qu'il réalisera en Europe de l'Est en 1933 (photos qui peuvent faire penser à celles d'un Doisneau ou à celles que donnera Steichen dans *Family of men*).

Comme l'a montré Roland Barthes dans *La Chambre claire*, il y a toujours du texte sous l'image. Et le mode de représentation simenonien du monde africain installe une relation nette avec le réel photographié. La délimitation du champ visuel, la photographie habituellement préméditée (les poses qu'il fait prendre aux sujets excluent forcément la spontanéité), sont une manifestation d'*engagement* : pour le dire d'un mot, la sélection dans le continu spatio-temporel de la réalité renvoie sans cesse, dans une grande partie du reportage photographique, à une absence de curiosité pour les *personnes* en tant que telles, quand elle ne rejoint pas le *pittoresque* de certaines scènes, ou le désir de représenter des *échantillons humains*, une collectivité sans visage et sans nom.

Et Simenon a beau proclamer, à la fin de sa vie, « qu'il aurait aimé être nègre »³⁹, la réification qu'il opère, par ses photos, sur ses modèles africains, ne donne certes pas le fin mot de son reportage, mais autorise à relire, *derrière* le projet pseudo-polémique et documentaire de son texte, virulent parfois, une idéologie à l'œuvre.

Danielle BAJOMÉE
Université de Liège

³⁸ *Dictées*, p. 833.

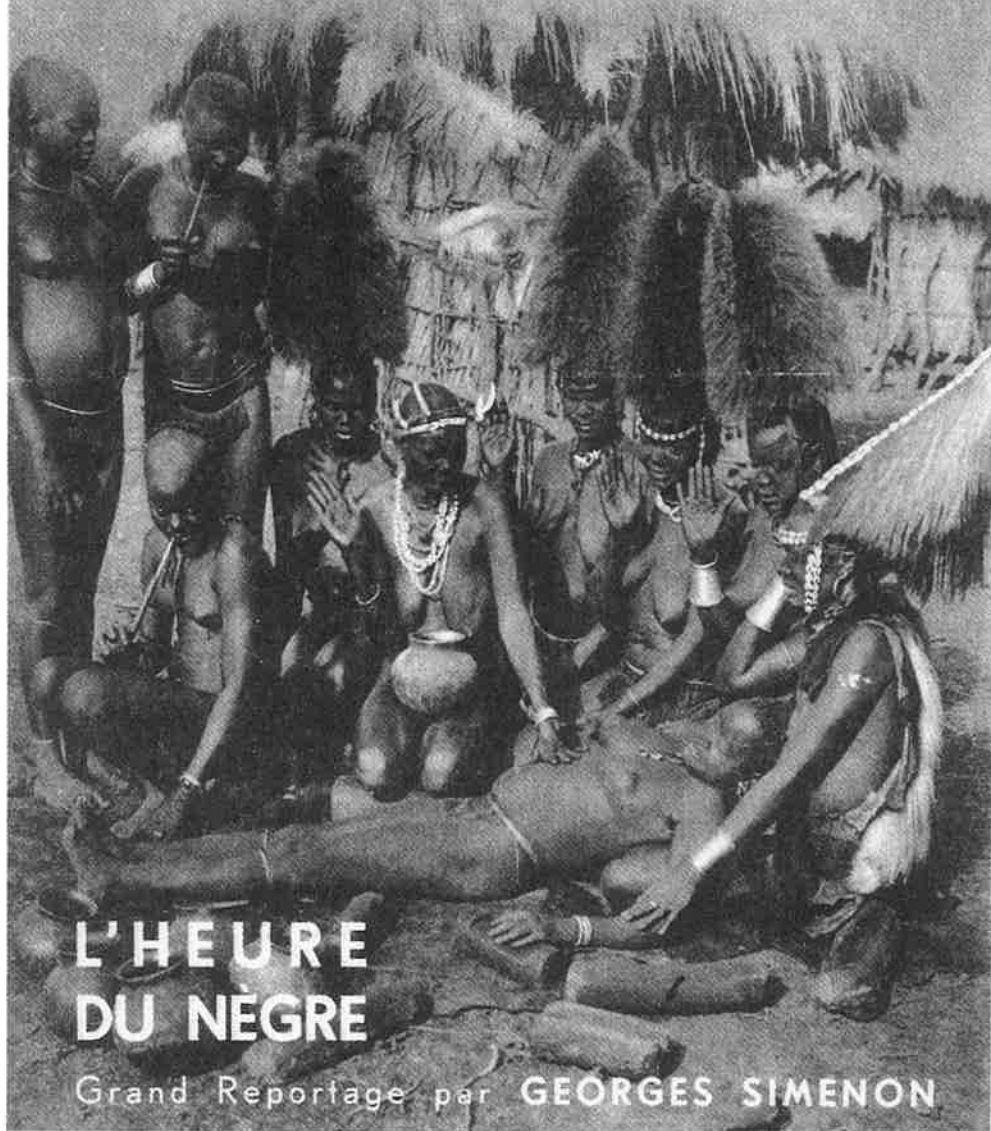
³⁹ *Dictées*, p. 14–15.

2^{me} Année - N° 81
CHAQUE SAMEDI

L'HEBDOMADAIRE DU REPORTAGE

8 Octobre 1932
16 PAGES - 1 fr. 25

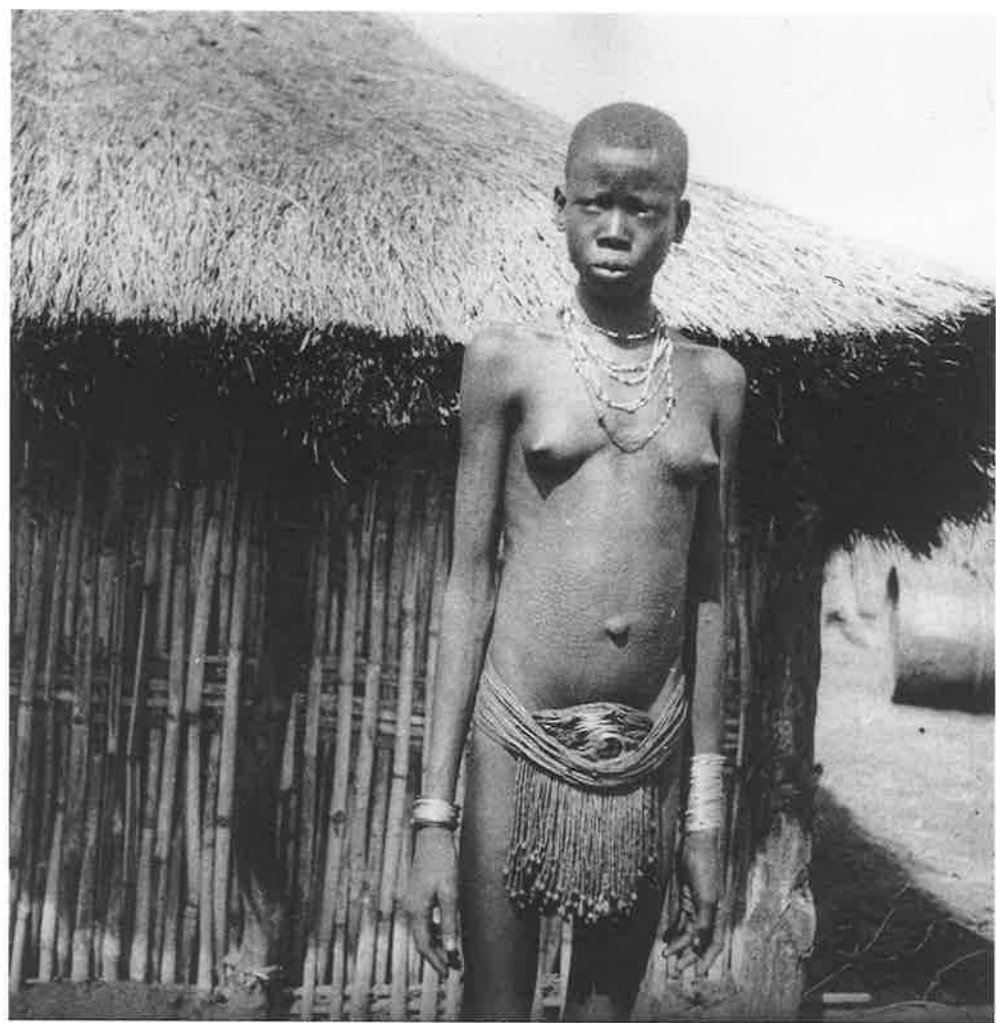
VOILA

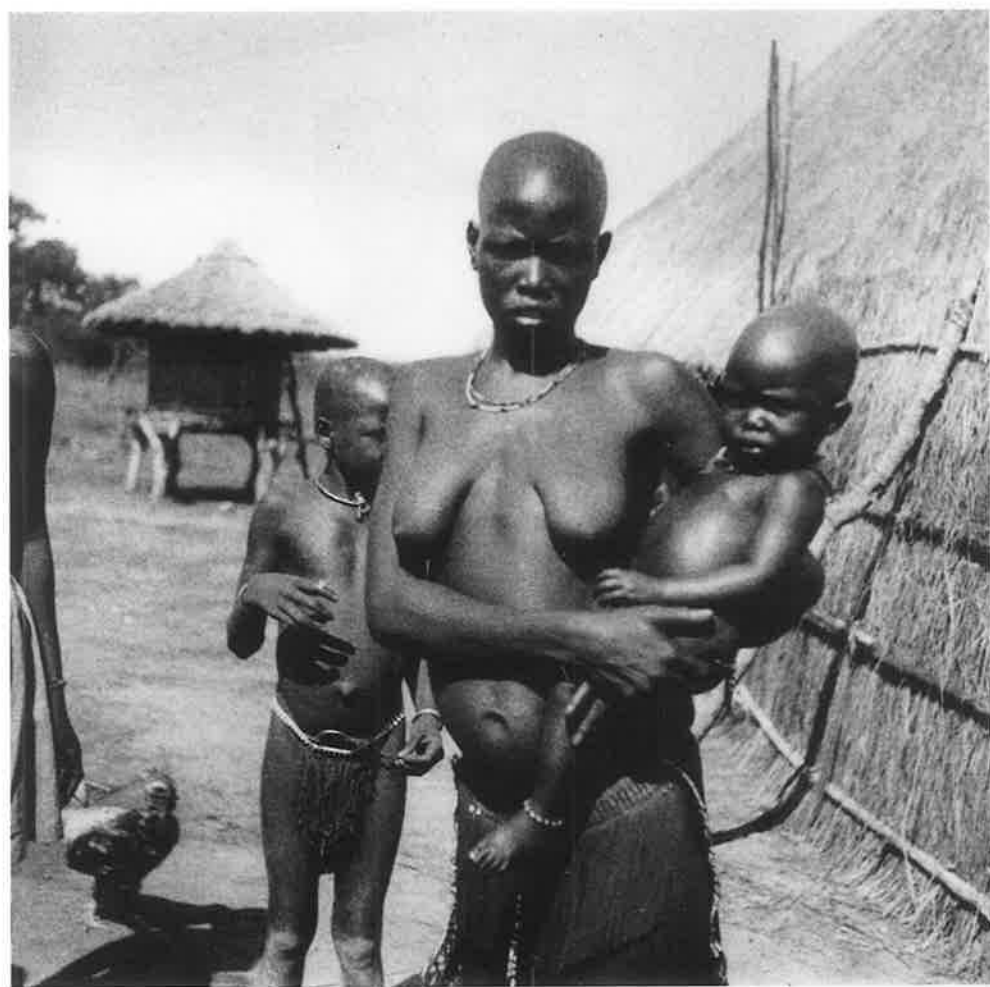


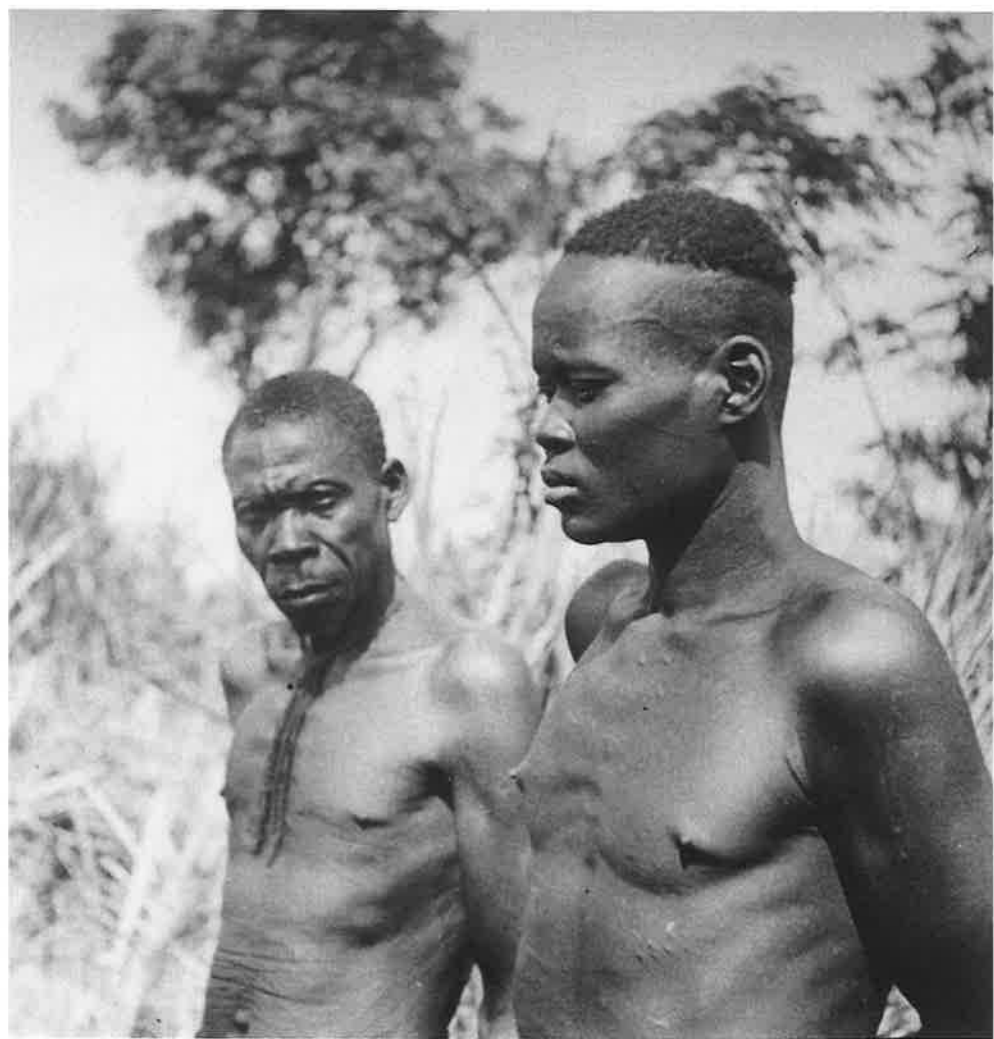
**L'HEURE
DU NÈGRE**

Grand Reportage par **GEORGES SIMENON**







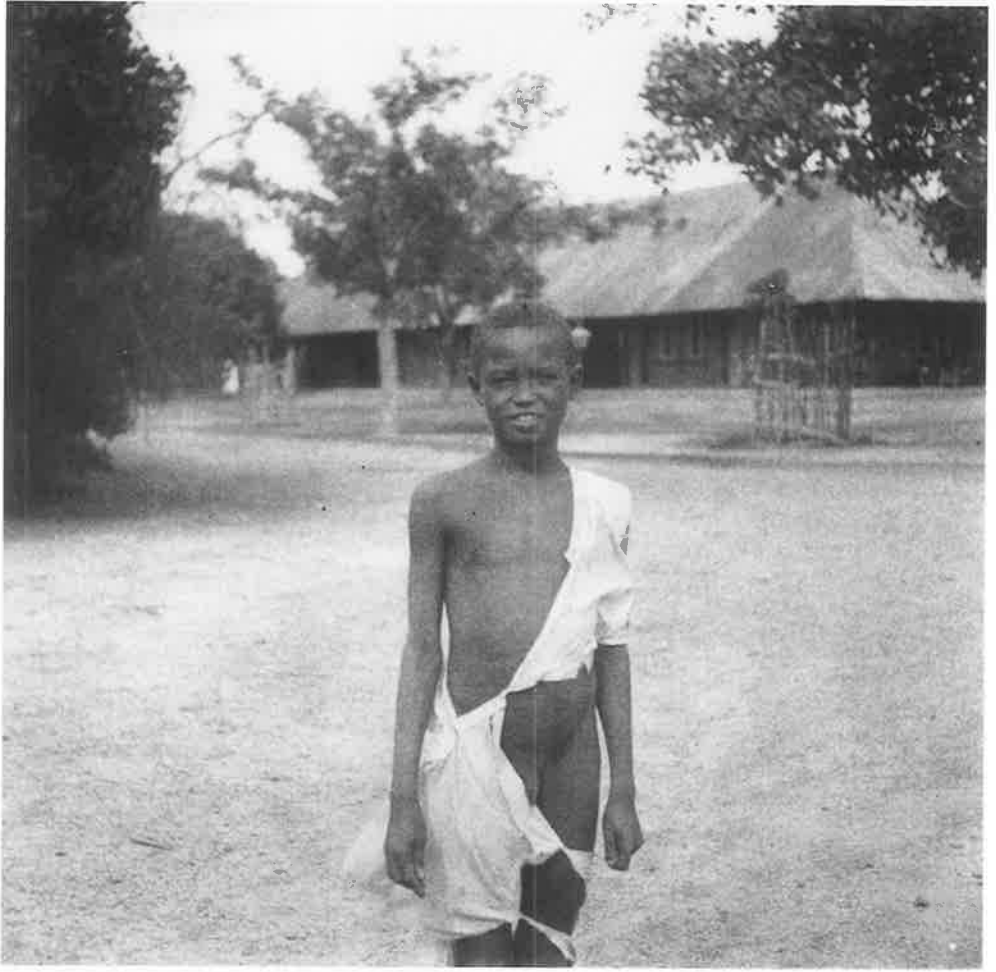








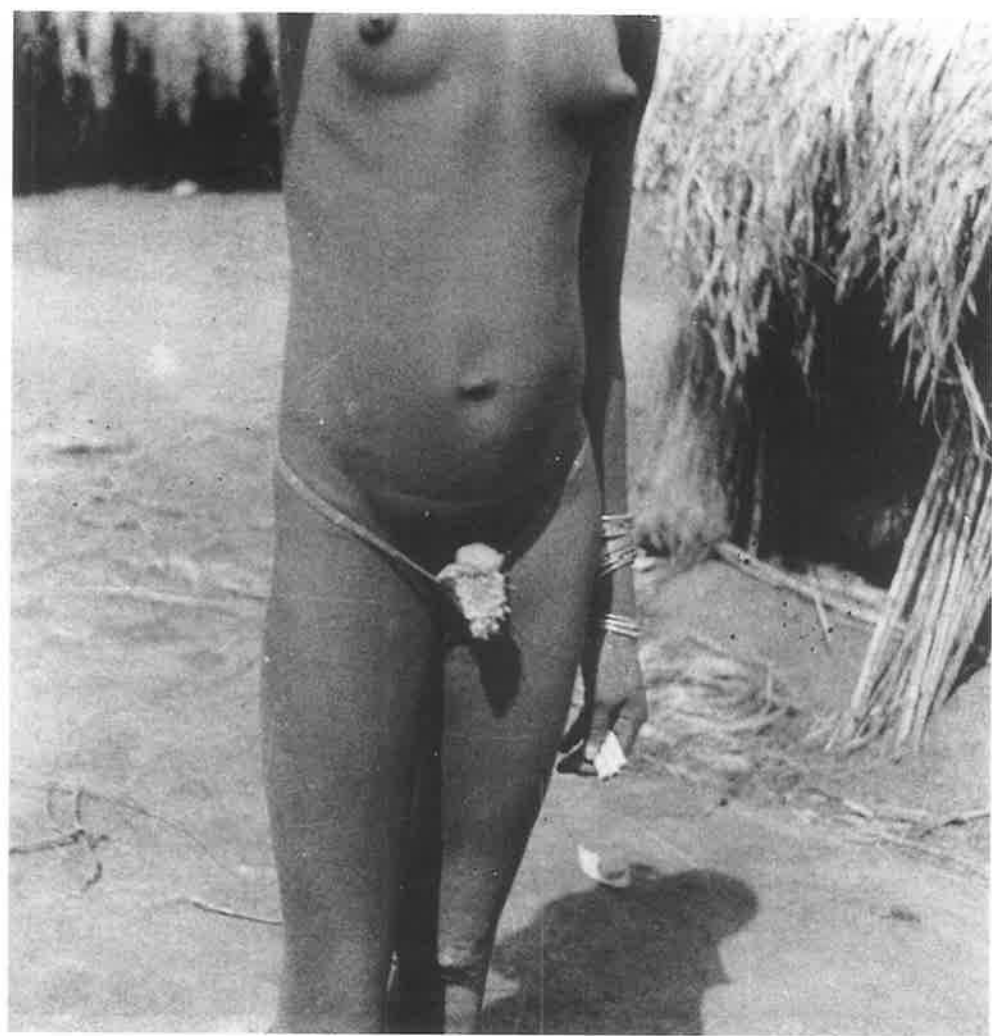






























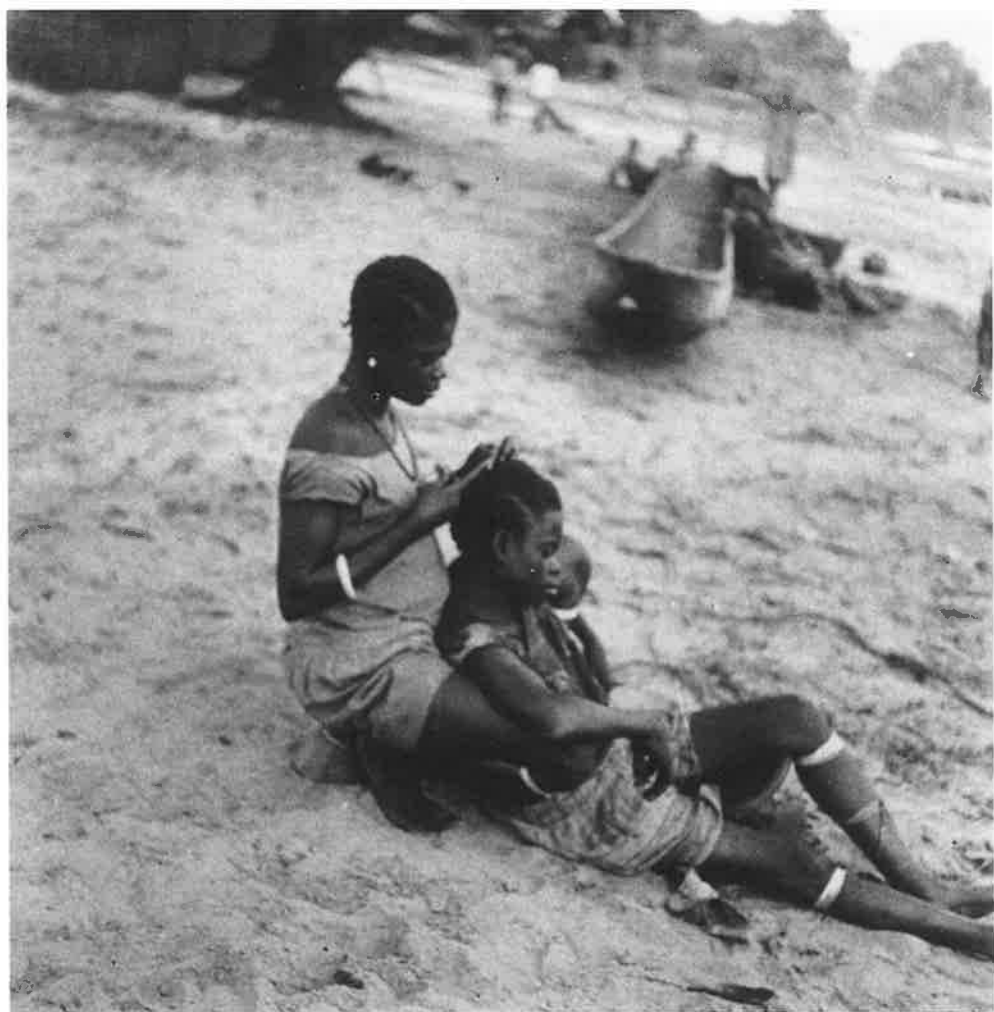














Simenon entre Conrad et Camus

DE JOSEPH CONRAD À ALBERT CAMUS, en passant par Georges Simenon, la représentation de l'Afrique, le discours sur l'Afrique et les Africains ont joué un rôle considérable dans la littérature occidentale — britannique, belge et française en l'occurrence. Débordant les canons de la littérature coloniale, en marge des sillons du nationalisme, les œuvres des trois écrivains que nous considérons anticipent, pour ainsi dire, le déclin du mythe impérial dont elles modulent le chant de cygne dans divers registres. Certes, leurs rapports à l'Afrique, le contexte de ces rapports et l'expression de ce déclin sont à mettre en rapport avec des expériences coloniales différentes ; toutefois ces récits « africains » manifestent une certaine identité de vues.

Rapprochant donc ces trois auteurs dans un commentaire de leurs textes majeurs sur l'Afrique — *Au cœur des ténèbres*¹ (1899), *L'Heure du nègre*² (1932), *L'Exil et le Royaume*³ (1957) — nous nous proposons, d'une part, de saisir l'essentiel de ce rapport à l'Afrique ; d'autre part, de cerner les enjeux implicites de la pénétration, de la domination et de l'exploitation du continent noir. Il s'agira, à partir de lectures croisées du court roman de Conrad, du reportage de Simenon et de la nouvelle de Camus, d'interpréter la représentation de l'Afrique et de dégager, dans la trame des récits, les traits de la figure de l'*homme noir*, obsédante quoique demeurant à l'état d'ébauche.

¹ Joseph CONRAD, *Au cœur des ténèbres* (1899), Paris, Garnier-Flammarion, 1980. Toutes les citations et la pagination (indiquée entre parenthèses et précédée de *CT*) se réfèrent à cette réédition.

² Georges SIMENON, *L'Heure du nègre* (1932), in *Mes apprentissages. Reportages 1931-1946*, édition établie et présentée par Francis Lacassin, Paris, Omnibus, 2001. Toutes les citations et la pagination (indiquée entre parenthèses et précédée de *HN*) se réfèrent à cette réédition.

³ Albert CAMUS, *Théâtre – Récits et Nouvelles*, Paris, Gallimard, « La Bibliothèque de la Pléiade », 1962. Toutes les citations et la pagination (indiquée entre parenthèses et précédée de *ER*) se réfèrent à cette réédition.

Lorsqu'on étudie les représentations de l'Afrique subsaharienne dans les cultures occidentales au long de plusieurs siècles, il apparaît qu'espaces et sociétés sont perçus par le biais d'images à forte charge émotionnelle où se succèdent (à moins qu'elles ne se mêlent) la curiosité pour l'exotisme, l'épouvante que cause la sauvagerie et l'attrance pour un monde « à l'état de nature ». Diffusées par les médias, ces « Afriques imaginaires », ont gagné en consistance à l'époque contemporaine et elles sont devenues une importante composante des cultures métropolitaines dans le contexte des empires coloniaux.

Ainsi conçue par l'Europe, l'Afrique se situe au-delà de la frontière séparant le monde « civilisé » (occidental, sans aucun doute, pour ceux qui tracent cette frontière) du monde « sauvage » (non occidental, sans doute aucun, pour les mêmes personnes), les « citoyens » des « indigènes », etc.⁴ Différents et inégaux, ainsi que l'enseigne la pensée anthropologique du dix-neuvième siècle — Cuvier, Darwin, Virey, Knox, etc. —, les « races » blanche et non blanches, l'Occident métropolitain et le reste du monde font l'objet d'une classification et d'une hiérarchisation argumentées, sur la base desquelles ils sont assignés à des places fixes, cantonnés dans des rôles politique et économique précis⁵.

Puisque la vision de l'humanité la plus largement partagée en Europe à cette époque est imprégnée des thèses évolutionnistes, puisque, pensait-on, ces thèses justifient la prétention de l'Occident à dominer le monde, puisqu'elles constituent la base idéologique du système colonial qui concrétise cette prétention, il convient de ne pas perdre de vue que les récits sur l'Afrique, les représentations du continent noir, qu'elles soient fictionnelles ou non, germent dans ce terreau d'idées, dont le fondement scientifique n'a, on le sait, fait l'objet d'une virulente critique que dans la seconde moitié du xx^e siècle.

S'agissant en particulier des écrits de fiction que nous envisageons (Conrad, Camus), mais s'agissant aussi d'un reportage s'inscrivant dans

⁴ Falilou NDIAYE, « La Représentation de l'Arabe dans *L'Étranger* d'Albert Camus », in *Annales de la Faculté des Lettres et Sciences humaines*, n° 18, UCAD, Dakar, 1987; Falilou NDIAYE, « La question indigène chez Albert Camus. De la Méditerranée latine à l'Algérie française », dans *Regards croisés sur les peuples de la Méditerranée*, Actes du colloque du Département de Langues romanes de la Faculté des Lettres et Sciences humaines, UCAD, PUD, 2003; Falilou NDIAYE, « D'une guerre à une autre : la pensée d'Albert Camus dans les méandres de l'Histoire », in *Revue d'Histoire et de Civilisations africaines*, Département d'Histoire, FLSH, UCAD-Forum Media Center, 2004.

⁵ Pol P. GOSSIAUX, « L'Afrique nue de Simenon », in *Traces*, n° 1, 1989, p. 97-122.

une tradition de dénonciation du colonialisme (Simenon), il convient de saisir, dans sa spécificité plus ou moins littéraire, le « discours sur l'Afrique ». Deux écueils sont à éviter : celui consistant à rabattre ce discours sur la *doxa* du monde occidental, et celui de l'ériger en hétérodoxie radicalement contestataire. Comment appréhender ce qui *mine* la « légende » des empires coloniaux, ce qui *fait dissonance* dans l'histoire polyphonique et consensuelle de l'Afrique « civilisée » par l'Europe ? Nous recourons aux outils permettant de lire le récit fictionnel et le reportage critique comme des discours (différents certes) qui *remettent en question le consensus* sur l'Autre, qui proposent d'adopter de nouveaux points de vue — éthique, sociologique, anthropologique, etc.⁶ — et qui ébranlent les idées toutes faites sur le rapport entre la réalité objective et ses représentations⁷.

*

* *

LE CONTINENT AFRICAÏN est apparu, dans la veine littéraire exotique de plusieurs générations d'écrivains britanniques, français, portugais et belges, sous des traits simplifiés jusqu'aux limites de la caricature, objet d'un discours véhiculant les préjugés et les stéréotypes d'une idéologie qui conjuguait le scientisme et l'idéal universaliste des Lumières ou, si l'on préfère, l'évolutionnisme et la conviction des Occidentaux d'avoir à répandre « la civilisation ». La littérature exotique traditionnelle, sur son versant factuel comme sur son versant fictionnel, c'est l'agora du voyageur défini essentiellement — sinon exclusivement — par son rapport à la métropole, à l'*imperium*, et qui ne met en question ni sa suprématie, ni le bien-fondé de sa mission civilisatrice, ni la manière dont cette mission est menée à bien.

Or, c'est cela même — cette supériorité, cette légitimité, cette efficacité — qu'interroge Joseph Conrad, à la fin du XIX^e siècle, dans *Heart of Darkness*, en privilégiant le point de vue éthique. Conrad conclut à l'échec de la mission civilisatrice censée dédouaner l'exploitation du continent noir, à l'impossibilité pour l'Occident (quand bien même resterait-il le « centre » et le « modèle » du monde) de civiliser cette Afrique qu'il a conquise mais qui lui demeure inconnue et inaccessible par l'esprit. Et, du même coup, l'écrivain anglo-polonais exhibe la vanité de l'Europe victorienne, prise dans

⁶ Edward W. SAÏD, *Culture et Impérialisme*, Paris, Fayard, 2000. Tzvetan TODOROV, *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*, Paris, Seuil, 1989.

⁷ Erich AUERBACH, *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale* (1946), trad. de l'allemand par C. Heim, Paris, Gallimard, 2002.

un jeu d'illusions sur la valeur morale de l'impérialisme colonial. Censé incarner le colon civilisateur, le fameux Kurtz, en quête de qui s'obstine le narrateur-héros, s'avère finalement être devenu un mégalomane sanguinaire et rapace.

Que l'Afrique soit militairement conquise, du moins en ce qui concerne les côtes et les voies de pénétration à l'intérieur des terres, qu'elle soit socialement affaiblie et désorganisée, il n'en reste pas moins, selon Conrad, qu'en sa différence — ses ténèbres et sa sauvagerie — elle parle, profère un discours inquiétant quoique peu compréhensible. Dans son bref roman (*novella*) rédigé entre 1898 et 1899, l'écrivain donne une orchestration littéraire aux thèmes du débat politique et moral qui agite alors l'Europe au sujet du prétendu État libre du Congo de Léopold II, roi des Belges, débat où émergent la question d'un conflit culturel entre l'Occident et ses colonies, celle des limites et de la compatibilité d'un double projet d'exploitation et de civilisation, celle enfin des fondements du discours sur l'Autre.

Heart of Darkness constitue donc, à l'extrême fin du dix-neuvième siècle, une sorte de prélude à l'exotisme critique⁸ et l'œuvre imprègne la vision de l'Afrique de nombre d'écrivains, dont Gide, Simenon, Céline, Louis Bertrand, Camus, pour ne citer que ceux-là. Chacun de ces auteurs a illustré, à sa propre façon, l'exotisme critique. Tardivement apparu, ce dernier se manifesterait surtout dans la dernière période de la décolonisation (années quarante et cinquante). Il tente de combler l'écart entre « l'idée coloniale »⁹ et les réalités africaines. De deux manières. Soit en revisitant — en dénonçant — les clichés et les images d'Épinal que les écrivains voyageurs (Loti, Daudet, Kipling, etc.) sertissaient dans une gangue victorienne, romantique et idyllique. Soit en inventant des histoires où la volonté de domination de l'homme blanc se trouve contrariée par la force obscure des « lieux primitifs », la « sauvagerie » monstrueuse et indomptable des Africains.

Car, l'Afrique, l'Afrique centrale en particulier, c'est d'abord le *vacuum*, le vide du monde que pointe la cartographie — représentation rationnelle de l'ailleurs, discours scientifique sur le monde comme espace vital, économique et politique, au fondement des pouvoirs. Ces « espaces blancs » de la cartographie qui fascinent le jeune Marlow^(CT, 91) ont fasciné tous les aventuriers et les explorateurs européens du dix-neuvième siècle. Ce sont

⁸ Pierre HALEN, « Propositions sur l'exotisme, avec une esquisse de Simenon en écrivain colonial », in *Traces*, n° 9, 1997, p. 197-199.

⁹ Raoul GIRARDET, *L'idée coloniale en France*, Paris, La Table Ronde, 1972.

des vides scientifiques, mais qui se peuplent de l'imagerie africaine sécrétée par l'Europe victorienne : continent fauve, attendant son belluaire...

Conrad signifie métaphoriquement la ferveur belliciste du « colonial » lorsque le fleuve Congo apparaît dans la rêverie de Marlow sous les traits fantastiques de l'inhumanité, de l'animalité hostile : «... un fleuve, un grand fleuve puissant, qui ressemblait à un immense serpent au repos, infléchi sur de vastes distances, la queue perdue au fond du pays. »^(CT, 91) Mais le récit de l'expédition de Marlow au « cœur des ténèbres » — histoire où trouve issue le désir de l'auteur de relater une expérience personnelle — est émaillé d'images analogues à cette métaphore du reptile où s'exprime une vision de l'Afrique marquée au coin d'une profonde terreur : dans la « cage aux fauves », l'homme blanc n'est jamais trop sûr d'être le dompteur plutôt que la proie :

La grande muraille de végétation, masse exubérante et emmêlée de troncs, de branches, de feuilles, de rameaux, en festons, immobile au clair de lune, était comme une invasion folle de vie muette, une vague... prête à s'abattre, à balayer chacune de nos petites humanités hors de sa petite existence.^(CT, 127)

Le personnage de Marlow est donc une des *figures fictionnelles* de l'écrivain Joseph Conrad, officier de marine marchande, qui se retrouva, six mois durant, en 1890, aux commandes du *Roi des Belges*, un vapeur cabotant entre Matadi et Stanley Falls. Ébauché en quelques images fulgurantes, le Congo de Conrad-Marlow, celui de Léopold II, devenu, par la force des armes, Congo Léopold, apparaît certes, en cette fin de siècle, comme une terre inconnue, lointaine et meurtrière. Il en est alors résulté, dans la réception européenne de la *novella* de Conrad, une inflation d'interprétations de nature idéaliste-métaphysique — psychologique — sur la fallacieuse innocence victorienne et la culpabilité, le crime et le châtement, l'Europe des Lumières et l'Afrique des ténèbres, etc. Mais, convenons avec Adam Hochschild, Chinua Achebe, Wole Soyinka et d'autres que ce récit s'ancre dans une réalité historique de *domination* de l'Afrique centrale, d'*exploitation* des richesses du Congo, inépuisable réserve d'ivoire, de caoutchouc, de métaux précieux. Remarquons que Conrad enchâsse le récit de Marlow dans une conversation, à thème moral, sur les bienfaits de la colonisation et, surtout, sur les méfaits de la violence coloniale.

C'était là proprement pillage avec violence, meurtre prémédité sur une grande échelle, et les hommes y allant à l'aveugle, comme font tous ceux qui ont à se mesurer aux ténèbres. La conquête de la terre, qui consiste principalement à l'arracher à ceux dont le teint est différent du nôtre ou le nez légèrement plus aplati n'est pas une fort jolie chose,

lorsqu'on y regarde de trop près. Ce qui rachète cela, [...] c'est une idée et une foi désintéressée en elle, quelque chose, en un mot, à exalter, à admirer, à quoi on puisse offrir un sacrifice.»^(CT, 112)

Au cœur de la forêt africaine, le personnage de Kurtz, missionnaire de l'Europe impériale, serait-il l'apôtre de cette «idée», de cette «foi désintéressée»? Kurtz, en effet, est supposé œuvrer à la suppression des coutumes barbares; sa mission est philanthropique, car le colonialisme d'alors se drape dans le manteau de la philanthropie. Mais cet apôtre des Lumières a fait main basse sur des réserves d'ivoire, et, rêvant de domestiquer le terrible reptile du fleuve Congo, il règne en despote sur des contrées sauvages, s'abîmant lui-même dans une folie sanguinaire.

Telle est donc, au terme du dix-neuvième siècle, la première image de l'Afrique que nous cadrons : un «outré-monde» à la fois effrayant et fascinant. Et cette image contient la figure ambivalente de l'aventurier-colonisateur : Kurtz qui cède à la sauvagerie ambiante, Marlow qui, lui, malgré tout, résiste. Joseph Conrad fait éclater le modèle du récit d'aventures et de conquête des Loti et autres Kipling. Il prend ses distances envers l'exotisme des «écrivains de passage» qui l'ont précédé. Et il sertit dans sa narration quelques visions dantesques d'une Afrique sauvage, noire et invincible magicienne qui, dans l'esprit du Blanc, tantôt sème le doute sur la mission colonisatrice, tantôt rompt les digues qui contiennent l'instinct bestial et les pulsions de mort.

*

* *

UN PEU PLUS de trois décennies, après *Au cœur des ténèbres*, le lecteur de la «bibliothèque africaine» rencontre Simenon, puis Camus sur les traces de Conrad. Simenon et Camus qui accentuent la critique de «l'idée coloniale», qui dénoncent les rêves de grandeur impériale drapés de prétextes philanthropiques, qui éclairent d'un jour plus vif les espoirs de profit personnel et les projets économiques des dirigeants métropolitains.

Au pas de charge, du Caire à Conakry, Simenon traverse l'Afrique centrale et ne voit, sur les bords de sa route que sauvagerie indomptable. Le Congo Léopold est Congo belge par la force des armes; mais les «fantômes du roi Léopold»¹⁰ continuent de hanter et le vaste pays au cœur du continent et la conscience morale de l'Europe :

¹⁰ Adam HOCHSCHILD, *Les Fantômes du roi Léopold II, Un holocauste oublié*, Paris, Belfond, 1998.

Au Congo belge, le chemin de fer de Matadi à Léopoldville a coûté la population d'une province. Aujourd'hui, dans l'Afrique équatoriale, le Congo-Océan tue en moyenne un nègre par traverse et un Blanc par kilomètre. [...]

Or, personne ne sait encore ce que transportera le fameux chemin de fer. Le coton fait faillite, le café se vend à peine, le caoutchouc ne trouve pas acheteur [...].

Il n'y a que l'Afrique qui rigole, en regardant ces insectes qui gravitent sur son dos. (HN, 399)

Nous sommes en 1932, année charnière s'il en est dans les protestations morales que suscite la doctrine coloniale revisitée par la littérature¹¹. Céline publie *Voyage au bout de la nuit* parodiant ainsi la protestation vertueuse de Gide dans *Voyage au Congo* (1927), l'indignation d'Albert Londres dans *Terre d'ébène* (1929), etc. Simenon, écrivain, journaliste et voyageur, entame alors un reportage destiné à *Voilà*, un hebdomadaire français à grand tirage dépendant des éditions Gallimard. Reprenant à son compte des motifs conradiens désormais connus en Europe (Afrique bestiale, démesurée et hostile, décor dantesque, échec de la colonisation), le reporter s'interroge sur les finalités du projet impérial et dénonce, subsidiairement, les excès du colonialisme. Mais l'intérêt de *L'Heure du nègre* tient d'abord au fait que le reportage s'insère autrement dans l'horizon d'attente des classes moyennes auxquelles le journaliste s'adresse principalement et qu'il argumente une opinion différente de celles des Gide, Londres et autres Leiris. Dit d'un mot, ce que ces derniers veulent faire admettre, c'est que l'Européen faillit à sa mission civilisatrice; ce que Simenon s'attache à faire admettre, c'est que l'homme blanc n'a « rien à faire là-bas »¹².

Ceci étant, examinons quelle image du Congo belge construit le reporter Simenon. Elle tient peut-être toute dans cette phrase : « Congo belge ! Cela veut dire que le poste est une sorte de jardin public aux parterres impeccables. » (HN, 387) Lorsque Simenon dénonce ainsi le colonialisme, en usant de l'arme de la dérision, il vise surtout le projet administratif de « rationalisation économique » ouvertement affiché en métropole. Il s'adresse à tous ces jeunes gens susceptibles de céder aux illusions de la propagande coloniale (cf. l'affiche dans *Le Coup de lune*). Celles qui ont bercé puis détruit tous ces médiocres fonctionnaires et agents coloniaux que sont les Bassot,

¹¹ Danièle LATIN, « Réflexions sur Simenon et l'exotisme : *Le Coup de lune* sur fond de discours historique », in *Traces*, n° 9, 1997, p. 209–211.

¹² Jean-Louis DUMORTIER, Anticolonialisme patent et racisme larvé. L'effet idéologique de *L'Heure du nègre*, in *Traces*, n° 9, 1997, p. 229–261.

les Huret de 45° à l'ombre, épaves rapatriées qui auraient pu reprendre en chœur le refrain de Timar délirant : « L'Afrique, ça n'existe pas ! » (*Le Coup de lune*).

Ce ne sont pas les travestissements philanthropiques du colonialisme, ni, révélant le mensonge des discours humanistes, les prédatons des colonisateurs qui suscitent la protestation de l'écrivain belge. Kurtz agonisant s'écriait : « L'horreur ! L'horreur ! »^(CT, 189, 191), sans que l'on sache trop ce que signifient les mots de son délire. Effroi devant sa propre fin ? Protestation morale face au règne des ténèbres, à la victoire des forces obscures ? Sentiment aigu de sa culpabilité ? Toujours est-il que la postérité d'*Au cœur des ténèbres* s'est érigée sur cette « horreur »-là, scellant une destinée hors du commun, terminant un combat titanesque dont l'enjeu est l'humanité en l'homme et dont les protagonistes sont, d'une part un individu animé par un idéal, de l'autre la sauvagerie de l'environnement¹³. Rien de tel dans *L'Heure du nègre* dont le mot de la fin (« L'Afrique nous dit m... et c'est bien fait. ») nous met à cent lieues du *débat moral*. Ce que Simenon dénonce, c'est l'absurdité d'une entreprise dont Conrad mettait en question la justification éthique. Entreprise absurde, car l'Afrique est une géante dont la capacité de résistance est sans commune mesure avec les efforts des Européens. Et Simenon de s'exclamer :

Le maître, le vrai maître [...] c'est l'Afrique. L'Afrique qui, brutalement, à six heures du matin allume un soleil implacable. [...] L'Afrique qui, brutalement, à six heures du soir, vous plonge sans transition dans la nuit fiévreuse.^(HN, 395)

*

* *

LES IMAGES fascinantes de l'Afrique, charriant absurdité et violence, ont prospéré dans la littérature occidentale. Dans l'univers d'Albert Camus, la représentation de l'Algérie, terre maternelle et dévoreuse, a des accents conradiens, le plus remarquable étant ce *fatum* que suggère le destin des personnages de *L'Exil et le Royaume*. Conçu au début des années cinquante et publié en 1957, ce recueil de six nouvelles mêle, sur un mode à la fois réaliste et symboliste, le drame de la guerre et le dilemme de conscience. Alors que l'Empire colonial français s'abîme dans les luttes d'indépendance

¹³ C'est ce que l'on retrouve dans *Apocalypse Now*, le film qu'*Heart of Darkness* a inspiré à Francis Ford Coppola.

(Indochine, Madagascar, Tunisie, Algérie), l'écrivain se penche sur le destin d'Européens irrémédiablement condamnés à l'errance, à la souffrance, à la solitude ou à la mort. Tournant le dos aux paysages idylliques de la côte méditerranéenne, au théâtre familial des villes (l'Alger de *L'Étranger*, l'Oran de *La Peste*) et aux ruines de la Grèce africaine (Tipasa de *Noces* et d'*Été*), Camus explore les terres inconnues du plateau désertique, notamment dans « La Femme adultère », « L'Hôte » et « Le Renégat ». Partout, le nouvelliste campe le décor de la guerre qui pointe, ces forces hostiles, dionysiaques, rétives à toute domination :

Depuis toujours, sur la terre sèche de ce pays démesuré, quelques hommes cheminaient sans trêve, qui ne possédaient rien, seigneurs misérables et libres d'un royaume étrange.^(ER, 27)

C'est également dans ce registre de la souffrance que le missionnaire de la nouvelle intitulée « Le Rénégat » vit l'échec de sa croisade africaine. En dépit de son apostasie, les hommes du désert l'ont amputé de la langue ; et le voici maintenant qui sombre, tel Kurtz, dans la folie : « Oh ! Cette terre me rend fou »^(ER, 50).

Redoutable Afrique dont la démesure est un trait permanent, l'obstacle contre lequel bute la volonté de puissance et de domination de l'Europe. L'on n'a pas souvent suffisamment insisté sur cette communauté de destins des personnages conradiens, simenoniens et camusiens vaincus par la folie. L'absurde camusien, en ses traits discrets, n'est-il pas un avatar de cette folie, à l'œuvre dans la tragédie de l'Algérie des pieds-noirs ? Dans les premiers textes, dont *L'Étranger* (Meursault tire sur l'Arabe « À cause de cette brûlure du soleil »), la responsabilité du malheur est apparemment imputée aux forces de la nature, mais dans les structures profondes du récit, les conflits, raciaux et politiques, se nouent dans un entrelacs d'espaces (banlieues populaires d'Alger, restaurants, piscines, cinémas, plages, prisons) qui génèrent l'affrontement des communautés, la violence et le meurtre — le meurtre gratuit et absurde, propre à la culture atavique de ces sociétés coloniales où se côtoient des groupes culturellement distincts, voués à l'antagonisme, comme ils le sont dans le Sud mythique, le Yoknapatawpha, de William Faulkner.

Folie, absurde et démesure d'espaces conquis sur le désert ou la forêt, brûlés par le soleil, arrachés aux populations vaincues mais encore insoumises, au cœur des terres inhumaines mais convoitées du Congo, de l'Algérie et de l'Afrique noire. Décor familial des nouvelles de Camus, théâtre de la clause de « L'Hôte », au moment de la séparation de l'instituteur et du prisonnier arabe ; quand Daru indique à ce dernier :

... la route de Tinguit [...]. À Tinguit, il y a l'administration et la police. Ils t'attendent. Et au sud... la piste qui traverse le plateau. À un jour de marche... tu trouveras les pâturages et les premiers nomades. Ils t'accueilleront selon leur loi.^(ER, 1112)

De l'est au sud, s'esquisse une certaine configuration sociopolitique de l'Algérie française : deux types de sociétés, deux modes d'occupation et d'exploitation d'un territoire, dont les acteurs sont ainsi symbolisés en ces deux protagonistes de l'instituteur pied-noir et du prisonnier arabe. La hiérarchie des rôles, la nature des indications géographiques et les enjeux des situations narratives relèvent de l'implicite d'un discours qui s'ancre tacitement dans le contexte de l'Histoire, celle de l'Algérie et de la France, en cette fin de la IV^e République, agonisant dans les affres des guerres d'indépendance.

*

* *

AU CŒUR DES TÉNÉBRES, *L'Heure du nègre, L'Exil et le Royaume* : autant d'étapes d'un voyage imaginaire menant au cœur de l'inconnu, dans l'immensité d'un continent en proie aux impérialismes (belge et français, en l'occurrence). Au fur et à mesure que le projet impérial se consolidait, tout se passait comme si la nature et les populations des colonies opposaient une résistance de plus en plus vive à la rationalité d'un système légitimé par la violence, dont elles corrodèrent les assises et enrayeraient le fonctionnement.

La tension sociale et politique qui en résulte s'exprime, au seuil du siècle, dans une controverse publique sur la construction des nations européennes, incluant leurs entreprises coloniales. Les idées de progrès et de bien-être social, le bien-fondé de « l'idée coloniale » au nom de laquelle se perpétuent des exactions en ces terres lointaines donnent lieu à des débats fort vifs. C'est compte tenu de ces débats qu'il convient d'entendre — mais dans son espace propre, littéraire — la voix de Joseph Conrad qui prête à son Marlow l'horreur de l'esclavage, mais qui imagine la folie mégalomane dévotant son Kurtz au cœur de la forêt.

À la suite de Conrad, l'expression littéraire du rapport à l'Afrique porte, chez Simenon et surtout chez Camus, l'empreinte forte des images du colonisateur « de bonne volonté » selon l'expression de Memmi¹⁴, mais aussi, en

¹⁴ Albert MEMMI, *Portrait du colonisé précédé de Portrait du colonisateur*, préface de Jean-Paul Sartre, Éditions Corrèa, 1957, p. 555.

surimpression, des visions d'un ailleurs hostile, primitif (forêt tropicale ou désert) qui force à reconnaître la vanité — ou la tragique impossibilité — de refaire le monde selon l'idée européenne de la civilisation, avec une foi sans faille dans les valeurs présidant à l'entreprise, sans s'inquiéter de la possible trahison de ces valeurs. L'Afrique « littéraire » s'impose à la conscience comme un lieu où « l'ordre » occidental ne saurait guère avoir cours, un au-delà du *limes* européen, une périphérie dangereuse ou s'éteint un projet dont on n'ose plus trop dire qu'il est, avant tout, civilisateur.

Quel est, dans ce contexte idéologique en constante évolution, le mode de représentation des Africains ?

Durant toute la première moitié du XIX^e siècle et encore bien au-delà, dans la littérature exotique traditionnelle, ils ont été, *la plupart du temps*, des *objets* de découverte, d'affrontement et de possession. Soulignons *la plupart du temps*, car on trouve dans la littérature européenne des exemples de prises en considération du Noir comme *sujet*, comme *alter ego*, mais, dans ce cas, ce que l'on nommerait sans doute aujourd'hui son — ou ses — identité(s) culturelle(s) sont gommées au profit de l'appartenance à une commune humanité. Lorsque Conrad séjourne au Congo, à la fin de l'époque victorienne, une protestation morale est en train de s'élever en Europe et *Au cœur des ténèbres* y fait écho : si *différents*, si *irréductibles* que soient les Noirs de l'Afrique profonde aux canons européens de l'humanité, ce sont *aussi* des hommes. Écoutons Marlow :

Nous avons coutume de regarder la forme enchaînée d'un monstre vaincu, mais là — là on regardait la créature monstrueuse et libre. Ce n'était pas de ce monde, et les hommes étaient — Non, ils n'étaient pas inhumains [...], c'était le pire de tout — ce soupçon qu'ils n'étaient pas inhumains. »^(CT, 136)

Communauté indivise et hostile, les habitants de la jungle, pour être « monstrueux » n'en sont pas moins humains. Plus facilement perceptibles comme tels, parce qu'inoffensifs, sont les criminels noirs utilisés comme main d'œuvre et maltraités par les Blancs :

... ces hommes-ci ne pouvaient par aucune débauche d'imagination être qualifiés d'ennemis. On les disait criminels, et la loi outragée, comme ces explosions d'obus, leur était tombée dessus, mystère insondable venu de la mer. Leurs maigres poitrines haletaient toutes ensemble, les narines violemment dilatées frémissaient, les regards se tournaient vers la crête. »^(CT, 103-104)

Ne retrouve-t-on pas les traces de l'influence darwinienne dans ce cas de conscience de Marlow découvrant d'une part la cruauté des colons, de l'autre la sauvagerie des Noirs de la forêt et s'interrogeant sur l'étrange

parenté des comportements de ceux-ci et de ceux-là? La vision de Conrad — dont Marlow est une sorte de porte-parole —, passe par le prisme de l'idéologie colonialiste victorienne; elle n'en est pas moins critique et cette critique procède sans doute de la philosophie utilitariste fort répandue à cette époque. Mais ce qu'il faut saisir ici, dans la dialectique de l'Autre et du Même, c'est un indice du changement des mentalités qui commence à s'opérer en cette fin de siècle, dans le monde européen comme dans le monde africain.

Toutefois une hirondelle ne fait pas le printemps : chez Conrad lui-même et, plus tard, dans le chassé-croisé des romans, nouvelles, récits, reportages des écrivains voyageurs, le discours sur les Africains ressasse quelques lieux communs de la culture impériale, appuyés sur des sentiments ambivalents d'attraction et de répulsion, de désir et de dégoût pour le continent noir. Et il arrivera que dans les images se figent, se durcissent, que soient ainsi forgées des figures antithétiques du Noir et du Blanc. De l'antithèse à l'antagonisme, la distance n'est pas grande...

Remarquons d'abord que les personnages africains (noirs et arabes) fourmillent à l'*arrière-plan* des récits, ce qui est en soi lourd de signification. Il s'agit souvent d'êtres dépersonnalisés, de personnages stéréotypés, caricaturaux, aux traits frustrés et grossiers¹⁵. Ces ébauches, ces silhouettes ne s'expriment guère, surtout à titre individuel, mais les Noirs ainsi crayonnés à la va-vite collaborent, ils participent à des actions de résistance au système colonial (lutttes armées ouvertes ou secrètes), ils se rassemblent pour des exodes, etc. Revenons à Conrad :

Le tumulte des braillements coléreux et guerriers fut aussitôt arrêté, et alors des profondeurs des bois s'éleva une lamentation, tremblante et prolongée, de lugubre crainte et de total désespoir... (CT, 152)

On retrouve ces figures collectives, fugitives et quasi muettes dans l'univers africain de Simenon :

Je cherchai à qui parler. Il n'y avait personne. Ou plutôt il n'y avait sous un hangar, parqués comme des bestiaux, que cent ou cent cinquante nègres ou négresses. Tous étaient à peu près nus. (HN, 389)

Les Noirs de Simenon, comme les Arabes de Camus, sont ainsi appréhendés, dans ce grégarisme, cette communauté indivise d'hommes et de femmes, dans cette nudité primitive aussi qui obsède le reporter de *L'Heure du nègre* et le romancier du *Coup de lune*. Toutefois, les Noirs de Simenon, à

¹⁵ LÉON FANOUDH-SIEFER, *Le Mythe du nègre et de l'Afrique noire dans la littérature française (de 1800 à la deuxième guerre mondiale)*, Paris, Klincksieck, 1968.

la différence de ceux de Conrad, ne sont pas engagés dans des actions de résistance (ou des agressions qu'on peut interpréter comme telles). Ils sont les acteurs quasi indifférenciés de faits divers comiques, grotesques ou sordides. Le reportage ressemble ainsi souvent à un *patchwork* d'anecdotes renvoyant à des scènes dont le journaliste a personnellement été témoin, ou qu'on lui a racontées : maris cocus, procès en cannibalisme, violence et crimes passionnels, etc. Attentif aux particularismes culturels (ethnologiques) de nature à renforcer ses préjugés et à lui procurer sa ration d'émotions fortes, le public européen de Simenon a sans doute prêté une attention soutenue à cette relation de la vie quotidienne, « ingénue », des Africains vus par le petit bout de la lorgnette d'un reporter qui, il faut bien le dire, donne à juger bien plus qu'à comprendre.

Les Africaines, pour leur part, apparaissent marquées du sceau de la lubricité : sensuelles, soumises, dévoreuses, etc. Elles sont aguichantes, comme sur l'affiche engageant les Français à participer à l'aventure coloniale où une jeune fille « semble tendre [...] un sein lourd comme un fruit » ; elles « s'offr(ent) à tous les Noirs du pays »^(HN, 383). Elles se donnent plus facilement encore au colon, à l'homme blanc ; ainsi « dans presque toutes les huttes, il y a des gosses café au lait »^(HN, 401). Encore que ce soit l'Européen qui fantasme sur la liberté sexuelle de l'Afrique, c'est l'indigène — « nègre » ou « négresse » — qui paraît absorbé dans ce désordre de la chair dont le reporter témoigne en relatant les scènes ubuesques du « tribunal des douze chefs »^(HN, 385-392). Il est vrai que le romancier dévoile l'envers du décor en racontant, dans *Le Coup de lune*, une virée nocturne de colons en rut. Encore qu'il y participe, Timar, le protagoniste, éprouve des sentiments proches de la honte et du dégoût.

Il arrive toutefois que les Noirs de Simenon soient saisis dans les dédales politiques et administratifs du régime colonial. Le cinquième et avant-dernier reportage de *L'Heure du nègre* évoque ainsi « Les Noirs qui votent »^(HN, 406-413) ainsi que les différences de systèmes et de statuts des indigènes dans les colonies anglaise, belge et française. Et Simenon de s'attarder sur cette anecdote du « nègre » qui refuse, dans le bateau, de se laisser prendre en photographie. À l'escale de Conakry, il conclut, de son allure et de la mise de sa famille, que le bonhomme est un clerc : troisième degré de l'évolution, selon Simenon relisant la grille de la politique d'assimilation française^(HN, 410-411). En dépit du commentaire — teinté de dérision — du reporter soucieux de retrouver le sens des hiérarchies raciales, il n'en subsiste pas moins un scepticisme et cette interrogation prophétique : « Qui, des Anglais, des Belges ou des Français se fera mettre le premier à la porte

de l'Afrique?»^(HN, 411) Deviner les évolutions potentielles, remarquer celles qui sont en cours, décrypter les atteintes au *statu quo ante*, prévenir le danger qui pointe du sein de ces masses anonymes, identifier les présumés fauteurs de désordre : telles sont les tâches implicites dont l'administration coloniale espère que se chargeront les reporters et les chargés de mission en Afrique. L'indigène saisi dans un système en mutation, censé l'émanciper progressivement, apparaît donc comme redoutable en tant qu'acteur d'une histoire que l'Europe n'aurait pas écrite à l'avance.

Les Arabes de Camus, indigènes d'Algérie, sont eux aussi, pour la plupart, dans « Le Renégat », « L'Hôte » et « La Femme adultère », des silhouettes omniprésentes mais silencieuses, des exclus du discours relégués à l'arrière-plan d'un conflit que les historiens raconteront en faisant d'eux des protagonistes. C'est sur le mode elliptique, comme en sourdine, que la narration fait état de la révolte de l'indigène : un Arabe prisonnier, ligoté est emmené par un gendarme corse, à cheval, qui se justifie ainsi devant un instituteur : « [...] À la guerre, on fait tous les métiers. »^(ER, 1614) « La guerre » ? Une guerre d'indépendance qui n'est pas dite comme telle, une révolte contre la métropole, pour la liberté, dont le sens politique est gommé et qui se trouve réduite à « une affaire de famille »^(ER, 1615). Ce qui engendre une méprise référentielle : on lit un fait divers alors qu'il s'agit des prodromes de la guerre d'Algérie.

Voyons ailleurs, dans « La Femme adultère », nouvelle qui a longuement retenu l'attention d'Edward Saïd :

Après tant d'années où, fuyant devant la peur elle avait couru follement, sans but, elle s'arrêtait enfin. En même temps, il lui semblait retrouver ses racines, la sève montait à nouveau, dans son corps qui ne tremblait plus. Pressée de tout son ventre contre le parapet, tendue vers le ciel en mouvement, elle attendait seulement que son cœur encore bouleversé s'apaisât à son tour et que le silence se fit en elle. Les dernières étoiles des constellations laissèrent tomber leurs grappes un peu plus bas sur l'horizon du désert, et s'immobilisèrent. Alors avec une douceur insupportable l'eau de la nuit commença d'emplir Janine, submergea le froid, monta peu à peu du centre obscur de son être et déborda en flots ininterrompu jusqu'à sa bouche pleine de gémissements. L'instant d'après, le ciel entier s'étendait au-dessus d'elle, renversée sur la terre froide. »^(ER, 1574-1575)

Et Saïd de commenter : « ... cette femme pied-noire découvre ses racines, sa véritable identité [...] lorsqu'elle atteint ce qui est sans ambiguïté un orgasme. »¹⁶ La scène suggère en effet une métamorphose qui s'opère

¹⁶ Edward W. SAÏD, *op. cit.*, p. 258.

dans l'être de l'héroïne, se découvrant, pour une fois, dans l'intimité de cette terre maternelle et étrangère, lors de la fugue qui la conduit à ses propres extrêmes. D'un point de vue différent, on pourrait faire l'hypothèse que dans les fantasmes de la jeune femme s'énoncent, d'une part, un désir de patrie — un désir de cette terre dont, pressentant le destin des Français d'Algérie, elle craint la perte — et, d'autre part, le désir de l'Autre — figuré ici par cet Arabe dont les apparitions l'obsèdent dans sa fuite vers le désert. Tout le monde, en France métropolitaine, était alors conscient que l'empire colonial était menacé de disparition et cette menace ébranlait les bases mêmes de la III^e République. Camus exprimait, dans ces scènes de fuite et de désir, de découverte de soi et de plénitude, des topoï caractéristiques du destin de la communauté pied-noire qui éprouvait déjà, dans l'angoisse et la solitude, la ruine de l'Algérie française.

Vingt ans plutôt, Simenon s'interrogeait sur la fracture du système colonial dans cette fameuse cinquième livraison de *L'Heure du nègre*, « Les Noirs qui votent ». Il esquissait les évolutions probables de la politique d'assimilation française symbolisée par cette figure du « nègre clerc », de l'Africain « évolué » qu'il découvre lors de l'escale de Conakry :

La première personne qui vous bouscule dans la rue est un nègre que vous retrouverez tout à l'heure au guichet des chèques de la banque. Il vous bouscule parce qu'il est votre égal : il est en effet citoyen. (HN, 409)

Passons sur les préjugés racistes qui imprègnent le discours du reporter et interprétons ce fragment en tenant compte du contexte de l'entre-deux-guerres. À ce moment, la politique coloniale française s'emploie à renforcer les positions de l'élite indigène afin d'endiguer l'émergence d'un sentiment nationaliste qui culminera au lendemain de la deuxième guerre mondiale. C'est dans ce contexte, on le sait, qu'éclôt la littérature africaine. Il est significatif qu'à l'envers du décor de la culture impériale si diversement illustrée par Conrad, Simenon et Camus, on trouve les esquisses du paysage intellectuel et artistique de la littérature africaine, de Sadju à Malic Fall — pour ne citer que les premiers écrivains sénégalais.

*

* *

L'HISTOIRE de la colonisation comme celle des Empires coloniaux justifiées idéologiquement par des thèses évolutionnistes mâtinées d'idéaux philanthropiques a été un terreau fertile de l'imaginaire, sur lequel des générations d'explorateurs, de voyageurs et d'écrivains voyageurs ont semé.

Distinguant la chaîne de la fiction narrative et la trame de l'histoire des empires coloniaux, diversement tissées, nous avons vu comment Joseph Conrad et Albert Camus, témoignent d'un changement de mentalité qui aboutira au conflit colonial. Le premier signe littéraire de ce changement, c'est, dans *Au cœur des ténèbres*, cette affolante illumination : à l'effrayant extrême de l'altérité, il y a toujours/déjà de l'humanité, et « mon semblable mon frère » n'est jamais si éloigné que je le crois de l'effrayant extrême. Sur quoi fonder alors la prétention civilisatrice ? Comment justifier l'entreprise coloniale si cette prétention est sans fondement ? Par le droit du plus fort ? Mais c'est la loi de la jungle ! Et nul n'est sûr de rester éternellement le plus fort... Une étincelle jaillit sur les rives du fleuve Congo et, cinquante ans plus tard, l'incendie éclate sur les bords de la Méditerranée. C'est que sur le feu qui couvait s'est accumulé beaucoup de ce petit bois dont Simenon fut grand pourvoyeur : histoires en tout genre d'échecs coloniaux qui disent l'impossibilité de rationaliser, de « civiliser », de posséder l'« outre-monde ».

Falilou NDIAYE
Université Cheikh Anta Diop de Dakar

Janvier AMELA

La généalogie du « Noir nu »

Des premiers textes exotiques à Simenon et Senghor, 1935

LE « NOIR NU » a une généalogie prestigieuse depuis que le type africain est devenu personnage littéraire dans *Othello* de Shakespeare, *Oronooko* d'Aphra Behn, dans le mythique roman de Daniel Defoe, *Robinson Crusoe*, dans *Bug-Jargal* de Victor Hugo et *Toussaint-Louverture* de Lamartine, dans *Le Roman d'un spahi* de Pierre Loti — première œuvre de la littérature coloniale qui ait transformé la formule « noir nu » en une expression usuelle, comme si les deux termes, « noir » et « nu », devaient nécessairement aller de pair.

Poser la nudité du Noir, c'est *ipso facto* susciter des préjugés, puisque seules les bêtes sauvages vont complètement nues. Les présupposés de cette nudité sont des justifications de l'esclavage et de la colonisation. Victor Hugo le fait dire, dans *Bug-Jargal*, à l'un de ses personnages, un chef nègre marron : « Ils sont venus les ennemis de la régénération de l'humanité, ces blancs, ces colons, ces planteurs, ces hommes de négoce [...], ils nous méprisaient parce que nous sommes noirs et nus. »¹

Cependant, dans l'histoire de la représentation des Africains par eux-mêmes, on ne connaît pas de cas où ils se soient donnés à voir complètement nus, excepté sur les peintures rupestres, et par les statuettes rituelles évoquant des danses orgiaques ou des cultes phalliques. L'Africain, au contraire, s'est toujours représenté portant des masques, ou habillé, et parfois de façon somptueuse, comme le montrent les chefs-d'œuvre en bronze du Royaume du Bénin datant du xvi^e siècle ap. J.-C. Commentant un jour la fameuse représentation des « quatre races » par les Égyptiens, Yves Coppens fait remarquer que ceux-ci peignent les Noirs à l'image de la « race rouge », la

¹ Victor HUGO, *Bug-Jargal* (1826), rééd. Paris, Le Seuil, 1963, p. 174.

leur, en tunique brodée. Si le type asiatique trouve lui aussi quelque faveur aux yeux des scribes du pharaon, la race blanche, elle, est franchement dépréciée : l'allure est gauche, l'accoutrement maladroit.

Une option singulière qui tend à se généraliser chez les Africains, et qui est un héritage de Léopold Sédar Senghor lui-même², est l'appréciation des auteurs occidentaux en fonction du regard que ceux-ci portent sur les Noirs. Cette évaluation « intéressée » est abusive, bien que compréhensible parfois, et elle l'emporte trop souvent — hélas ! — sur le jugement esthétique. À cette aune, Simenon risque de passer simplement aux yeux des Africains pour l'Européen qui s'est rendu en Afrique à la recherche du « Noir nu ». Et effectivement le romancier et reporter belge avait publiquement déclaré en 1932 qu'il allait en Afrique pour y rencontrer « le Noir nu devant sa case ». Jacques Lecarme et Francis Lacassin ont réalisé sur le sujet de « l'homme nu » chez Simenon d'excellentes études, et ce motif est désormais lié dans la critique des lettres françaises au nom du romancier liégeois.

Qu'il existe des peuples africains complètement nus, personne ne le nie ; que des ethnologues mués en spécialistes d'entomologie viennent les observer comme s'ils étaient des insectes, peu importe, car la propension du Blanc à considérer les hommes de couleur comme des bêtes curieuses n'étonne plus personne, et Simenon, pour une large part, est déjà exonéré de toute antipathie en raison de sa franchise et de sa sincérité.

En fait, les représentations du « Noir nu » dans le texte simenonien ont trait à des situations scabreuses sur lesquelles tout commentaire est inutile ; ces évocations de nus obéissent aux conventions du cliché, du déjà vu, du poncif, auxquels s'attend un certain public. Cet « horizon d'attente » dans la littérature coloniale sera analysé par Frantz Fanon : « le nègre = biologique, sexe, fort, sportif, puissant, sauvage, animal, diable, péché »³. Une des dernières scènes du genre dans *L'État sauvage* de Georges Conchon,

² Senghor recherche toujours chez les auteurs, qu'ils soient anciens ou modernes, les éléments de leur « africanité » ou de leur « négritude ». C'est ainsi qu'il « négrifie » Philon, Plotin, Origène, Tertullien, saint Augustin, etc. « On avait pris l'habitude de considérer Plotin et Philon comme des Grecs, saint Cyprien et saint Augustin comme des Latins. Il serait temps qu'on les étudie comme des Africains. » (*Liberté* 1, p. 412.) Auraient également des affinités avec l'Afrique, Rimbaud (*Élégies* p. 91), Victor Hugo (*Liberté* 1, p. 334), Saint-John Perse (*Id.*, p. 407), René Maran (*Liberté* 3, p. 261), Marcel Proust (*Id.*, p. 348), Paul Claudel (*Id.*, p. 493), etc. De Camus il écrit : « Ce grand Africain nous a toujours aimés comme des hommes, nous a aimés comme des frères » (« Hommage à Albert Camus » dans *Liberté* 1, Seuil, 1964, p. 298). Senghor a également annexé Socrate au « nez camus », Beethoven « aux traits négroïdes » accusés, les considérant comme des spécimens certifiant l'origine négroïde de l'espèce humaine.

³ Frantz FANON, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Le Seuil, 1952, p. 134.

à l'époque de la littérature coloniale finissante, est un condensé de toutes les situations similaires dans les romans : «... debout au pied du lit, son long sexe pendant, [il] ne regardait personne, semblait rêvasser»⁴. Pour une fois au moins, dans *Le Coup de lune*, la nudité d'une jeune fille est présentée sans grivoiserie : «... elle fixait le sol, comme une jeune fille d'Europe, avec la même pudeur, à la seule différence près qu'hormis une petite touffe d'herbe au-dessus du sexe, elle était nue.»⁵

En réalité c'est par l'image, la photo, que Simenon va traiter le sujet spécifique du « Noir nu ». Son séjour en Afrique, en 1932, est l'occasion de faire du reportage et de prendre des photos de Noirs nus. L'ensemble de ces reportages et de ces photos, réalisés pour l'hebdomadaire *Voilà*, sera publié sous le titre générique, *L'Heure du nègre*. En Afrique, au contact des Africains, se précise dans l'esprit de Simenon la notion mythique de l'homme nu, ni primitif, ni civilisé, que le romancier belge se garde de soumettre à un jugement moral, selon sa devise : « Comprendre et ne pas juger »⁶. Simenon est d'abord en Afrique à la recherche d'images et d'impressions fortes pour son travail d'écrivain ; il est loin d'un voyageur voyeur ou provocateur, prototype que décrit fort bien Mineke Schipper-de Leeuw : « Ils arrivent, l'éternelle caméra autour du cou tendu [...] devant quelque pauvre diable, un singe, une femme nue ou un fou, [...] prompts à [...] pister le sauvage, le bon sauvage de leur enfance »⁷. Dans cette volonté de voir et de rendre fidèlement compte, Simenon a d'illustres prédécesseurs : André Gide, Albert Londres et Michel Leiris, qui ont donné de l'Afrique des images assez conformes à la vérité. Cette disposition à dire le vrai produit, sinon un témoignage littéraire anticolonialiste, au moins un témoignage négrophile. Dans *L'Afrique fantôme*, Leiris dénonce, comme l'avait fait avant lui Londres dans *Terre d'ébène*, ces « bavardes littératures de voyage ou coloniales » qui continuent à cristalliser dans l'imagerie populaire la « négresse à gros nénés », « le nègre Banania »⁸. Le travail ethnographique effectué par les missionnaires, les soldats et les commerçants, à l'époque de l'Exposition Coloniale n'a rien apporté de neuf ; « tout ce qui se passe est décidément plat », écrit Leiris.

⁴ Georges CONCHON, *L'État sauvage*, Paris, Albin Michel, 1963, p. 159.

⁵ Georges SIMENON, *Le Coup de lune*, Paris, Fayard, 1933, rééd. Presses Pocket, 1975, p. 142.

⁶ Francis MATTHYS, dans *La Libre Belgique, Supplément*, 3 février 2003.

⁷ Mineke SCHIPPER-DE LEEUW, *Le Blanc vu d'Afrique*, Yaoundé, Éditions Clé, 1972, p. 20.

⁸ Michel LEIRIS, *L'Afrique fantôme (de Dakar à Djibouti, 1931-1933)*, Paris, Gallimard, 1934, p. 213.

Au fond d'eux-mêmes, ces écrivains de passage que sont Gide, Londres, Leiris et Simenon pensent que l'Afrique est un continent comme un autre, mais avec ses particularités, pas plus monstrueuses qu'ailleurs. Gide rapporte dans ses *Carnets* de belles aquarelles : il se souvient particulièrement d'un « admirable coucher de soleil que double impeccablement l'eau lisse »⁹. Sur les rives du Congo, ce n'est pas la végétation monstrueuse et oppressante tant de fois décrite qu'il aperçoit : « elle est épaisse, il est vrai », écrit-il, « mais pas très haute, et n'encombrant ni l'eau, ni le ciel ». Les arbres ne sont pas aussi démesurés qu'on a voulu le lui faire croire. Le mot de la fin, selon Gide ? Moins le Blanc est intelligent, plus il croit le Noir bête.

Quant à Simenon, la seule garantie d'authenticité et de vérité à laquelle il pouvait recourir dans l'évocation de l'Afrique, vu les exigences du public de l'époque, c'était la tradition réaliste ; et le parallèle plusieurs fois établi entre Simenon et Balzac ne se réfère pas seulement à leur méthode de travail mais bien plus encore à leur mode d'écriture. La manifestation essentielle de l'esthétique réaliste, c'est la mise en évidence de l'aspect concret, perceptible d'un monde dont l'existence objective ne fait l'objet d'aucun doute. L'artiste réaliste croit en une différence de nature entre le réel et non seulement le rêve, l'illusion, la fantaisie de l'imagination, mais encore sa « fidèle » représentation dans la fiction. Il réagit contre la subjectivité et la dimension antisociale du romantisme. Même lorsque l'exotisme et la littérature coloniale procéderont à une transmutation quasi poétique de la réalité par ce processus de mythification dont le fonctionnement est connu, les écrivains, pour satisfaire le goût de leur public, prétendront représenter la réalité. Le souci de l'exactitude amènera Flaubert à effectuer des recherches scientifiques à Carthage pour la rédaction de *Salammbô* et Loti partira de ses observations personnelles pour construire son mythe africain. Ce sont les exigences du réalisme et du naturalisme survivant dans la littérature coloniale qui poussent Simenon à rapporter d'Afrique des photos de Noirs nus.

Dans les premiers textes exotiques, le thème majeur de l'« Autre » a commencé à apparaître à partir de la seconde moitié du XVIII^e siècle et la motivation essentielle de cette production est le besoin de renouvellement thématique dans un champ littéraire en danger de dessèchement. Les civilisations exotiques étaient alors perçues comme représentant un progrès pour l'humanité parce que, pensait-on, elles n'étaient pas contaminées par les maux inhérents à la modernité. Tous les Européens qui ont fait œuvre

⁹ André GIDE, *Voyage au Congo*, Paris Gallimard, 1927, rééd, coll. « Folio » 1998, p. 52.

d'exotisme ont été à la recherche du «bon sauvage» en Amérique, sur les terres australes et en Afrique, où ils ont plutôt découvert le «colonisé».

L'exotisme africain s'est introduit dans la littérature française à la faveur de l'expédition de Bonaparte en Égypte, en 1798, suivie de la création de l'Institut d'Égypte. Chateaubriand, Lamartine, Nerval, Flaubert et Fromentin écrivent chacun *Un voyage en Orient* dans lequel des chapitres entiers sont consacrés aux étapes sur cette terre africaine, porteuse de rêves et de mythes nouveaux. Par la suite, la figure mythique du Noir romantique a constamment hanté l'esprit de ces auteurs. Mais chercheurs et écrivains n'ont pas pu rencontrer le «bon sauvage» en Afrique noire. En lieu et place s'est trouvé l'esclave et le colonisé, le «Noir nu», phénomène central de la littérature coloniale. Dès sa naissance, avec Loti notamment, cette représentation a définitivement accrédité des mythes et des préjugés négateurs à la destruction desquels certains voyageurs, reporters, journalistes et écrivains, se sont employés consciemment ou non, dans le premier quart du xx^e siècle.

Le «Noir nu» est chronologiquement le dernier avatar de la littérature occidentale ; il faut le répéter, il existe bien des peuples africains nus, mais cette même nudité ne leur enlève en rien leur qualité entière d'être humains. Lorsqu'on prend l'ensemble des mythes, légendes, proverbes et contes sur les Noirs depuis le Moyen Âge comme un corps d'hypotextes, c'est-à-dire une base de données textuelles donnant naissance à d'autres textes dérivés, on découvre que l'homme noir a constamment muté, d'une nature tératologique vers une humanité pleine, mais, à l'époque de la littérature coloniale finissante, la nudité est comme un attribut de son essence. Léon-François Hoffmann a analysé le processus de cette métamorphose continue : «Les Africains, tels qu'on les imaginait, semblaient sortir des cauchemars [...] ; selon les uns, les Africains sont des cyclopes de plusieurs mètres de hauteur ; pour d'autres, ils ont des queues au bas du dos et des cornes au front ; d'autres ont un seul œil au milieu de la poitrine. On en connaît même qui changent périodiquement de sexe»¹⁰. L'expression «Noir nu» condense tous les fantasmes : animalité, sexualité bestiale, férocité, etc. À l'époque romantique où s'épanouit la littérature exotique, le terme «sauvage» avait les mêmes connotations, appliqué au Noir ; mais il évoquait une nature non polluée, un paradis perdu, les idylles d'Atala et René dans des forêts vierges décrites par Chateaubriand, lorsqu'on l'appliquait à l'Indien d'Amérique. Mais «nu» a supplanté «sauvage» jusqu'à la fin de la littérature

¹⁰ Léon-François HOFFMANN, *Le Nègre romantique : personnage littéraire et obsession collective*, Paris, Payot, 1973, p. 16.

coloniale pour qualifier l'homme noir. Dans la fameuse scène de danse de *Batouala* « les hommes se débarrassèrent de la pièce d'étoffe leur servant de cache-sexe, les femmes, celles qui en avaient, de leurs pagnes bariolés. Des seins brimbalaien¹¹. D'ailleurs, comme l'écrit Céline, « les nègres sont presque toujours nus plus ou moins. »¹²

Pourtant c'est à ce type complètement déclassé de l'espèce humaine, l'homme noir, que des écrivains, parmi les meilleurs, Simenon y compris, ont cherché à s'identifier. Analysant le roman de Hugo, *Bug Jargal*, Régis Antoine écrit : « Le nègre Pierrot représente le jeune Hugo, tel qu'il se voit ou se désire [...] ; ce serait donc le premier texte français dans lequel l'auteur s'identifie profondément à un homme noir »¹³. Quant à Rimbaud, il n'a cessé de crier tout au long de son œuvre : « Je suis nègre [...]. Je suis une bête, un nègre [...] »¹⁴.

Le mythe de l'homme nu n'est pas qu'illusion et imposture parce que la primitivité peut relever d'un choix conscient, individuel ou collectif. Alors que la nudité des nègres peut avoir une valeur péjorative chez des auteurs de passage, elle n'est apparemment affublée d'aucune valence dans l'œuvre de Simenon, sinon qu'elle représente parfois l'état idéal auquel le romancier voudrait parvenir.

La sincérité de Simenon, que les Africains lui reconnaissent, se trouve confirmée près d'un demi-siècle après *Le Coup de lune*, en 1980, dans ses *Mémoires intimes*, son dernier livre, où il écrit : « Ma préférence va, pour être franc, à l'homme à peau noire et luisante que j'ai pu encore rencontrer dans sa tribu au cœur de la brousse ou de la forêt équatoriale et qui vivait, en ce temps-là, loin des Blancs ignorant le sens du mot argent. Chez cet homme-là, ces femmes, j'ai découvert une dignité humaine que je n'ai rencontrée nulle part ailleurs. [...] Pour ma part, si je devais désigner une Vénus qui puisse se mesurer aux Vénus grecques, c'est en Afrique que j'irais la chercher, pour autant qu'il en reste à l'état pur. »¹⁵

La tentation chez Simenon d'un retour à l'état primitif, révélée dans l'aveu de pulsions comme mener l'existence d'un clochard, d'un vieillard

¹¹ René MARAN, *Batouala*, Paris, Albin Michel, 1938, p. 111.

¹² Louis-Ferdinand CÉLINE, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Gallimard, 1932, p. 178.

¹³ Antoine RÉGIS, *Des premiers Pères Blancs aux Surréalistes noirs*, Paris, Moissonneuse et Larose, 1978, p. 188.

¹⁴ Arthur RIMBAUD, *Une saison en enfer*, 1873, rééd. Paris, Garnier, 1960, p. 217 et 239.

¹⁵ Cité par Jacques LECARME « Le choix d'un Noir chez un écrivain belge : le cas de Georges Simenon » dans « Images du Noir dans la littérature occidentale ». *Notre Librairie*, n° 90, Tome II, 1987, p. 55.

ou d'un nègre, nous autorise à tenter une approche psychanalytique pour expliquer la genèse du motif de l'homme nu dans son œuvre. La méthode postule une investigation qui remonte aussi loin que possible dans l'enfance de l'écrivain, pour déterminer le souvenir qui se serait cristallisé en thème, puis en un mythe personnel qui serait à son tour à l'origine du processus créateur. Charles Baudouin justifie cette démarche par l'existence dans l'enfance de rêves programmes ou rêves biographiques qui ont une fonction d'indicateurs dans la recherche psychanalytique¹⁶. Pierre Albouy découvre par exemple, chez Hugo, le mythe des frères ennemis, récurrent dans toute la production du poète. C'est la cristallisation de la rivalité enfantine entre Victor, de naissance tératologique, et ses deux autres frères, Eugène et Abel, les bien nommés. On sait que le poète de *La Conscience* s'en voudra toute sa vie d'avoir été à l'origine de la mort de son frère Eugène, son rival en amour. La même analyse amène à penser que les aventures du jeune Rimbaud avec Verlaine sont la cause de son auto-condamnation à l'enfer, et que son recueil *Une saison en enfer* constitue une révélation d'une véritable «nékuia». On peut étendre cette explication psychanalytique à l'œuvre de Senghor également. C'est du jour où, pour leur faire honte de leur manque de culture, un des pères missionnaires qui leur enseignaient rappela aux jeunes Sénégalais leurs origines paysannes sans civilisation, que Senghor, le petit séminariste, prit la décision de passer sa vie à défendre et à illustrer cette civilisation africaine agraire et pastorale.

Quant à Simenon, on peut supposer que son intérêt marqué pour les personnages moyens, banals, ordinaires, ceux de la nudité physique et métaphysique, est un résultat de sa vocation sacerdotale manquée. L'enfant de chœur voulait être prêtre, mais il renonça à ce projet de vie à seize ans parce que, il l'a constaté lui-même, il avait un goût particulièrement prononcé pour «les nourritures terrestres». Il avoue crûment : «Je voulais baiser et l'Église racontait que j'allais me damner. J'ai tout bazardé.»¹⁷ Non seulement Simenon perdit la foi mais encore fit-il désormais preuve d'une attitude désinvolte dans l'écriture, proche d'un genre d'anarchisme, à la manière de Céline.

On rencontre dans l'histoire de la pensée occidentale un grand nombre de ces esprits, qui après la perte de leur foi chrétienne, versent dans l'altruisme en n'ayant d'autres raisons de leur disponibilité bienveillante envers le reste des humains que la Raison elle-même, loin de toute référence à

¹⁶ Charles BAUDOUIN, *Psychanalyse de Victor Hugo*, Paris, Armand Colin, 1972, p. 23-24.

¹⁷ Francis MATTHYS, dans *La Libre Belgique, Supplément*, 3 février 2003, p. 5.

la Transcendance. Demeure alors dans le cœur des plus sensibles, quoi qu'il arrive, l'image éternelle et obsédante du plus illustre des hommes, mais nu, Jésus sur la croix, rappelant le dépouillement, le renoncement, la compassion pour les plus démunis, les laissés pour compte. On ne sort jamais indemne de cette tentation de la vie ascétique, fût-ce dans l'enfance la plus reculée, pourvu qu'on ait été sincère. Il y a chez Simenon un soupçon de mysticisme qu'il reste à étudier : la destinée de l'homme est de naître nu et de mourir nécessairement nu.

Au milieu des années 1930, L. S. Senghor était le seul intellectuel africain capable de réagir aux divers sociolectes évoquant le Noir nu. La période d'entre les deux guerres était véritablement « l'heure du nègre ». La bravoure sur les champs de bataille en Europe de centaines de milliers de tirailleurs africains ont fait tomber de nombreux mythes, mais celui de leur nudité persistait toujours. Le premier texte jamais écrit de Senghor s'attaque justement à ce mythe de la primitivité et de la nudité du nègre. Senghor a-t-il lu Simenon ? L'analyse nous le dira.

Répondant peut-être au théoricien du racisme, Gobineau¹⁸, au tenant de la « mentalité primitive », Levy-Bruhl, à Louis-Ferdinand Céline — que Véronique Porra excuse parce que son *Voyage au bout de la nuit* livrerait « une perception de l'Afrique entièrement déterminée par l'économie générale et le système axiologique de son roman et dont le séjour en Afrique n'est qu'un épisode »¹⁹ —, à Simenon dont le but avoué était d'aller voir le « Noir nu » de près, dans son élément naturel, Senghor écrit, analysant l'état psychologique dans lequel pouvaient se trouver les étudiants noirs des années 1925 à 1935 : « Mettez-vous dans leur peau, réveillez-vous un matin, noirs et colonisés, noirs et nus, dans le saisissement d'être vus... »²⁰.

Curieusement, la pensée naissante de Senghor s'est intéressée à ce « Noir nu » pour l'exalter. Le premier texte de Senghor, intitulé « René Maran »²¹, contient, déjà articulés, tous les axes de réflexion qui ont fondé un peu plus tard la théorie de la Négritude, explicitée dans un autre article, daté de 1964, dont le titre est *Hommage à René Maran*. C'est à propos du roman de Maran que Senghor a esquissé sa théorie des « hommes de la Brousse », les hommes nus, plus humains que ceux qui « restés sous la

¹⁸ « Gobineau est le père du racisme », écrit Sartre dans *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, Gallimard, 1948, p. 40.

¹⁹ Véronique PORRA, *L'Afrique dans les relations franco-allemandes entre les deux guerres*, Bayreuth, IKO, 1995, p. 131.

²⁰ Léopold Sédar SENGHOR, *Liberté 1*, Paris, Seuil, 1964, p. 133.

²¹ Léopold Sédar SENGHOR, « René Maran », dans *L'Étudiant noir*, mars, 1935, n° 1, p. 4.

rouille artificielle et des conventions inhumaines ont perdu leur privilège d'hommes à part entière.»²²

L'homme noir est l'émanation de la brousse, c'est-à-dire de la nature. Sur cette question, 1930 est une date charnière : Gide, *Voyage au Congo* (1927), *Le Retour du Tchad* (1928) ; Céline, *Voyage au bout de la nuit* (1932) ; Simenon, *L'Heure du nègre* (1932), *Le Coup de Lune* (1933). L'idéologie du «négrisme» de Senghor des tout débuts peut être perçue dans un rapport intertextuel avec le réquisitoire anticolonialiste de Simenon dans *Le Coup de Lune* et *Quartier nègre*, qui met en accusation un système bâti sur l'exploitation, l'injustice et la corruption au détriment du «Noir nu».

Dans le manifeste de 1935, Senghor désigne le «Noir nu» de façon symbolique et poétique et l'appelle le «*vieil homme*». Selon la littérature évangélique, que le jeune poète connaît parfaitement — et pour cause —, le «vieil homme», c'est Adam, le premier homme nu : «L'homme et sa femme étaient tous deux nus, et ils n'en avaient point honte.»²³ Après le péché, «les yeux de l'un et de l'autre s'ouvrirent et ils connurent qu'ils étaient nus et ayant cousu des feuilles de figuier, ils s'en firent des ceintures.»²⁴ Au jardin d'Éden, l'homme et la femme étaient nus. La dernière conversation «filiale» entre Dieu, Adam et sa femme a pour sujet leur nudité. Durant sa dernière promenade vespérale dans le Jardin, Dieu ne retrouve pas le Vieil Homme qui explique pourquoi il s'est caché : «J'ai eu peur parce que je suis nu. — Qui t'a appris que tu es nu?»²⁵, demande Dieu. De cet homme qui a honte, saint Paul dans l'*Épître aux Romains*, nous demande de nous dépouiller spirituellement²⁶ : se dépouiller du vieil homme, de l'homme du ressentiment, comme dirait Nietzsche. Là-dessus, Senghor est d'accord, «mais pour le ressusciter.» En effet, le texte de Senghor commence ainsi : «Il est donc vrai que nous devons dépouiller l'humanisme de tout ce qui n'est pas lui, non pour faire mourir le vieil homme en nous, mais pour le ressusciter.»²⁷ Ainsi, pour la toute première fois, confronté à la réalité de la modernité et des préjugés, un Africain pose la question principale du conflit de culture. L'interrogation porte en elle-même sa réponse. Le Noir n'a qu'un seul choix, s'adapter au monde, mais en ne reniant aucune des valeurs dont il est porteur. La nudité physique ou métaphysique ne serait guère

²² *Id.*, *ibid.*

²³ *Genèse* 2, 25.

²⁴ *Genèse* 3, 7.

²⁵ *Genèse* 3, 10.

²⁶ *Romains* 5-6.

²⁷ *L'Étudiant noir*, Paris, 4 mars 1935.

signe ostensible de condamnation. Les deux premières phrases de l'article de Senghor commencent de façon abrupte, *in medias res*, comme si elles prolongeaient une longue discussion : « Il est donc vrai que ... Il est donc vrai que ... » Ce texte ne se comprend qu'à la lumière des hypotextes de la *Genèse* et du projet de Simenon, l'auteur qui, à l'époque, s'est le plus intéressé à l'« homme nu ». Et Senghor expliquera : « Car être nègre, c'est retrouver l'humain sous la rouille de l'artificiel et des conventions inhumaines ». Les conventions inhumaines, en l'occurrence, ce sont, de façon symbolique « les feuilles tressées » par Adam et sa femme pour couvrir sa honte ; « car l'homme noir est resté homme », conclut Senghor.

Ce rapprochement intertextuel suffirait à établir la parenté génétique entre les textes de Senghor et ceux de Simenon, et il pourrait peut-être nous dispenser de la formulation d'une deuxième hypothèse de travail qui mérite pourtant d'être exposée. Gérard Genette établit dans *Palimpsestes* que tout texte est un hypotexte, et entend par hypertexualité « toute relation unissant un texte B [qu'il appelle hypertexte] à un texte A [qu'il appelle, bien sûr, hypotexte], sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire »²⁸ et János Riesz soutient qu'en fait, il faut voir la littérature coloniale à partir de la littérature africaine qui lui fait concurrence et lui succède, comme, selon une formule célèbre de Karl Marx, « il faut étudier le singe à partir de l'homme et non pas l'homme à partir du singe, donc en quelque sorte regarder le stade inférieur et antérieur à partir d'un stade postérieur et supérieur, dans le sens de l'évolution (hégélienne) »²⁹; cela veut dire qu'on peut bien lire le texte de Simenon dans celui de Senghor qui lui a succédé. Il est donc loisible de défendre la thèse que non seulement le premier texte, celui de Simenon, gagne en relief si on le lit en parallèle avec la littérature africaine de l'époque, mais mieux encore, qu'il prend toute sa signification à partir de la littérature africaine en langue française de la même période. Riesz insiste : « l'inverse est vrai aussi, au moins en partie : la plupart des textes africains des années 20 aux années 50 n'acquièrent leur pleine signification, tant au niveau idéologique qu'au niveau strictement littéraire (intertextuel, interdiscursif) que devant la toile de fond de la littérature coloniale. »³⁰

²⁸ Gérard GENETTE, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 13.

²⁹ JÁNOS RIEZ, « Littérature coloniale et littérature africaine : hypotexte et hypertexte », in *Les Champs littéraires africains*, Paris, Khartala, 2001, p. 115.

³⁰ *Ibid.*

Enfin une troisième hypothèse de lecture est envisageable. La littérature des années trente est fortement conditionnée par des situations socio-historiques et sociopolitiques particulières, et nous connaissons la «globalisation» de la question noire durant la période d'entre les deux guerres (*L'Heure du nègre*), exacerbée par l'affaire de l'utilisation des tirailleurs noirs dans les armées européennes³¹. Cette querelle politico-militaire fut en France et en Allemagne à l'origine d'une littérature ayant pour sujet l'Afrique et dont l'abondance reste inégale. Cette production était nourrie de faux reportages, de rumeurs, et de préjugés raciaux.

Le processus d'insertion dans le texte de ces sortes de «sociolectes» est analysé dans son *Manuel de sociocritique* par Pierre Zima. «Il faudrait, écrit-il, représenter l'univers social comme un ensemble de langages collectifs [et] partir de l'hypothèse [...] que ces langages collectifs sont absorbés et transformés par le contexte sociopolitique ou socio-historique»³². Dans la stricte mesure où l'on considère que tout produit esthétique ou littéraire peut s'envisager comme constitutif d'un discours global, oral, écrit, fictionnel, théorique, politique ou religieux, on doit admettre que le texte de Simenon est nécessairement inclus dans tout ce qui se disait ou s'écrivait à l'époque sur le «Noir nu»; ce à quoi réagit Senghor.

L'expérience est concluante. La lecture synoptique des premiers textes de Simenon et de Senghor permet de constater que les deux écrivains se répondent réellement, baignés qu'ils sont dans la même atmosphère qui a conditionné la vie intellectuelle des Européens et des Africains au début des années trente. Le rapprochement auquel ces textes nous contraignent n'est ni forcé ni arbitraire, dès lors qu'au total, il s'avère que Simenon a marqué dans son œuvre beaucoup plus d'intérêt pour l'Afrique qu'on ne pouvait l'imaginer. Le romancier liégeois a affirmé qu'il aurait bien voulu être noir, comme il aurait désiré vivre la vie d'un clochard. Pour ce qui est de cette «tentation de la négritude», si singulière chez les Européens, Simenon a d'illustres devanciers qui, comme, Hugo, Nerval, Baudelaire et Rimbaud ont nourri de tels fantasmes³³.

Le «Noir nu», dans l'œuvre de Simenon, dérive de représentations mythiques de l'homme africain dans la littérature occidentale, depuis le Moyen Âge jusqu'à la période de la littérature coloniale. Ce motif est récurrent de façon singulière dans *L'Heure du nègre* parce que, psychologiquement,

³¹ Véronique PORRA, *op. cit.*

³² Pierre V. ZIMA, *Manuel de sociocritique*, Paris, Picard 1985, p. 117.

³³ Janvier AMELA, «Les Précurseurs français de la négritude», in *Palabres*, Bayreuth, 2001.

l'écrivain belge a choisi le camp des déshérités, des démunis, des hommes nus. La question spécifique de la nudité de l'homme africain, que Simonon s'est attaché à démystifier, a trouvé une réponse dans le premier texte de Senghor.

Mais assurément il est excessif de soutenir, comme l'a fait Senghor dans sa jeunesse, que les hommes de la brousse, les hommes noirs et nus, seraient plus humains que les autres, « restés sous la rouille artificielle et des conventions inhumaines et [qui] auraient perdu leur privilège d'hommes à part entière ». La vraie réponse, c'est le fameux poème « Femme nue, femme noire » dans *Chants d'ombre* qui chante la beauté de la femme noire.

Janvier AMELA
Université de Lomé

La vision de la femme chez Simenon et Senghor

TOUT rapprochement entre Simenon et Senghor semble d'emblée une tâche difficile, en raison du gouffre «géo-culturel» qui sépare ces deux écrivains. De même, l'esthétique essentiellement romanesque de l'un contraste-t-elle avec la geste littéraire prioritairement poétique de l'autre.

Pourtant, le nombre impressionnant de femmes dans la vie et les romans de Simenon semble faire écho à l'obsession de la figure féminine dans l'univers poétique senghorien.

Archétype socio-littéraire inusable, la femme est, depuis des siècles, un thème qui féconde l'imagination des écrivains. Quel que soit le milieu, quelle que soit la culture, la femme apparaît comme un être dévalorisé : elle doit soumission et obéissance aveugle à l'homme. C'est à cette figure cardinale chez Simenon et Senghor que nous nous intéresserons, afin de voir comment ces deux écrivains accordent une valeur positive à la femme, objet de toutes les vexations. Par ces temps de féminisme prononcé, on s'attend souvent à ce que seules les femmes embouchent la trompette pour traiter efficacement de leurs problèmes. Mais le discours féministe, en tant qu'il est d'abord un discours humaniste, n'émane pas seulement des plumes féminines. Les voix masculines interviennent également pour contrarier les séculaires discours machistes et célébrer l'humanité intangible de la femme.

Senghor et Simenon célèbrent la femme d'«une même voix différente» : l'un procède par la vénération absolue de la femme, l'autre par la mise au jour des turpitudes de l'homme.

Senghor : poète de la femme et de l'Afrique

LA CRITIQUE de l'œuvre littéraire de Senghor s'est souvent attardée sur son engagement politique, mettant ainsi sous le boisseau toute une révolution sociale qui se fait jour dans ses poèmes, et qui met la femme en son centre. La poésie senghorienne célèbre, en effet, la femme fondatrice

de la famille et, partant, dépositaire de la vie. Lorsqu'il évoque la cellule familiale dont il est issu, le poète des *Hosties noires* bénit la « Mère » avec une verve nostalgique et émouvante :

Mère, sois bénie !
 Je me rappelle les jours de mes pères, les soirs de Dylôr
 Cette lumière d'outre-ciel des nuits sur la terre douce au soir
 Je suis sur les marches de la demeure profonde obscurément.
 Mes frères et mes sœurs serrent contre mon cœur
 [« leur chaleur nombreuse de poussins ». ¹

L'évocation de la femme, mère, épouse ou amante, atteint, chez Senghor, à la profondeur de la vénération. Symbole de l'amour, de la douceur, de la beauté, de la consolation et, par-dessus tout, de la fécondité, la femme apparaît aux yeux du poète des *Chants d'ombre* comme une religion². L'œuvre poétique de Senghor cède volontiers aux charmes de la femme et de l'Afrique, encore que les deux se confondent souvent. Son exaltation de l'Afrique est inspirée par la beauté de la femme, la femme noire dont il chante les charmes et la vertu :

Femme nue, femme noire
 Vêtue de ta couleur qui est vie, de ta forme qui est beauté !
 J'ai grandi à ton ombre ; la douceur de tes mains bandait mes yeux
 [...]
 Femme nue, femme noire
 Je chante ta beauté qui passe, forme que je fixe dans l'Éternel
 Avant que le Destin jaloux ne te réduise en cendre pour nourrir
 [les racines de la vie. ³

Et encore ces envolées lyriques, d'une chaste volupté :

Les femmes ont la démarche aérienne des baigneuses sur la plage
 Et les muscles longs de leurs jambes sont des cordes de harpe
 [sous leur peau de platine. ⁴

La beauté féminine devient alors spectacle. Comme Victor Hugo dans « Le Sacre de la femme », Senghor est un contemplateur de la femme. Le

¹ « À l'appel de la race de Saba », in *Hosties noires*, p. 57–58. Toutes nos citations de Senghor, sauf indication contraire, sont tirées de ses *Poèmes*, recueil réunissant l'ensemble de son œuvre poétique, publié aux éditions du Seuil en 1984. Cette édition inclut le cycle des *Élégies Majeures*, lui-même augmenté d'un poème inédit, « Élégie pour Philippe-Maguilen Senghor ».

² Michelet n'affirme-t-il pas que « la femme est une religion », in *La Femme*, Paris, Calmann-Lévy, 1860, p. 117.

³ « Femme noire », in *Chants d'ombre*, p. 16–17.

⁴ « Chants pour Signare », dans *Nocturnes*, p. 176.

regard fasciné du poète sonde l'être de la femme pour y trouver une source d'énergie nouvelle et d'inspiration plus puissante. Cet hommage dithyrambique du poète, qui célèbre à la fois la prestance physique et la beauté morale, fait de la femme le blason, l'emblème même de l'Afrique, et traduit sa vitalité. Mais sa lyre chante aussi la femme de tous les lieux et de tous les temps :

Femmes de France, et vous filles de France
Laissez-moi vous chanter ! Que pour vous soient les notes claires
[du sorong.⁵

Si Senghor vénère ainsi la femme, c'est qu'il veut stigmatiser sa dévalorisation constante par certains clichés sociaux, car les différents systèmes socioculturels de par le monde et « la mythologie symbolisent l'éclatement forcé de la Femme en une mère et une prostituée. »⁶

Il faut cependant reconnaître que les poèmes de Senghor ne sont pas assez illustratifs de la libération de la femme. On la voit encore trop attachée à ses rôles traditionnels, à la religion du foyer :

Femme, allume la lampe au beurre clair, que causent autour les
Ancêtres comme les parents, les enfants au lit.⁷

Ces rôles sociaux primitifs ne favorisent pas entièrement son épanouissement, puisque ces fonctions sont « considérées comme ayant un attrait social moindre »⁸. La femme est ainsi réduite au cultuel et au rituel, pour être finalement promise à l'homme, comme le montrent ces souvenirs aux accents pétrarquistes du poète :

Je me rappelle la danse des filles nubiles
Les chœurs de lutte — oh ! la danse finale des jeunes hommes buste
Penché élané, et pur cri d'amour des femmes — Kor siga.⁹

Tout se passe alors comme si la fusion avec l'homme, cette figure autoritaire, restait le seul tremplin pour atteindre à la plénitude existentielle. C'est à Simone de Beauvoir, figure centrale de la pensée féministe contemporaine, qu'il convient de donner la parole pour mieux voir le destin tragique de la femme soumise :

Destinée au mâle dès l'enfance, habituée à voir en lui un souverain
à qui il ne lui est pas permis de s'égaliser, ce que rêvera la femme qui n'a

⁵ « Femme de France », in *Hosties noires*, p. 78.

⁶ Shoshana FELMAN, *La Folie et la Chose littéraire*, Paris, Le Seuil, 1978, p. 139.

⁷ « Nuit de Sine », in *Chants d'ombre*, p. 14.

⁸ Phyllis CHESLER, *Les Femmes et la Folie*, Paris, Payot, 1975, p. 78.

⁹ « Joal », in *Chants d'ombre*, p. 16.

pas étouffé ses revendications d'être humain, c'est de dépasser son être vers un de ces êtres supérieurs, c'est de s'unir, se confondre avec le sujet souverain. Il n'y a pas pour elle d'autre issue que de se perdre corps et âme en celui qu'on lui désigne comme l'absolu, comme l'essentiel...¹⁰

Quoiqu'il en soit, il faut convenir que Senghor réhabilite la femme africaine — et la femme universelle — dans le cœur et l'imagination des hommes. Cette réhabilitation appelle *ipso facto* celle de l'Afrique et de toutes les minorités qui croupissent sous les préjugés de toute nature.

Senghor : poète de l'amour et de l'ouverture

LE POÈTE et penseur sérère part de l'amour qui l'unit à la femme, cet être différent de lui, pour établir l'incontournable complémentarité entre les peuples, les cultures et les êtres humains en général. Lorsque le besoin d'aimer se fait pressant, violent, voire sauvage, l'amoureux devient le tigre en chaleur, le lion en rut, « bondissant, véhément, lancinant »¹¹.

La soif d'aimer chez Senghor, c'est un besoin essentiel d'ouverture ; elle est semblable à

... l'appel du tam-tam
bondissant
par monts
et
continents...¹¹

par-delà les frontières naturelles et artificielles. L'amour postule, en effet, la fusion de soi dans l'altérité. C'est cette théorie du mourir en soi pour renaître dans l'autre, dans une parfaite symbiose, qui innerve sa philosophie de la civilisation de l'Universel. Ce concept fort, qu'il emprunte à Teilhard de Chardin, désigne une sorte de « rendez-vous du donner et du recevoir », où les peuples du monde doivent mettre en commun ce qu'ils ont de particulier et de spécifique. Très tôt, Senghor a eu la conviction que l'avenir du monde est lié à cette complémentarité vitale des peuples, à ce dépassement des contradictions, pour une symbiose à l'échelle universelle. Il s'agit pour lui de postuler un métissage culturel fécond, qui assurerait une intégration pacifique et parfaite des différents peuples de la planète, s'inscrivant ainsi dans l'orbite du général de Gaulle qui pensait déjà que « l'avenir est au

¹⁰ Simone DE BEAUVOIR, *Le Deuxième Sexe*, tome 2, Paris, Gallimard, 1984, p. 377-378.

¹¹ « Jardin de France », in *Poèmes divers*, p. 223.

métissage»¹². Senghor est incontestablement un poète de la fraternité par-delà mers et frontières.

L'esthétique poétique de Senghor accorde une large place à l'Afrique, à l'amour et à l'ouverture. Une telle option scripturale rencontre parfaitement le projet francophone qui se fonde sur ces valeurs intégratives. Il est cependant incontestable que c'est la femme, mère, épouse, amante, qui nourrit l'imagination de ce poète dont l'œuvre restitue parfaitement la problématique du métissage si cardinale en ces temps de mondialisation.

Et c'est sur la femme, ce thème prolifique et inusable, qu'il convient d'articuler le discours poétique de Senghor et la geste romanesque de Simenon.

Simenon : le romancier de la dérision

CHEZ Simenon, la célébration de la femme emprunte une autre voie que la vénération absolue. L'écrivain belge crée des figures masculines qui, vraiment, n'ont rien de glorieux. L'exploration de certains romans tels que *Pedigree* ou *La Veuve Couderc* montre que l'option féministe de l'écriture simenonienne insiste sur la corruption sociale entretenue par les hommes.

Certes, il ne s'agit pas d'insinuer que, dans l'œuvre de Simenon, la femme est totalement blanchie. Elle peut être vicieuse comme la Veuve Couderc, héroïne éponyme d'un roman de 1942, ou encore Félicie, sa nièce. La Veuve Couderc, dite Tati, entretient, de manière ostentatoire, des relations intimes avec son beau-père, même du vivant de son mari; elle accueille Jean, un personnage inconnu et peu recommandable, dont elle fait son amant. Tati est l'incarnation même de l'indécence. Cela transparaît dans son langage. Lorsqu'elle parle du vieux Couderc, elle n'hésite pas à employer des mots méchants et avilissants¹³ : « vieille bête »^(p. 19), « vieux déchet »^(p. 24), « vieux cochon »^(p. 28). Félicie a déjà un enfant à seize ans, et dispute Jean à sa belle-tante Tati.

Il n'est pas besoin de mentionner toutes les frasques et les obscures jalousies entretenues par les personnages féminins dans les romans de

¹² Léopold Sédar SENGHOR, « Dialogue sur la poésie francophone » in *Poèmes*, Paris, Le Seuil, rééd., 1984, p. 346.

¹³ Georges SIMENON, *La Veuve Couderc*, Paris, Gallimard, 1942. Nous citons d'après la réédition dans la collection de poche « Folio ».

Simenon pour voir que la femme n'est pas angélisée, dans l'univers fictionnel de l'écrivain. Mais il ne fait pour autant pas le procès de la femme ; il peint les personnages de tous les jours, avec leurs sentiments primaires, leurs besoins élémentaires et leurs faiblesses. Comme le souligne judicieusement Tillinac :

Simenon ne dénonce rien, et il ne propose rien. Il décrit. Il constate. Il déchiffre, par-delà les mots et les actes, quelques motivations élémentaires...¹⁴

Ce que le romancier n'hésite pas à nommer — ce qui revient à dénoncer, selon Jean-Paul Sartre —, c'est la veulerie et la dépravation des personnages masculins de son univers romanesque.

La déchéance masculine

DANS *La Veuve Couderc*, le père Passerat-Monnoyeur est un artisan de la déliquescence des mœurs. L'argent et les femmes constituent ses valeurs de référence. Il est toujours en compagnie de petites filles dans ses grosses voitures. L'éducation des ses propres enfants est négligée ; il les encourage plutôt à la corruption. Jean n'obtient ainsi son diplôme de bachelier que grâce à un passe-droit paternel :

Il [Jean] avait renoncé à essayer de faire quelque chose. Il avait été recalé deux fois au bachot et ne l'avait passé enfin que grâce à des protections.^(p. 103)

Ayant failli à son devoir d'éducateur, il trouve des justifications mensongères aux absences de son fils au lycée :

Il ne s'occupait pas de son fils. Si Jean, par aventure, se levait en retard, il n'avait qu'à passer au bureau. [Et son père trouvait la bonne excuse.]

Monsieur, je vous prie de bien vouloir excuser mon fils qui n'a pu se rendre hier au lycée, ayant été alité par une légère indisposition.^(p. 102)

Dans *Pedigree*, le jeune Roger Mamelin s'enlise dans l'alcoolisme et la crapulerie. Comme son père, Désiré Mamelin, atteint de l'angine poitrinaire, subit une décrépitude physique, Roger connaît la déchéance morale. Il est détourné de la vocation à laquelle le destinent ses parents. Il découvre, avec un groupe de camarades, le sexe opposé et en est obsédé. Cette obsession

¹⁴ Denis TILLINAC, *Le Mystère Simenon*, Paris, Calmann-Levy, 1980, p. 18.

sexuelle l'amènera à commettre des larcins et à rejeter l'éducation spirituelle qu'il a reçue chez les pères jésuites.

Léopold, l'oncle de Roger, a sombré dans l'alcool. L'état d'ivresse est devenu pour lui un état normal. Vivant aux crochets des femmes, dont sa sœur Élise, épouse de Désiré Mamelin, qui l'aide à subvenir à ses besoins fondamentaux, il est un irresponsable, un personnage sans caractère et sans vergogne, que les petits enfants tournent souvent en dérision.

La violence masculine

LES PERSONNAGES masculins des romans de Simenon se distinguent aussi par des actes violents. Jean Passerat-Monnoyeur illustre à merveille cette tendance à la violence. Joueur de poker malchanceux, il frappe à mort un adversaire. Il commet son deuxième meurtre, en tuant Tati, devenue un obstacle à sa passion pour Félicie :

Il [Jean] avait peut-être frappé quatre ou cinq fois sur le crâne déjà endolori... Tati remuait encore un peu. Elle avait gardé les yeux ouverts. Avec lassitude, il [Jean] frappa deux ou trois fois encore, puis, saisissant l'oreiller sur le lit, il le lui mit sur le visage.^(p. 212)

Simenon semble vouer ses personnages masculins aux gémonies, tant ceux-ci sont tarés. Leur instinct violent peut parfois les conduire au suicide. C'est le cas, dans *Pedigree*, de Monsieur Marett qui, atteint d'un cancer, abrège ses jours. Or, si le suicide peut s'interpréter sur le quadruple plan moral, social, philosophique et métaphysique, il convient surtout de le percevoir ici comme un acte de désespoir, de renoncement, le refus d'un homme qui défaille face à la réalité.

Il est édifiant de voir que, même dans la mort, Simenon procède à la discrimination au profit des femmes. Le nombre de veuves dans *Pedigree* et *La Veuve Couderc* est à relever, comme le fait l'auteur lui-même :

Il y a plein de veuves, cet automne-là, dans le quartier, plein de veuves dans la ville, M^{me} Marett est veuve...¹⁵

Pour ne prendre que l'exemple de ces deux seuls romans, on dénombre une demi-douzaine de veuves : la veuve Couderc, la veuve Stievens, la veuve

¹⁵ Georges SIMENON, *Pedigree*, 1948. Nous citons d'après la réédition dans la collection de poche « Espace Nord » (Labor, 1989, p. 155).

Mamelin (la mère de Désiré), la veuve Cession, la veuve Corbion et la veuve Murette.

Cette propension à l'aviissement de la gent masculine va de pair, chez Simenon, avec la tendance à insister sur le dynamisme féminin. Sur le plan matériel, par exemple, les femmes dominent dans l'univers romanesque simenonien. Qu'il suffise d'évoquer ici le cas du couple Désiré-Élise : dans *Pedigree* c'est incontestablement la femme qui régenté l'économie familiale. Le mari passif regarde faire son épouse, qui se bat les flancs pour améliorer le niveau de vie de la famille et assurer l'épargne. C'est elle qui décide des nombreux déménagements et aménagements de la petite famille Mamelin. En un mot, c'est elle l'agent régulateur de la cellule familiale.

Simenon et Senghor : écrivains humanistes-féministes

QUE DIRE, qui n'ait encore été dit, sur Simenon et Senghor? Sur le plan littéraire, ces deux figures sont incontestablement parmi les plus illustres de la littérature francophone. L'étendue de leur talent les a hissés d'emblée à la cime de la gloire littéraire. L'obsession de la femme est un lieu de convergence de leur univers imaginaire. Et ce vers de Senghor, à l'adresse de Césaire, aurait bien pu s'appliquer à Simenon :

Que de femmes à peau de sapotille dans le harem de [ton] esprit!

Écrivain prolifique, Georges Simenon est un romancier-phénomène qui fit ses gammes et « éclata »¹⁶ en France avec le premier Maigret, *Pietr-le-Letton*, en 1931. Le succès universel de Maigret n'occulte pourtant pas le reste de l'œuvre également magistrale. Large fresque de la vie de tous les jours, qui a pour sujet principal l'homme, — dont l'auteur dit qu'il est « le même partout » et qu'il appelle, faute d'avoir trouvé meilleure définition, « l'homme nu »¹⁷ —, l'immense production romanesque de Georges Simenon accorde une place centrale à la femme. Elle y apparaît comme une force dynamique, qui galvanise et régule le noyau familial et informe la société de ses rêves et de sa créativité. On retrouve cette vision de la femme, mais presque immaculée, absolutisée, chez Léopold Sédar Senghor.

¹⁶ Michel LEBRUN et Jean-Paul SCHWEIGHAEUSER, *Le Guide du polar. Histoire du roman policier français*, Paris, Syros, « Les Guides culturels », 1987, p. 49.

¹⁷ Bernard DE FALLOIS, *Simenon*, Paris, Gallimard, Coll. « Bibliothèque Idéale », 1961.

Léopold Sédar Senghor, chantre de l'Afrique et de la femme, est certainement un modèle de réussite de l'intellectuel en politique. Son engagement humaniste et littéraire intègre parfaitement les préoccupations sociales et politiques. Comme l'a relevé, dans une sélection du journal *Le Monde*, Jean-Pierre Péroncel-Hugoz, « Senghor appartient de droit au cercle très restreint qui, de Jules César à Charles de Gaulle [...] réunit les chefs de nation qui furent autant hommes de lettres. »¹⁸ Cet humanisme se nourrit à la racine de l'amour du poète-président pour l'Afrique, mais surtout pour la femme.

Qu'il s'agisse de vénérer la femme ou de flétrir l'orgueil masculin, comme le font respectivement Senghor et Simenon, la recherche d'un nouvel humanisme par ces deux auteurs francophones est nettement teintée de féminisme. C'est que, pour ces écrivains, le nouveau contrat social à l'échelle planétaire ne doit pas reléguer la femme au second plan.

André-Marie NTSOBE
Université de Yaoundé 1

¹⁸ Repris in *Patrimoine*, mensuel de la culture et des sciences sociales, Hors série n° 001, février 2002, p. 2.

Andrée-Marie DIAGNE

Les relations de genre dans le roman d'inspiration autobiographique : *Pedigree* et *Une si longue lettre*

Introduction : Georges Simenon et l'Afrique

C'EST AUTANT le thème de ce colloque que le lieu où il se tient qui en constituent la particularité : Dakar, pôle périphérique de l'espace francophone, peut s'enorgueillir en effet du rôle qu'elle joue en cette fin d'année avec la commémoration du centenaire de la naissance de Simenon. La diversité de la provenance des participants à cette rencontre et les trois sous-thèmes retenus témoignent de l'intérêt que suscite le père de Maigret bien au-delà de son pays et de Liège, sa ville natale. Sous l'égide de l'Agence universitaire de la Francophonie et de l'Université de Liège, les liens entre l'Afrique, l'Université Cheikh Anta Diop de Dakar et la Wallonie sont, à n'en pas douter, appelés se raffermir et s'enrichir.

Pour beaucoup d'Africains, Simenon est — n'est que — le père du Commissaire Maigret, silhouette qui, à l'instar de son homologue allemand Derrick, hante depuis des décennies le petit écran dans nos demeures. Le grand public sous nos cieux n'a en effet qu'une connaissance partielle de l'ampleur de l'œuvre de l'homme qui fit ses gammes sous une dizaine de pseudonymes différents, et qu'André Gide désigna comme « le plus grand romancier du [xx^e] siècle. » Pour jeter un pont entre cet homme et l'Afrique, nous avons convoqué une grande dame des lettres sénégalaises : Mariama Ba.

Pourquoi *Une si longue lettre* et *Pedigree* et pourquoi les relations de genre¹? Quels liens est-il possible d'établir entre deux romanciers si

¹ Par convention, le « genre » désigne la construction socio-psychologique des images de la femme et de l'homme. Il implique un savoir sur la différence sexuelle mais aussi sur le pouvoir qui organise et hiérarchise les groupes.

éloignés au premier abord? Se demander dans quelle mesure *Pedigree*² et *Une si longue lettre*³ contribuent à enrichir l'humanisme que bâtit la francophonie, telle est l'ambition de la relecture de ces deux textes majeurs, relecture dont le fil directeur sera les relations de genre. Par «relations de genre», et pour nous démarquer de l'anglomanie, nous entendons les rôles et places respectifs des hommes et des femmes dans la société. Ces relations nous semblent, dans les deux œuvres, au cœur de l'expérience humaine et historique que leurs auteurs prennent comme terreau de leur création romanesque. Lire, en filigrane de leurs différences, les nombreuses convergences de *Pedigree* et d'*Une si longue lettre*, tel sera l'objectif ultime de notre cheminement. Quel impact la vision sociale du rôle respectif des hommes et des femmes a-t-elle sur l'itinéraire des personnages de ces deux romans? Leur moi et leur perception du sexe opposé déterminent-ils — et si oui, dans quel sens — leur rapport à l'Autre et au Monde? L'écriture romanesque remplit-elle la même fonction pour les protagonistes et pour leurs créateurs?

1.- Relations de genre et contexte social

L'ON NE SAURAIT parler d'un écrivain et de son œuvre sans évoquer le contexte social qui a vu naître et évoluer l'un et l'autre. S'interroger sur la place que l'écrivain a voulu occuper — et eu conscience d'occuper — dans la société, à travers et grâce aux personnages qu'il crée revient à tenter de cerner la vision de l'humanité qu'il porte en lui et qu'il donne à lire à ses lecteurs.

S'il est vrai que pour Simenon, «La vie de chaque homme est un roman», si, comme la critique le reconnaît avec lui, «chacun est capable de raconter sa jeunesse, sa rencontre avec sa femme, etc.», alors, on peut dire que le moi de l'écrivain est l'une des sources incontestables de son œuvre. Sans être entièrement des romans autobiographiques, *Une si longue lettre* et *Pedigree* doivent beaucoup à l'histoire personnelle de leurs auteurs. En même temps, ces deux textes rendent compte, en détail, des rapports de leurs protagonistes avec leurs sociétés respectives.

² Georges SIMENON, *Pedigree*, Éditions Labor, Bruxelles, 1989, pour les références de ce texte.

³ Mariama BA, *Une si longue Lettre*, Dakar, Nouvelles Éditions africaines du Sénégal, 1979, pour les références de ce texte.

«Le vrai roman est une autobiographie du possible», serait-on tenté de convenir avec Albert Thibaudet ; d'un possible que le héros se donne comme idéal dans sa quête. De sorte que l'itinéraire du personnage, bien qu'étant une aventure singulière, s'inscrit dans une histoire collective qui part du cocon familial pour rayonner sur tout le tissu social dont il laisse entrevoir la complexité par contraste.

En ce sens, la question mérite d'être posée de savoir si *Une si longue lettre* et *Pedigree* sont l'histoire de l'émergence d'une personnalité qui s'affirme en se démarquant du groupe. Comment l'œuvre littéraire se mue-t-elle à la fois en récit de soi et de l'autre ?

Georges Simenon a voulu faire du roman la nouvelle épopée du xx^e siècle. Mariama Ba, avec *Une si longue lettre*, a offert aux Lettres africaines un succès de vente traduit dans plus de quinze langues. C'est d'abord en cela que leur notoriété nous intéresse.

On ne peut nier que la biographie de chacun des deux auteurs ait abondamment nourri leur roman. De *Pedigree*, Gilbert Sigaux ne dit-il pas que «La part autobiographique de cette œuvre est profondément liée à l'autre part, à celle de la création littéraire»? Pour sa part, Mariama Ba se défend de n'avoir raconté que la seule expérience de sa vie de femme. Aussi ne peut-on qu'analyser le milieu familial dans la perspective de l'Histoire, celle de l'Afrique au seuil du xx^e siècle, et celle de la Belgique de l'entre-deux-guerres. Par l'entremise de leurs narrateurs, *Pedigree* et *Une si longue lettre* sont, comme le dit l'argumentaire de ce colloque, «un regard sur les forces en travail dans le champ social et culturel».

Ces deux romans font une place notoire aux événements historiques et à l'évolution de leur société. Le «je» des protagonistes assume le groupe et inscrit son itinéraire dans la trajectoire socio-historique. Le père Marette meurt quasiment du chagrin causé par l'implication de son fils dans l'attentat anarchiste de la place Saint-Lambert. Ramatoulaye tient avec son prétendant Daouda Dieng de longues discussions sur la prise de conscience des intellectuels africains et sur la place faite à la femme dans la vie politique. L'histoire individuelle est influencée par les différents remous qui agitent la société et le monde : les troubles sociaux et idéologiques, la première guerre mondiale, la lutte pour l'indépendance dans les colonies, celle des deux amies, Ramatoulaye et Aïssatou, contre les préjugés sociaux tels que les castes ou la pratique de la polygamie, qui infériorise la femme, sont des facteurs de changement des rapports de genre. La société, comme l'individu, y est sensible.

« Mon drame survint trois ans après le tien. Mais, contrairement à ton cas, le point de départ ne fut pas ma belle-famille. Le drame prit racine en Modou même, mon mari. »⁴, avoue la narratrice dans *Une si longue lettre*.

Simenon et Mariama Ba, en s'inspirant en partie de leur vie dans leurs romans, ont inséré les protagonistes dans le milieu et la société qui leur furent propres. Même si cela confère un certain réalisme historique à leur œuvre, il n'en reste pas moins que, par la volonté des deux créateurs, c'est l'expérience des protagonistes qui polarise l'attention du lecteur. Ils passent ainsi du collectif au particulier, de l'expérience individuelle au champ historique et réciproquement, de manière que la dimension universelle rehausse l'expérience individuelle. Est-ce par cela que *Pedigree* et *Une si longue lettre* se donnent à lire comme des récits où la dimension humaine est essentielle ?

C'est en effet dans ce champ socio-historique précis que l'on sent, pour les narrateurs de ces textes, l'importance des relations sociales et de la division sexuelle du travail. Les protagonistes sont en rapport conflictuel avec une société en pleine mutation. Autre point commun entre les deux œuvres : Roger et sa mère, Élise, évoluent dans un univers qui cherche sa voie entre tradition et modernité. La campagne est encore proche, et la ville, quasi interdite au jeune garçon, apparaît comme un monde fascinant, dans lequel sa mère l'empêche d'entrer. Les personnages de Mariama Ba ne sont pas si différents, qui se sentent les pionniers d'une nouvelle Afrique désireuse de réussir sa mutation, à l'aube des indépendances. Ces mutations, dans les deux contextes socio-historiques, sont fortement dépendantes des relations entre les hommes et femmes dans les espaces romanesques où évoluent les personnages.

Le cercle de famille devient le véritable lieu de luttes pour le pouvoir. C'est là que les relations de genre ont le plus d'impact. Chaque personnage y a un rôle défini, s'identifie à une fonction sociale et assume des valeurs et des traditions qu'il perpétue. Élise tient à la pratique religieuse, à la pureté, « elle qui a voué son fils à la Vierge Marie et qui l'habille en bleu »⁵. La mère Mamelin a, au même titre que Tante Nabou dans *Une si longue lettre*, une place de choix dans la famille. Dans son foyer, Élise se réserve les tâches domestiques. Simenon montre combien elle est gênée lorsque Désiré, qui « travaille à l'extérieur », doit faire ce qui, selon sa vision du monde, relève du rôle féminin : nettoyer l'appartement⁶, faire la toilette du bébé, se lever

⁴ Mariama BA, *op. cit.*, p. 55.

⁵ Georges SIMENON, *op. cit.*, p. 231.

⁶ *Id.*, p. 30.

la nuit pour lui donner son lait. Chez Mariama Ba comme dans *Pedigree*, la répartition des tâches se fait en fonction du sexe : aux femmes, la quasi-intégralité des activités domestiques, et aux hommes, l'exercice d'un métier salarié. Dans les rapports entre Élise/Désiré, Ramatoulaye/Modou, la mère et le père Mamelin, à chacun son espace, sa sensibilité, ses habitudes. Les traditions familiales sont toujours vivaces dans la famille Peters, et surtout chez les Mamelin, au point qu'Élise s'y sente mal à l'aise :

C'est un Mamelin et, les Mamelin, il faut les mettre devant le fait accompli ! Sinon, ils resteraient toute leur vie à la même place. [...] C'est un homme. C'est un Mamelin. Si on ne le poussait pas...⁷

Les visites dominicales de Désiré à la maison familiale permettent d'illustrer un autre aspect des relations de genre : les rapports entre mère et fils, qui constituent une sorte de menace pour les liens conjugaux. On notera que c'est pour ne pas déplaire à sa mère que Mawdo, le mari d'Aïssatou, a accepté en secondes noces sa cousine, causant ainsi le départ de son épouse. Il est intéressant de comparer les rapports entre Roger et Élise d'une part, Désiré et sa mère d'autre part, enfin entre Mawdo et Tante Nabou : les personnages masculins — les fils — sont sous l'emprise de la *genitrix*, et l'indépendance ne s'acquiert qu'avec la rupture ou la mort de la mère. Tout se passe donc comme s'il y avait dans le rapport mère-fils une inversion de la relation sociale entre « sexe fort » et « sexe faible ». L'évolution de Roger Mamelin et l'affirmation de sa personnalité culminent avec la transgression constante de la volonté maternelle, alors que les relations entre lui et son père sont à l'opposé. Par son tempérament, Désiré est à la fois l'employé, le fils et le père modèles, toujours égal à lui-même, suscitant admiration et respect dans le quartier.

Un dernier rapprochement dans la vision des rapports entre hommes et femmes de ces deux textes est notable dans les relations entre belles-filles et belles-mères. Élise a du mal à accepter la personnalité et les jugements de la mère Mamelin, de même qu'Aïssatou refuse de s'en laisser imposer par Tante Nabou. Ce n'est plus alors le conflit entre personnages de sexes opposés, mais un conflit d'autorité, une lutte pour l'exercice du pouvoir dans la microsociété qu'est la cellule familiale. Toute sa vie, Élise est obsédée par le désir d'assurer aux siens une sécurité matérielle que la ruine et la mort de son père lui ont ôtée, mais dont semble très peu se préoccuper Désiré, son époux. Paradoxalement, Élise, à l'apparence si fragile, si sujette aux larmes et aux crises de nerfs, est douée d'une force de caractère remarquable :

⁷ *Id.*, p. 81.

Pressent-elle déjà qu'elle est plus forte qu'eux, forte de ses yeux qui pleurent, de ses yeux qui se creusent et qui palissent?⁸

Chacun de ces personnages affiche une conception du bonheur qui entre parfois en conflit avec la répartition sociale des tâches entre les deux sexes. Tel semble le prix de la construction d'une identité propre qui se veut forte et qui est le signe d'un besoin d'ouverture et d'évasion

Les personnages masculins et féminins de ces deux romans ressentent, à leur manière, un réel besoin de changement : Roger tout comme sa mère, Félix Marette dans sa famille, les jeunes filles de familles aisées que Roger fréquente à l'École des Frères ou la cousine pour qui il éprouve sa première vraie passion. La rupture avec le milieu familial dominé par la figure de la mère équivaut en même temps à l'émergence de la conscience de soi et la conquête de la liberté sexuelle de l'adolescent :

... ma mère fait des neuvaines pour que je reste pur jusqu'à mon mariage.⁹

Devenu adolescent, Roger se révolte contre un environnement modelé selon l'idéal de vie d'Élise :

Tout est laid à ses yeux, il a pour les choses autant que pour les gens un regard dur et hostile qui contient une menace ; et cette menace, il lui arrive de la formuler à mi-voix, en se regardant dans une vitre pour juger de l'expression de sa physionomie :

— Je m'en irai.

Qui est-ce qu'il punira en partant pour Dieu sait quelle destinée?¹⁰

C'est en épousant Désiré qu'Élise parvient à mettre fin à l'exploitation dont elle est victime dans la famille de sa sœur. Partir, pour Roger comme pour Marette et pour Aïssatou, c'est se réaliser. Simenon lui-même n'a pas fait autrement en tournant le dos d'abord à l'école, puis à Liège et à son métier de reporter. L'autre — que ce soit la mère ou le milieu familial, la société et les valeurs qu'elle impose — est synonyme d'aliénation, de réclusion.

Il faut cependant des compromis, ce dont se montrent capables Ramatoulaye, et en dernier ressort, Roger, que la maladie de son père ramène dans le giron familial et dans le droit chemin. Vivre avec l'autre, revient à accepter qu'il soit totalement différent, et à le faire dans une sorte de résignation et de silence, comme Désiré et Ramatoulaye en ont

⁸ *Id.*, p. 71.

⁹ *Id.*, p. 507.

¹⁰ *Id.*, p. 477.

le secret autant que la force. L'un et l'autre sont doués d'une vie intérieure qui se laisse peu deviner, mais qui semble une sorte de bouclier contre leur environnement.

Le compromis social et familial est le prix à payer pour que l'individu garde sa place et sa tranquillité. Le conflit entre le moi et le champ social est ainsi différé, sinon résolu.

2.- Fonctions de l'écriture dans la quête de soi

LE PASSAGE du collectif à l'individuel s'effectue nécessairement par une prise de conscience de soi. Pour le héros, il s'agit donc, dans un premier temps, d'affirmer son identité propre, d'assumer les aspects positifs comme les aspects négatifs de sa personnalité, par des processus psychologiques et comportementaux ayant des effets sur l'écriture romanesque. L'intention, au départ, est la même : « Écrire pour soi et montrer ses secrets à ses intimes, car il faut bien en parler un peu ... ».

Si *Une si longue lettre* est le récit d'une partie de la vie intime de la narratrice, *Pedigree* est quant à lui une sorte d'autobiographie déguisée ou transfigurée, dont l'écriture est intimiste et impressionniste. L'évocation des souvenirs tient une grande place dans les deux récits. On peut remarquer que c'est Léopold, le grand frère, espèce de paria loufoque, qui permet à Élise de retrouver son enfance perdue et les racines familiales. Les personnages dans les deux romans pratiquent une sorte de voyage intérieur qui mêle méditations et observations critiques de leur milieu. Repliés sur eux-mêmes, les protagonistes défient le monde avec une assurance qui ne manque pas de jubilation :

Daouda Dieng savourait la tiédeur du songe intérieur qu'il projetait sur moi. Moi, je m'emballais, tel un cheval longtemps immobilisé qu'on libère et qui se grise d'espace. Ah! La joie d'avoir en face de soi un interlocuteur, de surcroît un amoureux!¹¹

Le centrage du récit sur le moi du personnage principal — qu'il soit unique comme dans *Mariama Ba* ou multiple dans *Pedigree* —, confère une place primordiale à l'évocation des souvenirs, ce qui donne une coloration affective très forte aux faits. Simenon rapporte le souhait de Désiré :

¹¹ Mariama BA, *op. cit.*, p. 92.

Il voudrait tant que tout le monde vive comme lui dans la sérénité de la joie de chaque instant qui passe.¹²

La mémoire affective, on le sait, ne retient que les événements les plus marquants, positivement ou négativement. Il peut en résulter une déformation de la réalité, avec effets de grossissements ou ellipses : « Rien n'existe de ce qui était la veille. Le monde est transfiguré. » Le récit alterne souvent avec des commentaires, d'autant plus importants que le narrateur, replié sur lui-même, dans l'attitude du spectateur, semble n'être pas concerné par ce qu'il voit :

Jamais Roger n'a été aussi radieux, n'a vécu un si long enchantement d'heures graves et succulentes, d'une plénitude qui fait penser à la plénitude parfaite de l'œuf, d'une profondeur qu'atteignent seuls certains firmaments nocturnes peuplés d'astres jusqu'au tréfonds de l'infini.¹³

Le choix de la confidence comme perspective narrative dans *Une si longue lettre* amène la narratrice à s'exprimer avec des mots simples, les mots de tous les jours, auxquels la charge émotionnelle des événements confère un puissant impact. Qui dit confidence ou roman épistolaire, suppose la présence plus ou moins manifeste d'un ou d'une narrataire :

Je t'ai quittée hier en te laissant stupéfaite sans doute par mes révélations.

Folie ? Veulerie ? Amour irrésistible ? Quel bouleversement intérieur a égaré la conduite de Modou Fall pour épouser Binetou ?

Pour vaincre ma rancœur, je pense à la destinée humaine. Chaque vie recèle une parcelle d'héroïsme, un héroïsme obscur fait d'abdication, de renoncement et d'acquiescements, sous le fouet impitoyable de la fatalité.¹⁴

Marc Simenon est le destinataire désigné de *Pedigree*, tandis qu'Aïssatou est l'interlocutrice fictive dans *Une si longue lettre*. Simenon et Mariama Ba ont su tirer parti du fait que « La dimension plus grave de l'autobiographie apporte une note de souffrance et d'humanité »¹⁵.

La situation que vit Ramatoulaye avec le veuvage fait d'elle un être qui subit des chocs, mais est tenu de ne pas extérioriser ses émotions, n'ayant d'autre exutoire à sa peine et à ses déceptions que « ce cahier, point d'appui dans [son] désarroi ».

¹² Georges SIMENON, *op. cit.*, p. 45.

¹³ *Id.*, p. 428.

¹⁴ Mariama BA, *op. cit.*, p. 22.

¹⁵ In *Georges Simenon, l'homme, l'univers, la création*, Bruxelles, Édition Complexe, 1993, rééd. 2002, p. 170

3.- Par-delà les différences, un entrelacs de convergences

Deux romans, deux expériences irréductibles ?

Pedigree et *Une si longue lettre* sont deux œuvres fort différentes, dans la texture et l'organisation, par leurs dates et contextes de production autant que par la personnalité de leurs auteurs respectifs. À cela s'ajoute leur volume : 634 pages pour le premier et 135 pour le second. Le roman de Georges Simenon s'achève à la fin de la première guerre mondiale, tandis que la romancière sénégalaise fait naître son héroïne quelques années après cette époque. En outre, le mode de vie dans la société sénégalaise des années 1935 à 1965 est très éloigné de celui la région liégeoise du premier tiers du xx^e siècle. Cependant, quel entrelacs de convergences !

La lecture de ces deux romans permet en effet de jeter des ponts entre Simenon et Mariama Ba.

Tout d'abord, aux sources de la rédaction des deux récits, la mort : celle de Modou pousse sa veuve, Ramatoulaye, à commencer cette « si longue lettre » dans laquelle elle narre au jour le jour à son amie Aïssatou toutes les péripéties du drame qu'elle vit. C'est le mauvais diagnostic, fait par le médecin et annonçant à Simenon une mort prochaine, qui poussa ce dernier à écrire pour son fils Marc, trop jeune, « un témoignage vrai », pour l'aider à mieux connaître son père. Chez Ramatoulaye comme chez Simenon, un même besoin : « la confiance ».

La mort, comme perspective imminente ou comme point focal dans la fiction, confère à ces deux récits de vie une tonalité émotionnelle particulière, qui imprime au roman épistolaire un rythme, celui des palpitations cardiaques de Ramatoulaye, rythme que l'on retrouve dans les peurs d'Élise et dans le regard du jeune Roger, tous trois prisonniers de leur environnement. Le veuvage de la narratrice dans *Une si longue lettre* la met à l'abri, derrière une sorte de voile fait de réserve et de pudeur qui ne l'empêche pas d'être une fine observatrice des faits et gestes de ceux qui s'agitent autour d'elle. Georges Simenon n'a pas choisi un foyer narratif unique dans *Pedigree* : pourtant avec les personnages qui sont tour à tour le centre du récit — Élise, Léopold, Désiré, Marette ou Roger — il adopte le plus souvent la focalisation interne, et c'est cette vision quasi intimiste des événements qui constitue le label d'un style. Ramatoulaye et les personnages de *Pedigree* appréhendent la réalité et leurs proches comme derrière une cage de verre qui les protège et les sécurise, tout en leur garantissant une liberté d'interprétation, gage de vérité de leur témoignage.

Pedigree et *Une si longue lettre*, deux récits de vie. Le premier, imposant par son volume, est une sorte de testament de son auteur : la perspective

de la mort l'a renvoyé à son moi le plus intime, et dans cette sorte de saga familiale, son héros, Roger Mamelin grandit en découvrant un monde où les hommes et les femmes diffèrent au point d'inverser les rôles qui leur sont habituellement dévolus. Chacun avec sa force de caractère ou ses larmes, son impassibilité ou son hyperémotivité, un calme ou une sensibilité exacerbée, se fait son coin de bonheur. Dans le second récit, c'est la vie qui semble vaincre les deux amies que sont Ramatoulaye et Aïssatou. Elles doivent trouver leur bonheur, continuer à vivre dans un monde souvent dominé par des hommes égoïstes, veules parfois, mais souvent volages. La leçon de ces deux récits de vie se résume en un seul message : apprendre à s'assumer, s'appuyer sur ses propres certitudes pour résister aux coups du sort, à la trahison, à la mort. Les femmes semblent plus résistantes en ce combat, mais pour le gagner, il leur faut rester cachées, avec comme confident un cahier, une plume, un coin où rêver...

Bibliographie succincte

- Lire Simenon. Réalité/fiction/écriture*, Bruxelles, Labor, « Archives du futur », 1980 (ouvrage collectif).
- DUMORTIER Jean-Louis (dir.), *Le Roman de Simenon. Pedigree : entre réalité et fiction*, Tournai, La Renaissance du Livre, 2003.

Andrée-Marie DIAGNE
École Normale Supérieure
Université Cheikh Anta Diop de Dakar

Joseph PARE

Variations des représentations identitaires

Regards croisés

Introduction

LA LITTÉRATURE est considérée comme une *mimésis*, c'est-à-dire comme une représentation du réel. Dans l'univers d'une œuvre littéraire il convient de voir, non pas la réalité, mais un modèle de celle-ci. Il convient de concevoir la production littéraire dans son ensemble comme une arborescence de diverses modélisations (à dominante esthétique, référentielle, intertextuelle, pulsionnelle, idéologique, axiologique) qu'un texte donné hiérarchise, selon l'intention de l'auteur. Néanmoins, quelle que soit cette intention, le modèle qui advient dans et par l'œuvre littéraire implique toujours un sujet. Le sujet écrivant, bien sûr, mais aussi le sujet lisant à qui l'écrivain propose de voir les choses comme lui. Par ailleurs, du fait que l'œuvre littéraire se situe au confluent d'un pré-texte (tout ce qui s'est écrit auparavant — sur un même aspect du réel en particulier) et un hors-texte (l'aspect du réel qu'elle modélise), elle apparaît comme le cadre idéal dans lequel, par le truchement des êtres de fiction, se dévoilent et se dévoient l'écrivain et le lecteur.

Étant donné ce qui précède, d'une part et, d'autre part, en raison de la nature ontologique des productions littéraires des Noirs ou de celles qui ont ceux-ci pour objet, l'analyse de la «sujétisation» — de l'avènement du sujet (écrivain, lisant) prend une importance particulière. À travers ces productions littéraires, comment s'opère l'attestation de la présence de l'être au monde? C'est dans cette problématique que s'inscrit la présente réflexion. Notre sous-titre «Regards croisés» rend compte de l'intention de mettre en rapport certains écrits de Georges Simenon qui «modélisent» l'Afrique et le Noir continental — permettant ainsi de cerner la place du sujet écrivant ou lisant — avec une autre modélisation due, elle, à l'écrivain noir

J.-M. Adiaffi, auteur du roman *La Carte d'identité*¹. De ce rapprochement, nous tenterons de dégager une dialectique des représentations.

Le Noir de Simenon

LES TEXTES de Simenon qui feront l'objet de la réflexion sont extraits de son ouvrage intitulé *Mes apprentissages*². Il s'agit en l'occurrence d'une série de reportages : « L'Heure du nègre », 1932 ; « Cargaisons humaines », 1933 ; « L'Afrique qu'on dit mystérieuse », 1933.

Ces écrits ne sont donc pas des textes de fiction et ils relèvent de ce que l'on nomme parfois paralittérature. En les mettant en relation avec un roman, nous donnons peut-être à penser que nous comparons des productions scripturales qui ne répondent pas aux mêmes normes de création. *A priori*, le reportage est supposé être une représentation objective des faits et des situations. « *A priori* », soulignons-nous, car on sait que les reportages ne sont pas toujours sans parti pris. Même si l'objectivité paraît primer dans le reportage, il ne fait pas de doute qu'il exprime aussi la subjectivité de celui qui le réalise. Cette part de subjectivité se manifeste de manière particulièrement sensible dans le jugement porté sur les faits, les individus. C'est pourquoi l'on peut, à travers les textes susmentionnés, examiner la manière dont Simenon voit le Noir en tant qu'autre.

Le contexte historique dans lequel s'inscrivent ces textes se caractérise notamment par le fait que, dans certains milieux occidentaux, s'élabore une nouvelle image du Noir, une image en rupture avec la représentation de l'Afrique que les premiers colonisateurs ont donnée : une terre de barbarie, sans culture, sans histoire, où vivent essentiellement des peuples sauvages auxquels l'Occident a le devoir d'apporter la civilisation, même si cela doit se faire au prix de toutes sortes de turpitudes et d'exactions.

Dans ce changement progressif des représentations, quel rôle ont pu jouer les reportages de Simenon ? Parvient-il à dépasser les clichés et les stéréotypes pour présenter un autre « modèle » du Noir ?

Les trois textes manifestent une perception assez ambiguë. En effet, tout en essayant de s'écarter de la représentation du Noir donnée par les

¹ Jean-Marie ADIAFFI, *La Carte d'identité*, Paris, Hatier, 1980.

² Georges SIMENON, *Mes apprentissages. Reportages 1931-1936*, édition nouvelle complétée, établie et présentée par Francis LACASSIN, Paris, Omnibus, 2001. Dans la suite, les abréviations suivantes des titres seront utilisées *HN* (« L'Heure du nègre »), *CH* (« Cargaisons humaines »), *AM* (« L'Afrique qu'on dit mystérieuse »).

colonisateurs et des premiers chroniqueurs, Simenon n'échappe pas aux clichés. Par ailleurs, lorsqu'il tente d'expliquer l'état des sociétés africaines, il juge celles-ci de son point de vue d'Européen, sans parvenir à prendre, envers les valeurs et les normes de comportement du «vieux continent» la distance qui conviendrait. Comment se manifestent les clichés dans les textes de Simenon ?

Il s'agit d'abord d'*a priori* qui constituent des jugements sans véritable fondement comme ceux-ci :

Il y a de beaux nègres et de laids. Cela dépend des races. Les nôtres appartenaient à une des plus vilaines races de la forêt. ^(CH, 374)

Aucun nègre ne peut se vanter d'être en règle avec les lois. ^(HN, 386)

Par ailleurs, on relève dans ces textes une sorte de réduction du Noir à l'état d'animal, comme en témoignent ces extraits :

Il n'y avait personne. Ou plutôt, il n'y avait, sous un hangar, parqués comme des bestiaux, que cent ou cent cinquante nègres et négresses. Tous étaient à peu près nus. Une petite race difforme, aux gros yeux inquiets. ^(HN, 392)

On notera ici, l'usage du mot «parqués» qui concerne habituellement les animaux. Ce constat se confirme un peu plus loin lorsque Georges Simenon écrit :

C'est vrai. Mais ces bêtes sont, comme les nègres, dispersés dans des espaces infinis. ^(HN, 394)

Dans cet univers où l'homme est assimilé aux bêtes, règne la barbarie. Des nègres sont cannibales. D'autres passent le temps à s'entre-tuer par sorcellerie. Par ailleurs, les nègres décrits par Simenon apparaissent comme des individus qui n'ont pas conscience de leur existence et qui ne savent même pas ce qui fait leur bonheur. Il écrit notamment :

Ils sont des millions comme ça dans l'Afrique sans bornes qui vivent parce qu'ils sont nés et qu'ils ne sont pas encore morts, sans jamais avoir eu l'idée de se demander s'ils sont heureux. Savent-ils seulement ce que cela veut dire ? ^(HN, 394)

Quant aux rites de ces Noirs ils sont appréhendés dans leur dimension folklorique. La dot n'est jamais évoquée comme ce que donne symboliquement l'homme pour sceller une union, elle est perçue comme l'achat de la femme par l'époux («Il a payé sa femme trente-cinq francs, deux chèvres et dix houes» ^(HN, 393)). Enfin, la palabre africaine, mode par excellence de gestion des rapports sociaux, est vue comme une occasion pour les nègres de rigoler.

De manière globale, cette vision du monde des Noirs, même si elle peut passer pour celle des coloniaux qu'a rencontrés Simenon — coloniaux qui peuplent ses reportages —, a beaucoup en commun avec la représentation « européen-centriste » de l'auteur lui-même. Tout en reconnaissant l'erreur des premiers chroniqueurs et des colonisateurs, il juge l'état d'arriération des sociétés africaines en se référant à l'état de la société européenne à un moment donné de son évolution. Ainsi écrit-il :

L'Afrique mystérieuse? Peut-être! Mais pas du tout à la façon des romans d'aventures. Mystérieuse parce qu'elle est comme le dernier témoin d'un autre âge que nous avons déjà oublié... (AM, 435)

Si les sociétés africaines sont arriérées c'est parce qu'elle sont en retard dans la chaîne de l'évolution humaine par rapport à une civilisation jugée comme l'étalon en la matière. En l'occurrence la civilisation occidentale!

Comme nous l'indiquions, le discours de Simenon sur le Noir est ambigu à plus d'un titre. Tout en tentant de s'écarter des clichés, il reste cependant dans la logique d'une vision superficielle du Noir de sorte que ses textes, tout en s'inscrivant dans une logique anticolonialiste, produisent un effet idéologique de nature à renforcer certains préjugés racistes.

Méléoudouman ou le Noir vu par lui-même

LA VISION de l'Afrique construite par l'immense majorité des œuvres de la littérature coloniale, les premiers écrits des Noirs vont contribuer à la détruire, à travers le mouvement de la négritude notamment. Le roman *La Carte d'identité*, bien que paru en 1980, revient sur la problématique des rapports entre colonisateurs et colonisés. Ce retour à un thème que l'on peut juger suranné ne vise pas à ressasser le discours anticolonialiste, mais plutôt à poser la redéfinition de soi à partir de l'ancrage philosophique qui permet d'induire la dialectique de l'altérité et de l'ipséité.

Loin d'être une simple concaténation des structures discursives, le roman est aussi le lieu d'un dévoilement. Il rend raison de la manière dont sont mobilisées des forces, des réseaux sociaux où le sujet (qu'il s'agisse des êtres fictifs ou des images en texte des bien réels auteur et lecteur) occupe une position en rapport avec un vouloir-faire et un vouloir-être. Le discours romanesque, au moment même de son actualisation, ménage au sujet producteur du sens (en amont, l'auteur; en aval, le lecteur) un espace qui se dessine comme la marque de sa présence dans ce qui est énoncé. En dévoilant ou en dévoyant le sujet de la sorte, la mise en discours trace

ses contours, de sorte qu'il est possible, à travers le discours, d'envisager la figure du sujet.

Ce discours (cette invitation à « voir comme... ») nous parvient par le biais d'une œuvre où la temporalité est significative d'une expérience personnelle de la réalité, expérience que l'auteur propose au lecteur. On peut en tout cas adopter cette idée si l'on pose que l'exégèse du texte est un cheminement qui va du « monde du texte » à un monde extérieur qui lui est consubstantiel — si l'on considère qu'il s'agit, comme le suggère Paul Ricœur, d'aller « d'un monde fictif à un monde à travers un monde potentiellement réel... »³.

Dans *La Carte d'identité*, Jean-Marie Adiaffi met en intrigue des actions de manière à proposer au lecteur une figure de lui-même qui assume son héritage culturel. Avant d'examiner cette figure du sujet lisant voyons brièvement ce qui constitue la diégèse de l'œuvre.

Arrêté par les agents de l'ordre public parce qu'il n'a pu faire la preuve qu'il détenait une carte d'identité, Mélédouman est jeté en prison. Il en sort aveugle à la suite de mauvais traitements. Sommé de rapporter sa carte d'identité dans un délai d'une semaine après son élargissement, Mélédouman, accompagné de sa petite fille Ebah Wa et muni d'un grand miroir, va entreprendre une course folle en parcourant les différents endroits où il espère retrouver sa pièce d'identité.

L'intérêt que présente ce roman dans le cadre de la présente interrogation résulte de la dimension allégorique du récit. La recherche de la carte d'identité sert de prétexte à la visite de tous les lieux qui constituent le cadre de l'enracinement dans la culture des Akan (le village des artisans, le cimetière...) et des lieux qui symbolisent la rencontre entre l'Occident et l'Afrique (l'école, la mission...). Par ailleurs, en choisissant d'articuler l'ensemble du récit sur la semaine traditionnelle akan, l'auteur inscrit encore une fois une symbolique majeure dans l'œuvre.

Enfin le statut de Mélédouman mérite de retenir l'attention. C'est un prince pétri de la tradition akan, mais c'est aussi un homme qui connaît la culture de l'Occident. Suite à une banale affaire de carte d'identité, il est contraint d'entreprendre une recherche qu'il vit comme descente au plus profond de lui-même. La question de l'identité du personnage romanesque — question qui renvoie le lecteur (et l'auteur) à celle de sa propre identité — s'apparente ici à une interrogation de nature philosophique. Le point de

³ Paul RICŒUR, « Mimésis, référence et refiguration dans *Temps et récit* », *Études phénoménologiques*, n° 11, 1990, p. 35.

départ de cette interrogation, c'est la prise de conscience par le sujet pensant de sa dualité culturelle. Mais la voie que suit la réflexion philosophique diverge de la voie cartésienne. Méléoudouman parodie la démarche de Descartes et finit par la rejeter parce qu'inapte à décrire son statut. Dans l'extrait suivant, le narrateur rapporte les réflexions de Méléoudouman : pour ce dernier, le moment du *cogito* — le commencement de sa réflexion philosophique sur son « être au monde » — coïncide avec la dérisoire recherche de la carte d'identité :

Je me touche, donc j'existe. Je me mire, j'apparais dans un miroir, on voit mon image dans un miroir, donc j'existe. Méléoudouman sourit, mais cette fois ce n'est par le sourire de la certitude ; plutôt celui du scepticisme. Tout est à nouveau remis en question. N'existe-il pas d'autres preuves de son existence dans ce monde ?⁴

Les preuves de cette existence, Méléoudouman ne les trouvera que dans les diverses rencontres, tout au long de son pèlerinage, avec les éléments fondateurs de sa culture d'une part et, d'autre part, avec tout ce qui le met en rapport avec la culture étrangère. De la sorte, l'attestation de la présence de l'être au monde ne s'effectue plus suivant le cheminement qui résulte de l'interrogation sur le *cogito*, mais plutôt à travers la dialectique de l'altérité et l'ipséité. Autrement dit de la conscience du changement de soi-même au fil du temps — des contacts avec une autre culture, de l'expérience d'une dualité culturelle en l'occurrence, — et de la conscience de pouvoir demeurer, dans ce changement, fidèle à la « promesse d'être soi »⁵.

Dans cette perspective, la discussion entre Méléoudouman et l'instituteur au cours de ses pérégrinations sur la question de la langue constitue un exemple assez significatif du caractère philosophique de la quête du héros. À l'instituteur qui vante les mérites de la langue française au nom desquels il interdit à ses élèves de parler leur langue maternelle à l'école sous peine de porter le symbole, Méléoudouman lui fait d'abord remarquer que les langues africaines partagent avec les autres langues humaines les mêmes capacités. Elles ont, comme le français, joué un rôle de creuset de valeurs culturelles, morales et intellectuelles. C'est pourquoi, dans son plaidoyer en faveur des langues africaines, Méléoudouman indique à l'instituteur le danger qu'il fait courir à la société en adoptant une attitude de mépris à l'égard de ces langues, qui sont, dans une société où l'écriture est absente, les archives, la mémoire du passé. Malgré l'intrusion des nouvelles valeurs, il faut, conclut

⁴ Jean-Marie ADIAFFI, *op. cit.*, p. 126.

⁵ Paul RICCEUR, *Soi-même comme un autre*, Paris, Le Seuil, 1990.

Méléoudouman, sauvegarder, ne serait-ce que par instinct de conservation, ce qui, dans ce contexte, « peut limiter les dégâts, sauver les meubles... »⁶.

En définitive la mise en intrigue propose au lecteur une figure de la reconquête de soi afin de dépasser la démaîtrise⁷. L'attitude de Méléoudouman vise la reconstitution d'un nouvel ordre au terme de sa descente en soi, comme en témoignent ces réflexions ultimes du héros :

Malgré le bouleversement du monde ... malgré le manque de repères, tout doit s'organiser suivant un nouvel ordre.⁸

Pour le lecteur, pour l'auteur, comme pour le protagoniste, il s'agit de dépasser le moment négatif de la démaîtrise pour aller vers une nouvelle maîtrise⁹. Il s'agit d'entreprendre une nouvelle initiation à travers une mise en discours qui prend l'allure d'une réflexion philosophique entée sur les lieux où les rapports entre tradition et modernité sont gros de conflits, de tensions, de contradictions majeures.

⁶ Jean-Marie ADIAFFI, *op. cit.*, p. 108.

⁷ «La démaîtrise pourrait être comprise comme la perte de la maîtrise ou, de manière approximative, comme la dépossession, l'aliénation, la «zombification» dont elle serait le degré zéro. Sous cet angle, la démaîtrise serait la position contraire de la maîtrise. À l'opposé de la maîtrise, elle est la position de celui qui ne possède plus et qui ne parvient pas à dépasser le moment négatif de la dépossession. Envisagée dans cette perspective, la démaîtrise devient la figure qui permet de critiquer la logique du sujet. Elle n'est plus seulement la marque d'une aliénation mais surtout la preuve d'un déphasage de celui qui n'a pas la possibilité de se prévaloir des attributs qui avaient été les siens dans une situation antérieure. Elle caractérise la situation du sujet incapable de dépasser le moment négatif de la perte pour devenir à nouveau un sujet d'action et de cognition. Celui qui se trouve dans cet état de démaîtrise peut être alors considéré comme négativement marqué par l'absence de savoir et de pouvoir. De la sorte, la dialectique par laquelle se réalise le dépassement de l'aliénation ou de la «zombification» est aussi la structure cognitive absente dans l'état de démaîtrise.» (Joseph PARE, *Écritures et discours dans le roman africain francophone post-colonial*, Ouagadougou, Éditions Kraal, 1997, p. 48.)

⁸ Jean-Marie ADIAFFI, *op. cit.*, p. 125.

⁹ Selon Marc Angenot (*Glossaire pratique de la critique contemporaine*, Québec, Hurtubise, 1979, p. 124), il existe trois acceptions du concept de maîtrise. La première acception définit la maîtrise comme la «position de celui qui possède ou domine...». La seconde acception, de nature philosophique, est liée à la dialectique hégélienne du maître et de l'esclave. Dans ce cas, elle est la «position où celui qui accepte de perdre et qui voit ce moment négatif relevé (dépassé)...». La troisième définition de la maîtrise relève de la psychanalyse lacanienne. Dans ces cas, la maîtrise se traduit par l'établissement d'une typologie des discours à partir des catégories de Savoir et du Pouvoir. En fonction de la place qu'occupe chacune des catégories, on distingue le discours universitaire, hystérique, celui du maître ou de l'analyste.

La dialectique des représentations

HEGEL pense que l'on peut dépasser la contradiction par le moyen de la dialectique et aboutir à une synthèse entre la thèse et l'antithèse. De ce point de vue l'existence serait une tension entre ce qu'est l'homme et ce qu'il n'est pas. Les contradictions sont vécues par le sujet, poussées à l'extrême. Cela étant, on peut se demander si les textes que nous venons d'analyser invitent cette dialectique ?

Les Noirs ont été représentés dans des œuvres littéraires. Ils se sont eux-mêmes représentés par ce moyen. Entre les deux ensembles de représentations on note une discordance. La perception que le Blanc a du Noir — qui est nécessairement une vision *a posteriori* quelquefois fondée sur des *a priori* conscients ou inconscients — ne coïncide pas avec la représentation que le Noir a ou donne de lui-même. Aussi peut-on dire que lorsque le Noir se décrit lui-même, il concourt à la production d'une contre-littérature, à la mise en circulation d'autres images qui, à son estime, traduisent mieux son être-au-monde. La création littéraire est donc envisageable comme le cadre d'une dialectique des représentations, son *modus operandi* étant la recomposition de figures compte tenu de représentations contradictoires, antithétiques. D'où le caractère hybride — foncièrement intertextuel — des modèles littéraires dont nous parlions en commençant.

En définitive, ce regard croisé sur des textes qui se situent à des moments historiques distincts permet de prendre la mesure des évolutions successives de la représentation du nègre à travers les âges. Aussi, au-delà de l'occasion qu'offre le présent colloque d'examiner la représentation du sujet et de ses préoccupations existentielles par les productions littéraires, il s'agit, en dernière analyse, d'examiner le rôle que joue la littérature comme pont jeté entre les peuples du monde d'une part. D'autre part, en mettant en rapport Georges Simenon et Jean-Marie Adiaffi, il s'agit de rappeler à la conscience humaine les maux dont souffre le continent africain, les nouvelles formes d'exactions subies et l'indispensable quête de liberté pour des Noirs qui aspirent à être et à devenir.

Joseph PARE
Université de Ouagadougou

Confluences entre Simenon et l'Afrique dans le genre romanesque

CERTAINS paradoxes cachent des convergences profondes. En effet, sont connues les œuvres de Georges Simenon sur l'Afrique, à l'instar de celles de Michel Leiris, d'André Gide ou de René Maran. Mais les écrits de Simenon peuvent permettre des rapprochements étonnants avec les romans africains, notamment ceux de l'Afrique des Grands Lacs. La lecture attentive de *Pedigree*¹ révèle des constantes entre l'écrivain belge et beaucoup de ses confrères du Congo Brazzaville et de la République Démocratique du Congo (ex-Zaïre). De plus, des références à l'Afrique existent dans *Pedigree* : le voisin de Désiré et d'Élise Mamelin, Hosselet « a vécu au Congo, d'où il a rapporté la maladie du sommeil »^(P, 240) ; l'étudiant russe venu d'Astrakhan, M. Bogdanowski « est crépu comme un nègre »^(P, 386). Simenon connaît les liens historiques qui unissent l'Europe et l'Afrique, la Belgique et le Congo-Kinshasa.

Né le 13 février 1903, rue Léopold à Liège, de Désiré Simenon, comptable dans une compagnie d'assurances, et de Henriette Brüll, sans profession, et décédé le 4 septembre 1989, Georges Joseph Christian Simenon est un monument des lettres et arts belges. Maurice Piron, qui fut le premier président du Centre d'Études Georges Simenon à l'Université de Liège, juge que son œuvre est « la plus grande production romanesque du xx^e siècle »². André Vanoncini parle « de rien moins que du premier ensemble de fictions d'expression française à avoir su atteindre une dimension véritablement

¹ Georges SIMENON, *Pedigree* [1948], Bruxelles, Éditions Labor, 1989, 669 p. [Édition originale : Presses de la Cité, 1948]. Toutes les citations et la pagination (indiquée entre parenthèses et précédée de P) se réfèrent à l'édition Labor.

² Maurice PIRON, Avant-Propos d'*Index des personnages de Georges Simenon* de Michel LEMOINE, Bruxelles, Éditions Labor, 1985, p. 9.

mondiale»³. Toutefois, nous fondons notre étude, non sur les aventures de Maigret, mais sur *Pedigree* qui, par son réalisme et par son naturalisme, rappelle les romans congolais en particulier, africains en général, dans leurs préoccupations et dans le reflet esthétique de celles-ci.

Un auteur ne parle pas nécessairement de toutes ses sources ou influences. Il est vrai aussi que certaines expériences humaines sont universelles. Mais, il y a des similitudes qui ne sont pas fortuites. L'approche sociale, le traitement stylistique, les formes narratives adoptés par le Belge et les Congolais autorisent la mise en relief de confluences réelles, pour ce qui est d'un art subtil, d'une thématique multidimensionnelle et d'une fresque dynamique. La critique littéraire peut ainsi mettre en exergue la richesse d'une francophonie vivante et agissante dans des domaines multiples.

1.- Un art subtil

LA rhétorique dont se servent Simenon et beaucoup d'écrivains congolais relève d'un art subtil. Avec habileté, finesse et ingéniosité, ils mettent en exergue des rapports et des nuances que la perception commune n'arrive pas toujours à détecter. Leur intelligence et leur sensibilité aiguës, sinon exacerbées, produisent des œuvres où la structure, les formes et les tons ont des aspects fort concertés.

1.1.- Une composition libre

La structure de *Pedigree* et des romans congolais est affranchie. La narration y est une combinatoire complexe. L'unité d'intention s'accompagne de la multiplicité des intrigues. La simplicité de l'action n'est alors qu'apparente. Le déroulement de l'histoire racontée, avec un début, un développement et une fin, cache une composition en profondeur qui reflète la richesse réelle de la vie.

La répartition en grandes masses se double d'une fragmentation des récits. *Pedigree* comporte trois grandes parties qui se subdivisent en trente-quatre chapitres. *Le Bel Immonde*⁴ de Mudimbe a quatre divisions principales qui ont chacune cinq sous-parties, ce qui fait un total de vingt

³ André VANONCINI, *Simenon et l'affaire Maigret*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1990, p. 7.

⁴ Valentin Yves MUDIMBE, *Le Bel Immonde*, Paris, Présence africaine, 1976. Toutes les citations et la pagination (indiquée entre parenthèses et précédée de *BI*) se réfèrent à cette édition.

chapitres. Parfois, les masses disparaissent au profit d'une floraison de séquences. *Entre les eaux*⁵ du même Mudimbe se divise en quinze parties. *Le Pleurer-rire*⁶ de Henri Lopes se morcèle en quatre-vingt et une séquences. L'on se demande si cette segmentation des structures ne risque pas de donner de l'univers des visions fragmentées.

Toujours est-il que se dessinent des intrigues qui se croisent ou se succèdent. L'enchâssement des récits donne l'impression de l'existence de plusieurs romans en un seul. Les trois parties majeures de *Pedigree* sont comme autant d'épisodes qui ont chacun un centre d'intérêt plus ou moins net : la première relate la vie des familles Peters et Mamelin à Liège ; la deuxième met particulièrement l'accent sur les menées du couple de Désiré et Élise Mamelin, parents de Roger, avec une insistance sur le comportement de la mère et de l'épouse ; la troisième est un éclairage sur les expériences de Roger dans une Belgique en guerre. De même, trois intrigues sont mises en scène dans *La Vie et demie*⁷ de Sony Labou Tansi ; mais elles s'enchâssent comme dans une pièce de théâtre : celle de la famille Martial sur trois générations, celle de la dynastie des guides et celle relative à la chasse aux pygmées. Cette complexité des modalités de la narration est souvent tempérée par le recours aux notations temporelles.

Le temps romanesque est une sorte de fil conducteur dans le labyrinthe des histoires racontées. L'utilisation des dates et des grands événements sert à camper les actions dans une période ou une ère vraisemblable. Dans *Pedigree*, les faits et les actes commencent le 12 février 1903^(P, 17) et se terminent lors de la signature de l'armistice qui marque la fin de la première guerre mondiale^(P, 630). Dans *Le Bel Immonde*, un officier rebelle rappelle ce qu'il a fait en janvier et octobre 1964 au Congo-Kinshasa^(BI, 41). L'action se dilate ou se contracte selon des précisions horaires, journalières, hebdomadaires, mensuelles, annuelles ou saisonnières. Il est fait allusion dans *Pedigree*, entre autres, au froid, à la pluie, à ce qui est gluant^(P, 18), à la fin mars^(P, 83), au Premier Mai^(P, 102), à l'été^(P, 141), à août 1915^(P, 449), à « un après-midi d'octobre, une des dernières belles journées de l'année »^(P, 623). Les notations horaires et saisonnières parsèment le récit du *Bel Immonde* : « C'était par une après-midi pluvieuse », « Il était une heure quinze », « Il fait chaud », « Six heures », « La lune s'était levée », « Il y a plus d'un an »^(BI, 21, 45, 83, 151). Les évocations temporelles créent une atmosphère particulière, qui enveloppe les choses et les hommes, en relation étroite avec leur milieu.

⁵ Valentin Yves MUDIMBE *Entre les eaux*, Paris, Présence africaine, 1973.

⁶ Henri LOPES, *Le Pleurer-rire*, Paris, Présence africaine, 1982.

⁷ Labou Tansi SONY, *La Vie et demie*, Paris, Seuil, 1979.

1.2.- Des écarts formels

Les êtres agissent en fonction de leur appartenance sociale, de leur univers. Les actes qui les caractérisent manifestent parfois des écarts formels. En effet, les romanciers prêtent à leurs personnages ou au narrateur des agissements qui peuvent jurer avec les normes sociales et littéraires.

La problématique de la langue parlée se pose quelquefois. Le roman écrit en français prend alors les allures d'une traduction ou d'une interprétation. *Pedigree* est édifiant à ce propos : « Sans s'en rendre compte, elles [Élise et sa sœur Louisa] se sont mises à parler flamand »^(P, 129) ; Marie Beckers a épousé un homme « qui parle plus souvent le wallon que le français »^(P, 311). Dans *Le Bel Immonde*, le prêtre récite des formules avant d'entamer un hymne sacré (dont la traduction figure dans une note infrapaginale), repris en chœur par l'assistance, et dont le premier vers est : « *Fafa Kandi, emi bona oke Kieze* »^(BI, 87).

Par ailleurs, le français ne manque pas d'être violenté, pour ainsi dire. Les inventions verbales enrichissent, à leur manière, la langue de Molière. Le narrateur de *Pedigree* se livre à un petit travail de philologue sur le vocable *strogne* : *strogner*, « c'est tricher, guetter l'occasion de s'approprier malignement les choses »^(P, 424). Le champion, en la matière, au Congo, est, sans conteste, Sony Labou Tansi. Les « vertigineuses élucubrations charnelles » du Guide Providentiel de *La Vie et demie* se font dans des draps « excellents »⁸. En plus, les romans sont parsemés de répétitions, comme dans une sorte de réitération narrative pédagogique. À la fin de *Pedigree*, l'expression « la guerre est finie ! »^(P, 630-634) est lancée d'abord par un comique troupier, puis reprise par le narrateur, avant de devenir un souvenir de Roger qui rumine ses pensées en un discours indirect libre. La répétition, grâce à sa profusion, est un fait de style dans *La Vie et demie*. Par exemple, la célèbre phrase de Martial agit comme un *leitmotiv* ou un refrain « Je ne veux pas mourir cette mort »⁹.

Les trouvailles expressives s'enrichissent du mélange des genres. Les chansons fusent de temps à autre. *Pedigree* semble passémenté de chants. On note, parmi d'autres, le chant de Désiré pour son fils Roger^(P, 154-155), celui des élèves du frère Mansuy^(P, 326, 328-329) et, à la fin, *La Marseillaise* et *La Brabançonne*, hymnes entonnés par un comique troupier^(P, 628-630). Dans l'atmosphère libertine du *Bel Immonde*, on chante en anglais et on reprend des

⁸ Labou Tansi SONY, *op. cit.*, p. 20 et 19.

⁹ *ID.*, p. 44.

morceaux de Pierre Louys, Moustaki et Philippe Lavil^(BI, 17-20, 28-29, 64, 66, 67, 71-72, 75). Les personnages ont aussi des relations épistolaires. Dans *Pedigree*, Felix Murette parle de son amour pour Isabelle à Léopold^(P, 136-139); Jacques Schroefs écrit du front à son père Hubert^(P, 526-528). Il arrive que la correspondance occupe un chapitre entier dans *Entre les eaux*; Pierre Landu a été obligé de signer une lettre de rétraction¹⁰. À cette ouverture sur les autres genres s'ajoute une utilisation prodigieuse des images. On assiste à une sorte de métaphorisation du réel. Simenon aime les comparaisons qui réifient ou animalisent les personnes. Le commissaire de police Effantin « a la peau aussi blanche que du papier »^(P, 329); la méchante M^{lle} Rinquet a une « tête d'oiseau de mauvais augure »^(P, 474). Les Africains qualifient aussi les êtres. Le tyran Tonton du *Pleurer-rire* est comparé au terrible dragon appelé Guinarou¹¹. L'image oriente la perception des choses et des êtres.

1.3.- Satire et tragédie

En filigrane ou avec éclat, les tons nuancent la vision de l'univers. Il est vrai que Simenon et les Congolais sont très sérieux dans leur inspiration. Mais ils n'en adoptent pas moins, par moments, un humour grinçant ou une ironie roborative.

La dérision, la raillerie, le persiflage, amusants ou amers, permettent aux auteurs de s'attaquer aux vices et au ridicule des gens. Les déviances et aberrations privées et publiques sont censurées. La satire peut prendre même les allures d'un pamphlet. La vulgarité et la nudité de M^{me} Laude et de son mari sont l'objet d'une féroce mise en scène; M^{me} Laude peut servir de repoussoir dans *Pedigree*: « C'est une femme que rien n'embarrasse, que rien n'affecte »^(P, 214). Le burlesque et le bouffon triomphent lors de la danse obscène, en public, de Tonton et de son épouse, au cours de sa nuit d'investiture: « Si les Oncles [les Blancs] venaient à avoir connaissance de cela, ils en profiteraient pour dire, une fois de plus, que nous sommes des sauvages »¹². Le ridicule frappe les personnages chez qui la pensée est loin d'être un élément d'éminente dignité. Ils mènent une existence primaire de bêtes domestiques ou dangereuse de fauves de la jungle.

Le démon l'emporte quelquefois sur l'ange. La tragédie paraît alors le lot ordinaire des êtres. Les drames explosent. Les assassinats sévissent. L'homme

¹⁰ Valentin Yves MUDIMBE *Entre les eaux*, op. cit., p. 103-107 et p. 158.

¹¹ Henri LOPES, *Le Pleurer-rire*, op. cit., p. 214.

¹² *Id.*, p. 49.

n'est alors plus qu'un loup pour l'homme, comme le dit le fameux adage latin. *Pedigree* a des pages dramatiques. La catastrophe du charbonnage témoigne du péril des mines. L'histoire de M. Pain est pathétique et sanglante. M. Pain a été en prison, comme Coucou qui a rendu folle sa femme Félicie qui en est morte. M. Pain est un meurtrier : « il a tué une femme d'un coup de revolver »^(P, 323). La violence défigure les sociétés africaines jusque dans leur aspect sacré. Le personnage désigné sous le pronom « Elle » est immolé dans *Le Bel Immonde*, son foie cuit est tenu par le ministre : « Le feu l'avait racorni »^(BI, 89). La vie ordinaire cache ainsi, parfois, des événements terribles ou des secrets lourds qui rendent profondément tragiques la destinée de certains êtres sur lesquels s'abat une fatalité inouïe. Le lyrisme et l'élégie percent, par moments. La mort de Françoise a plongé Charles Daigne et leurs deux fils dans une solitude insondable, aux yeux d'Élise :

Ils avaient l'air des survivants d'un cataclysme qui aurait dévasté le monde, ne laissant qu'eux sur terre, trois être falots, vêtus de noir, errant dans l'immensité indifférente et vide.^(P, 410)

Le ministre de *Bel Immonde* est traumatisé par la mort subite de son fils :

Je parlai au-dedans de moi-même, révolté, les pensées bousculées, hurlant que ce n'était pas vrai, prêt à faire n'importe quoi contre cette fatalité.^(BI, 103)

Les situations pathétiques participent à un approfondissement du diagnostic fait par les auteurs.

L'art varié et riche rend les romans fort intéressants et captivants. Il attire également notre attention sur les divers sujets traités avec talent par les romanciers.

2.- Une thématique multidimensionnelle

SIMENON et les Congolais semblent essayer de traiter le réel dans sa totalité, tout en innovant dans les techniques narratives. L'opération consistant à conjuguer une intrigue réaliste et un projet idéaliste a existé dans l'histoire littéraire belge. Étudiant le symbolisme belge, et les combinaisons entre l'engagement poétique et les pratiques réalistes ou naturalistes, Jeannine Paque écrit : « Les tentatives de renouveler la narration indiquent au premier chef l'intention d'en bouleverser les formes »¹³.

¹³ Jeannine PAQUE, *Le Symbolisme belge*, Bruxelles, Éditions Labor, 1989, p. 55.

2.1.- Des protagonistes

L'élaboration est avant tout bousculée dans la création des personnages. Ceux-ci sont loin d'être des héros, au sens de demi-dieux légendaires au courage et aux exploits extraordinaires. Souvent, ils ne sont même pas des êtres dignes de l'estime publique, de la gloire, par leur force de caractère, leur génie, leur générosité, leur dévouement total à une cause ou à une œuvre. Ils sont simplement des protagonistes, c'est-à-dire des acteurs principaux dans une affaire. Ils ont aussi pour autre grande caractéristique d'être nombreux, pour ne pas dire pluriels. En général, il n'y a pas un, mais des personnages principaux. On peut rappeler à ce propos la conception des théoriciens du « Nouveau Roman », qui, à l'instar de Nathalie Sarraute¹⁴ et d'Alain Robbe-Grillet¹⁵, ont remis en cause la notion de personnage représentatif. Ainsi la profusion des personnages chez Simenon et les Congolais donne l'impression d'un déluge. Ceci est l'une des raisons pour lesquelles, dans son ouvrage sur Simenon, Michel Lemoine a « privilégié l'onomastique par rapport à la fonction [...] puisque ce procédé élimine de la liste bon nombre de personnages anonymes parfois essentiels à l'intrigue »¹⁶. Dans *Pedigree*, à côté du couple que forment Désiré et Élise Mamelin et de leur fils Roger, pullulent les grands-parents, parents, collatéraux, amis, voisins, étrangers, de sexes, d'âges, de professions divers. Dans *La Vie et demie*, en dehors de Martial et de sa fille Chaïdana, les êtres se multiplient avec excès ; les guides se comptent par ordre alphabétique et numérique. L'action de tous ces personnages a un sens, certes. Mais les notions classiques de psychologie et de physique ont leur importance dans le fonctionnement des structures romanesques.

L'apparence physique est une donnée majeure dans la représentation des protagonistes. Roger est montré dans un portrait dynamique qui suit sa croissance corporelle et ses changements vestimentaires, de sa naissance à son adolescence : le narrateur parle même du « nouveau Mamelin »^(p. 520), qui, à quinze ans et demi, est tiré à quatre épingles et a des traits qui se durcissent, des lèvres qui deviennent plus minces et des yeux qui se font minuscules : cette transformation physique est, en fait, le reflet d'une métamorphose interne irrépressible. Le ministre du *Bel Immonde*, appelé « Il », est campé dans sa puissance charnelle de potentat bien nourri : il est grand, bien fait, d'un beau noir ; mais il grossit à trente-cinq ans, a « des yeux

¹⁴ Nathamie SARRAUTE, *L'Ère du soupçon*, Paris, Gallimard, 1964.

¹⁵ Alain ROBBE-GRILLET, *Pour un nouveau roman*, Paris, Gallimard, 1964.

¹⁶ Michel LEMOINE, *Index des personnages de Georges Simenon*, éd. cit., p. 12.

de fauve repu » et s'habille à l'européenne : c'est « un animal de choix, au cou énergique de rhinocéros »^(BI, 94, 109). Ce ministre est une force de la nature, qui demeure aveuglé par une ambition irréfléchie. Dès lors, le psychique déteint sur le physique.

La psychologie des profondeurs est un domaine de prédilection des romanciers. Ils fouillent les consciences. Comme des psychanalystes, ils pratiquent l'analyse et l'investigation de ce qui tient au cœur et au cerveau, au sentiment et à l'esprit. Roger Mamelin découvre le monde qui s'agrandit insensiblement, image par image, question par question, et qui se complique de plus en plus ; sa sensibilité aiguë lui fait percevoir « le chuchotement secret des choses »^(P, 428). Il découvre les plaisirs de l'écriture et de la chair. Il se rend compte qu'il n'aime pas la vie des siens, haïssant son enfance. Il ressent l'angoisse de la solitude et de l'incompréhension. La vie est devant lui : « Il y a en lui plusieurs hommes en puissance et il est encore temps de choisir »^(P, 563). Le ministre du *Bel Immonde* est un homme politique qui aime l'ostentation, les petits scandales, les joies de la chair. Il est d'une jalousie morbide. Il privilégie les femmes, l'argent, la gloire, de façon infantile. Son aveu est suicidaire : « Pour moi, vivre aujourd'hui, c'est attendre, fût-ce en créant ma propre destruction »^(BI, 50).

Dans ces conditions, si la caricature charge, le portrait moral et intellectuel révèle les desseins des individus, de façon dissimulée ou ouverte, dans un monde où les vies s'affrontent.

2.2.- Un décor pictural

L'univers évoqué dans les romans est un décor dont la peinture donne à voir par les mots. L'intention littéraire vise à transcrire la perception visuelle et à transmettre l'émotion suscitée par la vision d'un milieu. L'écriture d'art a d'ailleurs marqué la Belgique, comme l'affirme Claudette Sarlet :

Si l'écrit sur le peintre fut en France un des modes usités pour entrer en littérature, s'il y a donc là un phénomène d'époque, le développement de la littérature fut, en Belgique, *particulièrement* lié à l'essor de la peinture.¹⁷

À ce propos, *Pedigree* a des aspects de toile de maître, à bien des égards. La nature est décrite, avec beaucoup de sensibilité, dans ses manifestations

¹⁷ Claudette SARLET, *Les Écrivains d'art en Belgique : 1860-1914*, Bruxelles, Éditions Labor, 1992, p. 202.

les plus nuancées. Les couleurs, les formes sont perçues comme par un peintre : « C'est une claire journée de mars, le soleil est enjoué, des nuages argentés naviguent dans le ciel et une lumière vive, incisive, souligne les détails du décor »^(P, 188). La campagne est un refuge verdoyant, notamment à Embourg. La Meuse est un fleuve, à la fois artère vivante et témoin des secrets de la vie. Le paysage mérite la contemplation :

Le feuillage, au-dessus des têtes, forme une voûte immobile et fraîche, d'un vert sombre, qui se reflète dans l'eau, et à cent mètres à peine sur la droite, la Meuse coule librement, sans entraves, jusqu'à la mer, s'étale, scintillante, entre les rives basses ; un pêcheur, de loin en loin, est immobile sous son chapeau de paille, dans un bateau plat que des fiches maintiennent au milieu du courant.^(P, 572)

Par contre, la verdure est, parfois, un terrible refuge chez les Congolais. Dans *La Vie et demie*, Martial le petit et Chaïdana Layisho se lancent dans une « zone de la forêt où il pleut éternellement » et où règne un silence affolant :

Là le monde était encore vierge, et face à l'homme, la virginité de la nature restera la même impitoyable source de questions [...] ¹⁸.

La dimension d'interrogation existentielle fait quelquefois place à l'évocation symbolique. Le fleuve est un lieu de promenade pour le ministre et son amie Ya, dans *Le Bel Immonde* : « Vous étiez descendus jusqu'au bas d'un escalier qui mettait l'eau à portée du pied »^(BI, 167) ; et Ya est « un fleuve sale »^(BI, 168), selon son amant. Ainsi la marque poétique et rhétorique rejoint l'actualité ou l'histoire dans le traitement de la nature.

Il en va de même, par moments, de la représentation de la ville. Au demeurant, l'action des romans se passe essentiellement en milieu urbain. Dans *Pedigree*, Liège est l'agglomération par excellence. Simenon y promène le lecteur jusque dans les coins et intérieurs les plus intimes. La maison familiale des Mamelin est le type même de la demeure de plébéiens, dont les meubles, les ustensiles et les odeurs restent immuables. La rue Puits-en-Sock, où elle se trouve, fait partie d'un ensemble dont certaines maisons sont reliées par derrière ; tout le monde se connaît et s'observe. Un quartier mi-rural, mi-urbain existe à Liège où le marché est coloré et bruyant. Les magasins, comme celui de Louisa ou celui de l'épicière Hubert Schroefs, étalent leurs marchandises et renferment des histoires secrètes. Les écoles, parmi lesquelles le collège des jésuites, ont une vie intense. Les cinémas et les lieux de plaisir comme le Carré ne manquent pas. Toutefois, Liège, un dimanche de mars, perd sa vivacité : « La ville est vide, plate comme une carte

¹⁸ Labou Tansi SONY, *La Vie et demie*, op. cit., p. 88.

postale à un sou ; on la dirait elle aussi en noir et blanc, à peine rehaussée d'un lavis rose bonbon du côté du couchant »^(P, 83). Liège a ses endroits riches et ses espaces pauvres, à l'instar des villes africaines. La ville parcourue dans *Le Bel Immonde* en donne un exemple. À Kinshasa, l'hôtel Memling se trouve dans « la ville européenne »^(BI, 31), loin des faubourgs où l'asphalte des rues est gondolé et déjeté. Dans cette ville « pleine de monde »^(BI, 30) où l'on aime les plaisirs et la politique, les gens se voient dans une boîte de nuit, un bar, un tribunal, un cachot, le bureau et le meublé d'un ministre, et au Grand Marché. L'habitation qu'occupent Ya et sa sœur est « une toute petite pièce inconfortable »^(BI, 32) meublée presque entièrement par un grand lit à deux places. C'est dire qu'en Afrique comme en Europe, la ville a ses mirages et ses tares. Et les auteurs décrivent comme par prédilection la promiscuité.

Chez Simenon et les Congolais, l'espace rural et urbain a son importance, aussi bien dans sa représentation matérielle que dans sa signification symbolique. Les hommes comme leurs créations ont leur poids dans la problématique littéraire.

3.- Une fresque dynamique

SIMENON et les romanciers congolais ont l'ambition de dépeindre toute une société dans des tableaux d'ensemble d'une époque. Ils présentent des fresques qui manifestent une réelle vitalité. Les groupes sociaux mènent des activités et ont une conduite qui obéissent à des règles ; ils sont aussi en devenir.

3.1.- Un mouvement universel

Les sociétés connaissent des agitations, des remous, des fluctuations. Ces mouvements sont dirigés par des sentiments, des passions, des idéologies divers. Comme dans un flux et un reflux universel, rien ne semble épargné.

L'histoire a des soubresauts inattendus. Une bonne part de *Pedigree* a pour arrière-plan la première guerre mondiale. Celle-ci surprend, tout en délivrant du train-train quotidien : « Tout s'embrouille »^(P, 433). La barbarie s'installe. Les Allemands exécutent les résistants. À la fin, la vengeance contre les collaborateurs, hommes et femmes, est sans pitié. Visé est un douloureux exemple : on l'appelle « la ville martyre parce que la plupart de ses habitants

ont été fusillés par les Allemands en août 1914 et que la ville a été complètement incendiée »^(P, 572). En une expression presque blasphématoire, le narrateur de *La Vie et demie* raconte que la libération de l'Afrique n'a créé que « le pays des corps et des sangs » avec des gouvernants crapuleux qui s'appellent pompeusement « Honorables ceci » et « Excellences cela » : « l'indépendance avait vraiment déçu, et avec elle, Dieu qui l'avait envoyée »¹⁹. Ce fond de violence meurtrière et brutale est toujours justifié, même si l'explication est ubuesque, absurde ou apparemment logique. La politique, l'idéologie, les conceptions sociales et philosophiques explicitent ou déterminent les tiraillements et les tournures de tous ordres. Les anarchistes de *Pedigree* font des attentats, à l'instar de ceux qui ont lancé une bombe sur les vitrines du « Grand Bazar » ; est de ceux-là Félix Marete à qui l'on a prêté une brochure « écrite en mauvais français, sur l'action directe et sur l'importance du geste »^(P, 161). Les individus semblables au ministre du *Bel Immonde* obéissent plus à des impulsions qu'à des théories : il avoue n'être qu'un « bourgeois pervers »^(I, 48) aux yeux de Ya. Le Guide Providentiel de *La Vie et demie* a un « paravent idéologique » qui s'appelle « le communautarisme tropical »²⁰. Ainsi les doctrines et les instincts troublent le monde.

Les problèmes sociaux, ethniques, territoriaux, économiques, scientifiques, religieux et culturels déchirent les humains. Ils jalonnent ou traversent la narration dans *Pedigree*. Deux étudiants, l'un polonais, M. Saft, et l'autre russe, M. Chechelowski, logés par Élise, se vouent une inimitié qui frise la haine : « Ils [les Polonais qui se disent être sous la botte russe] ne pensent, ils ne travaillent qu'à leur libération »^(P, 345). À la lutte entre les peuples s'ajoute le complexe culturel. Élise sait que l'étudiante Pauline Feinstein est méchante : « elle envie tout le monde, parce qu'elle est laide, parce qu'elle est juive, parce que son père est né dans un ghetto de la frontière russe »^(P, 352). Le sentiment d'être dominé suscite la révolte. Désiré Mamelin « ne tolère même pas ce sujet de conversation »^(P, 450), c'est-à-dire l'occupation allemande. Pour leur part, les romans congolais abordent autant de conflits. Le particularisme tribal est un fléau. Dans *Le Bel Immonde*, un vieux mal habillé brutalise Ya chez elle, tout en fustigeant ce qu'il traite de « rébellion tribale, avec des mots d'ordre chinois »^(BI, 120). Les limites et la séparation sont sources d'ennuis. Pour le pygmée Kapahacheu qui ne comprend rien aux frontières, dans *La Vie et demie*, la « terre n'a pas d'autre

¹⁹ Labou Tansi SONY, *La Vie et demie*, op. cit., p. 112.

²⁰ *Id.*, p. 64.

nom que la forêt»²¹. Le déchirement culturel, spirituel cristallise des dilemmes dans un territoire opprimé. Devenu prêtre, Pierre Landu d'*Entre les eaux* affirme que sa «mission [...] est de nier [...] la responsabilité de Dieu dans la colonisation comme dans l'exploitation»²². Il refuse d'être initié aux croyances ancestrales ; il confesse son malaise : «Et je n'avais que la sécheresse d'une Foi rationalisée pour me défendre contre l'Afrique»²³. Dans *Le Pleurer-rire*, une violente campagne «de Résurrection culturelle»²⁴ pousse les Congolais à s'attaquer, entre autres, aux Portugais, Sénégalais et Maliens. Fêru de culture occidentale et méprisant la sienne, Giambatista Viko, héros éponyme d'un roman qui ressemble à une dissertation, se rend compte de son erreur, à la fin : «L'absence de dialogue avec l'Autre finit par créer la conscience de régression»²⁵. On dirait que le tumulte s'est installé dans le corps individuel aussi bien que social. Tout bouge dans un monde, européen ou africain, caractérisé par son aspect animé.

3.2.- Une analyse

La société est l'objet d'une analyse minutieuse et implacable chez les romanciers qui procèdent presque à des démonstrations. Grâce à une observation passionnée, ils tentent de dégager les éléments qui expliquent les personnalités, les sentiments et les situations. Ils se font les historiens du présent, peignant la société dans laquelle ils vivent, insistant sur la situation dramatique des populations brimées, exploitées, appauvries et misérables. Ils semblent prétendre démontrer l'influence du milieu social sur le comportement des personnages, ou bien le poids incontournable d'une hérédité lourde chez les individus. L'étude scientifique qui fait des constats n'empêche pas cependant l'envol de l'imagination des écrivains qui ont aussi leur propre représentation de l'univers. Anne-Françoise Luc parle d'ailleurs d'une tradition réaliste et naturaliste belge dont quelques tenants ont été conduits devant les tribunaux :

²¹ *Id.*, p. 96.

²² Valentin Yves MUDIMBE, *op. cit.*, p. 18-19.

²³ *Id.*, p. 166.

²⁴ Henri LOPES, *op. cit.*, p. 224.

²⁵ Georges NGAL, *Giambatista Viko ou Le Viol du discours africain* [1975], Paris, Hatier, 1984, p. 127.

[...] le choix de certaines expressions parfois crues, la fidélité au franc-parler des personnages ou la description de scènes choquantes ont soulevé fait du naturalisme une littérature provocante ou même scandaleuse.²⁶

Aussi *Pedigree* et certains romans congolais donnent-ils l'impression de traités de sociologie romancés. *Pedigree* est, à bien des égards, un constat social : il n'occulte rien à propos des classes sociales, de la famille, de la fête, de la religion, de l'amour, de l'inceste, du mariage, de la maladie, de la mort, de l'alimentation... Neef-l'aristocrate s'oppose à Neef-le-paysan. Les familles Mamelin et Peters se détestent cordialement. La belle-mère d'Élise ne l'aime guère, tandis que Louisa déteste son beau-frère Désiré. Cette opposition se traduit même dans l'emplacement des tombes aux cimetières. La confession chez les rédemptoristes est comme un secours. La fête de la paroisse Saint-Nicolas occupe parfois les Liégeois. La tuberculose frappe des êtres comme Françoise. La mort rode : disparaissent François Murette, M^{me} Mamelin, Vieux Papa. L'amour, avec sa crudité ou ses effusions, se vit en cachette ou ouvertement ; le jeune Roger découvre les sensations avec Renée, âgée de quinze ans. Les écrivains congolais, de leur côté, n'omettent rien. Le ministre du *Bel Immonde* se demande si ce qui le relie à Ya se nomme amitié, affection, curiosité ou simple intérêt. Son ami avocat est scandalisé par la corruption des mœurs provoquée par le capitalisme. La sorcellerie à laquelle s'adonne le ministre fait presque oublier les déviations des pratiquants du christianisme. Les mondanités créent une atmosphère festive. Une courte maladie, provoquée par une circoncision ratée, tue le fils du ministre qui lui-même meurt, brûlé vif dans sa voiture, comme condamné par une justice immanente. En effet, devant cette accumulation de détails aussi précieux les uns que les autres, les romanciers s'interrogent.

Les réflexions fusent, et parsèment les narrations. L'on dirait parfois des romans à thèse. Les formes sémantiques s'éclairent par des pensées. L'observation s'accompagne de la méditation. Les personnages eux-mêmes effectuent une introspection et font des remarques. Par le biais du narrateur, le romancier examine les problèmes, les situations et les idées. *Pedigree* nous en donne un aperçu fort intéressant. Élise croit que « c'est la méchanceté, la trahison du destin qui l'affecte »^(P, 120). Les valeurs sont primordiales : « tout est question d'éducation »^(P, 242). La sagesse filtre en de véritables sentences :

On ne peut pas vivre éternellement dans le drame. Les forces humaines ont des limites, les plus violentes douleurs se diluent, quelque énergie qu'on dépense à les retenir.^(P, 422)

²⁶ Anne-Françoise LUC, *Le Naturalisme belge*, Bruxelles, Éditions Labor, 1990, p. 27.

L'être humain doit être désabusé, en pensant à « l'amas de soucis accumulés que chaque homme traîne après soi »^(P, 435). Le courage est nécessaire : « La peur est la sensation la plus atroce et la plus dégradante qui soit »^(P, 535). Un paragraphe entier résume la philosophie de l'existence, dans *Pedigree* :

Il suffit de se créer pour la journée un certain nombre d'habitudes, de rites, de petites joies, et la vie coule doucement, sans heurt, sans presque qu'on s'aperçoive de la fuite du temps.^(P, 564)

La réverbération intellectuelle, pour ainsi dire, illumine également les romans congolais, à leur manière. *Entre les eaux* a des aspects de théologie romanesque. La lucidité y a des accents inquiétants : « C'est peut-être lugubre de se voir mort. Mais guère très différent de se regarder vivant »²⁷. Les Écritures saintes interviennent. Pierre Landu songe à Job : « L'homme né de la femme mène une vie brève et est saturé de nombreux malheurs »²⁸. Une morale ou plutôt une immoralité théorique et pratique transparait dans *Le Bel Immonde*. La leçon est amère et angoissante : « On naît fatigué dans ce pays. Le soleil, sans doute. Une vérité comme une autre »^(BI, 25). La confiance, l'assurance, le jugement sont utiles devant les difficultés de la vie. Le Maître, prêtre terrible et gardien des traditions orales et sacrées, déclare sous forme de conseil :

[...] N'importe quel fait, fût-il désastreux, pourrait conduire au bonheur. Le chemin de la réussite n'est pas toujours droit.^(BI, 143)

Il rappelle les fondements de la vraie vie, digne de ce nom :

Les nôtres ont toujours dit que seul un cœur sans souillure survit.^(BI, 143)

Donc, les idées approfondissent les récits. L'abstrait rejoint le concret pour donner des prolongements philosophiques aux histoires.

L'explication n'étouffe pas toutefois la narration, à quelques exceptions près. Mais l'éclairage sur les pesanteurs et l'évolution des sociétés a sa pertinence. En se faisant conteurs d'une actualité brûlante, les romanciers offrent le spectacle de sociétés vivantes, connaissant de réels bouleversements.

²⁷ Valentin Yves MUDIMBE, *op. cit.*, p. 133.

²⁸ *Id.*, p. 182.

*

* *

GEORGES Simenon et les romanciers congolais ont observé des faits. Ils font œuvre de peintres analystes qui n'occultent pas, pour autant, leur subjectivité et leur sensibilité. *Pedigree* est proche de la biographie. Les romans congolais traitent d'une réalité plus ou moins connue, avec des tempéraments différents. Toujours est-il que l'orientation réaliste et naturaliste des œuvres correspond à une nécessité narrative. Deux programmes, l'idéal et le romanesque, s'y conjuguent. L'imaginaire et la réalité dans les thèmes ne s'y contredisent pas nécessairement, même si certains auteurs tendent à une poésie symboliste marquée par l'imprécision et l'ambiguïté. Participant à la fois à une dynamique de l'innovation et du dérèglement des formes, les écrivains congolais associent l'engagement politique et l'avant-gardisme artistique, même si les caractères particuliers pèsent sur l'écriture et sur les modalités de la composition des productions romanesques.

Dans l'avant-propos de *Pedigree*, Simenon nous apprend que, faussement condamné en 1941, sur la foi d'une radiographie suspecte, à vivre, au plus, deux ans encore, il s'est mis à raconter des anecdotes de son enfance pour que son jeune fils sache un jour quelque chose sur lui et sur sa famille paternelle. Le livre a pris forme ensuite, mais avec des éléments réels :

L'enfance de Roger Mamelin, son milieu, les décors dans lesquels il évolue sont fort près de la réalité, comme les personnages qu'il a observés.

Les événements, pour la plupart, n'ont pas été inventés.

Mais, surtout en ce qui concerne les personnages, j'ai usé du privilège de recréer en partant de matériaux composites, me tenant plus près de la vérité poétique que de la vérité tout court.^(P, 13)

Les auteurs congolais ont également beaucoup puisé dans leur histoire et leur actualité. Mudimbe assure que le récit et les personnages du *Bel Immonde* sont fictifs et imaginaires, tout en indiquant ses références dans une note placée à la fin de l'ouvrage :

Le récit se déroule à Kinshasa, capitale de la République du Zaïre, naguère dénommée République Démocratique du Congo. Le discours du Président de la République, dont des extraits sont présentés en II, 4, a été prononcé au Palais de la Nation par M. J. Kasa-Vubu, Chef de l'État, lors de l'ouverture de la première session ordinaire de la deuxième législature, le 7 octobre 1965. L'insurrection, dont il est fait état tout au long du récit, prend prétexte des rébellions qui ont effectivement eu lieu. (Voir B. VERHAEGEN, *Rébellions au Congo*, Études du C.R.I.S.P., Bruxelles, 2 t., s.d.)^(BI, 171)

En conséquence, les sources de l'inspiration romanesque sont diverses chez les Congolais : ils se sont nourris de documents et de fictions. Simenon trouve bien sa place aux côtés de Balzac, auteur de *La Comédie humaine*, et d'autres romanciers européens de dimension mondiale qui ont marqué la création romanesque des XIX^e et XX^e siècles. L'Afrique ne pouvait être en reste, notamment avec l'introduction de l'instruction publique belge ou française. Dès lors, la littérature francophone pénètre en Afrique à la faveur de l'école nouvelle et des revues. Inspirés par la réalité et séduits par l'écriture qu'ils ont découverte, les Congolais en particulier, les Africains en général, ont su créer une véritable littérature orientée vers le réveil des consciences, grâce à des ouvrages provocants, audacieux et étonnants. Rebutantes et pessimistes ou roboratives et stimulantes les œuvres romanesques ont contribué à la renaissance littéraire, politique et culturelle de l'Afrique.

Daouda MAR
Université Gaston Berger
Saint-Louis, Sénégal

Boubacar DAOUA DIALLO

Identité et différence chez Georges Simenon et les romanciers africains post-coloniaux

Écrire, c'est avoir la passion de l'origine.¹

Jacques DERRIDA

Introduction

IL PEUT apparaître surprenant d'opérer un rapprochement entre le roman colonial de l'écrivain liégeois Georges Simenon et la prose des romanciers africains post-coloniaux. D'une part, leurs préoccupations, leur esprit et leurs discours sont perçus comme antithétiques, et, d'autre part, du point de vue chronologique, les époques envisagées diffèrent à bien des égards. Pourtant, le risque de la mise en relation et de la comparaison mérite d'être pris étant donné que l'œuvre dense et audacieuse de Simenon a l'avantage d'être en avance sur son époque tandis que, chez les romanciers africains regroupés dans une « troisième génération », le thème de la colonisation, bien que supposé dépassé voire démodé ; résiste à la tentation de rupture avec le fond et la forme des textes des aînés.

Après René Maran (*Batouala*, 1921), Simenon et Céline ne seraient-ils pas des points de repère dans le dévoilement des abus et de la tragédie de la colonisation européenne en Afrique ? Céline et Simenon ont en tout cas témoigné — à une époque où l'impérialisme européen en Afrique était généralement considéré comme légitime — de la faillite des valeurs morales et sociales, faillite frappante dans les romans du désenchantement où le personnage africain exprime sa différence, agit pour reconquérir son identité,

¹ Jacques DERRIDA, *L'Écriture et la Différence*, Paris, Éditions du Seuil, 1967.

souligne l'absurdité de la vie et souffre de la décadence des repères ancestraux. La posture anti-coloniale des auteurs africains forme les principaux *leitmotive* de notre roman des années cinquante.

Outre ces considérations, l'on retient que Georges Simenon et des écrivains tels que Tierno Monémbo, ont chacun subi, à travers leurs lectures, l'influence d'auteurs de renommée mondiale comme Montaigne, Balzac, Stendhal, Flaubert, pour les Français, Gogol, Pouchkine, Tchekhov et Dostoïevski en ce qui concerne les Russes. Ces lectures communes ont sans doute créé chez eux des tempéraments romanesques semblables, même si par ailleurs des différences sensibles apparaissent entre eux dans le domaine du style comme dans celui des rapports affectueux ou conflictuels qu'ils entretiennent individuellement avec la langue d'écriture, en l'occurrence le français.

Théories et idées générales sur l'identité

LE SCHEMA de l'identité est un motif littéraire transversal. Les questions identitaires peuvent donc servir de points de comparaison entre des auteurs appartenant à des aires culturelles et à des époques distantes les unes des autres. Mais avant d'aller à la recherche de toute ressemblance et différence, il importe de visiter les théories et les idées générales déjà énoncées sur ces concepts — par les sciences sociales, mais également par la critique littéraire — afin d'y réunir quelques précisions épistémologiques indispensables.

Les théories et les idées générales foisonnent sur les concepts d'identité et de différence. Néanmoins, seules quelques conceptions récentes et pertinentes font autorité. Elles assimilent l'identité à un ensemble de valeurs partagées par un groupe humain donné pour la considérer finalement comme un système et un domaine d'élaboration des significations collectives. L'identité se décline au pluriel². Elle s'élabore autour d'un espace (la terre natale, terre d'enfance ou terre d'exil) d'une race, d'une ethnie, d'une religion, d'un passé, d'habitudes, de goûts, d'aspirations, de fantasmes.

L'identité est soumise, dès les hautes origines de la modernité, depuis la cassure prométhéenne, à une altération irréversible. J.-F. Bayard³ parle

² Maurice MAUVIEL, *L'Idée de culture et de pluralisme culturel (aspects historiques, conceptuels et comparatifs)*, Thèse non publiée, Université Paris IV, 1984.

Claude CLANET, *L'Interculturel. Introduction aux approches interculturelles en éducation et en sciences humaines*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1993.

³ Jean-François BAYARD, *L'Illusion identitaire*, Paris, Fayard, 1996.

d'« identités recomposées » à propos du drame de l'homme moderne ; qui, selon lui, va des croyances éclatées aux traditions sociales, vestimentaires et culinaires en perpétuelle instabilité. Les identités se construisent en fonction du présent, en « des mouvements dynamiques qui les modèlent » — définition de l'indianité par les Britanniques — ou même « les inventent » — création à l'époque coloniale du « mythe du chef », en Afrique. Toute culture traverse des phénomènes d'osmose qui l'altèrent ou la renforcent : la culture du colonisé comme celle du colonisateur. Le contact entre les cultures a certainement accentué les sentiments de la différence, permis le métissage, occasionné les réceptions croisées et le syncrétisme. Il a entraîné la fluidité, la perméabilité ou l'altérité des repères, doublées de préjugés, d'injures, de rejets, de haine ou d'amour de l'autre dans une relation complexe de dominé et de dominant, d'infériorité et de supériorité.

Lorsque l'identité est à *dominante différenciatrice*, elle tolère la diversité, reconnaît la complémentarité et secrète une richesse dont l'aboutissement serait la civilisation de l'universel. Elle favorise les échanges, développe les interactions culturelles, facilite les interpénétrations des peuples et des civilisations. Accepter l'autre dans sa différence est une conduite cathartique qui adoucit les cœurs des hommes et les ouvre les uns aux autres en créant les conditions d'une amitié, d'une fraternité et d'un humanisme exceptionnels où s'épanouiront les valeurs de conciliation et de réconciliation, d'intégration et de considération mutuelle, de tolérance et de compréhension.

Mais l'identité est mouvante car les repères du passé subissent inexorablement l'action du temps⁴. Lorsqu'elle se révèle discriminatoire et extrémiste, l'identité engendre des conflits (islam *vs* animisme, christianisme *vs* bouddhisme). Elle oppose le Noir au Blanc et les amène à nourrir des agressivités latentes ou manifestes. Elle encourage les discours xénophobes, raciaux ou bien racistes. L'identité met aux prises les traditions et la modernité (l'Afrique et l'Occident dans le roman colonial) ; elle crée des antagonismes de type idéologique (progrès *vs* conservatisme). Ces oppositions souvent irréductibles — dès qu'elles résultent des questions de croyances, de valeurs et d'idéologies — charrient les violences les plus abominables, qui, à leur tour, engendrent des crises identitaires débouchant sur des tragédies de

⁴ Tourgueniev écrivait à ce sujet : « Mourrai-je sans avoir vu un nouvel état de chose ? C'est vraiment drôle, le passé est mort et l'avenir ne se dessine pas. » Tout le pessimisme du roman russe part de cet amer constat.

la dimension du génocide rwandais⁵. Ces situations propulsent de nombreux personnages de roman dans une quête éperdue et dramatique de leur identité⁶. La manifestation de l'identité et de la différence constitue la toile de fond du roman de Simenon et des œuvres des romanciers africains francophones post-coloniaux.

La quête identitaire et initiatique du héros romanesque de Simenon et des auteurs africains de la désillusion

LES PERSONNAGES de Simenon et des auteurs africains de la désillusion se débattent toujours dans une situation inquiétante et désespérante où l'essentiel de leur énergie est déployé dans la quête, la conquête et la reconquête de l'identité. Il peut exister ici une communauté d'esprit entre l'univers romanesque de Simenon et celui des auteurs africains.

Le désespoir né de la mort du passé a déjà connu une fortune littéraire dans la littérature russe au XIX^e siècle. Léon Nikolaïevitch Tolstoï, Nicolas Gogol et Ivan Tourgueniev par exemple, ont pris amèrement conscience, respectivement avec *Anna Karénine*, *Les Soirées du hameau* et *Mémoire d'un chasseur*, de la décadence de l'ancienne société russe et de la stérilité des valeurs nouvelles censées remplacer celles d'hier. L'illumination de ces auteurs a provoqué dans leur esprit un malaise existentiel dont Dostoïevski a été un héritier prestigieux. Ils ont constaté la mort des valeurs autochtones et l'absence de réponses satisfaisantes aux aspirations profondes de la société dans leurs récits. Ce drame socio-psychologique a eu une répercussion considérable sur l'univers romanesque de Simenon et des écrivains africains.

La quête identitaire et initiatique du personnage de Simenon

LES SPÉCIALISTES de Simenon⁷ l'ont assimilé à un écrivain du sensible manifestant fortement dans ses textes, des chocs émotionnels, psychiques et physiques à travers l'existence pathétique et troublée de ses personnages.

⁵ Voir les romans du projet «Écrire par devoir de mémoire» consacrés au génocide rwandais d'avril 1994, Association Internationale pour la Mémoire du Génocide au Rwanda.

⁶ C'est le cas de Fadel dans Boris Boucabar DIOP, *Les Tambours de la mémoire*, Paris, L'Harmattan, 1991.

⁷ Jacques DUBOIS *et al.*, *Simenon : l'homme, l'univers, la création*, Bruxelles, Éditions complexes, 1993, p. 150.

Il y transpose sa sensation du désespoir, du mal être, de l'angoisse, de l'incommunicabilité (*Le Chat*), du sentiment d'étrangeté face au réel (*Les Anneaux de Bicêtre*) sous une espèce d'impressionnisme apparenté au précédent proustien d'*À la recherche du temps perdu*. La vision du monde de Simenon, caractérisée par la grisaille qui a partie liée aux réminiscences du climat liégeois, illustre les topiques de la solitude (*L'Homme au petit chien*), de la marginalité (*Au Bout du rouleau*) et de la culpabilité (*Les Volets verts*). Ses personnages subissent des épreuves initiatiques au cours desquelles ils tentent de reconquérir leur place dans *l'ordre originel du monde*, que Jacques Dubois définit comme un « lieu d'équilibre et de stabilité, dramatiquement inaccessible ».

La quête de soi (*Pedigree*) et le sentiment d'un paradis perdu ont fait du héros simenonien un être erratique, ballotté entre les courants contradictoires d'une modernité effrayante et d'un passé sinon voué à la disparition, du moins impossible à ressusciter. Simenon peint ainsi l'effondrement des repères européens, en particulier le désarroi de la petite bourgeoisie, tennillée par le désir de préserver sa position sur l'échelle sociale alors même que les changements apparaissent irréversibles. Le Liégeois décrit dans une espèce de délire (la « transe » romanesque, dit-il) la faillite d'un système culturel et d'une organisation sociale sécurisante, dans une tonalité déjà utilisée par Thomas Mann. Lui aussi avait traduit sa nostalgie des références tombées en désuétude dans *Les Buddenbrook*⁸, qui « décrivent la déchéance d'une famille bourgeoise » et le romancier allemand livrait « inconsciemment sa profonde sensibilité aux symptômes psychologiques de la déchéance. »⁹ Janine Matillon estime que

Personne n'a mieux traduit [...] la destruction des espaces de référence traditionnels, [...] la déshumanisation des rapports sociaux, le déracinement du citoyen [...] que Simenon. Dans son système romanesque, la modernité a morcelé l'identité du sujet, creusé ses propres précipices, faisant surgir cet Autre en lui-même qu'il ne reconnaît pas. D'où cette impression de dissolution voire même de ramollissement de la conscience que seule peut combattre une incurable nostalgie de l'unité perdue.¹⁰

Quelques personnages de Simenon, dans leur quête identitaire et initiatique, ont développé des signes pathologiques d'un désir de régression

⁸ Thomas MANN, *Les Buddenbrook*, 1901, rééd. en français, Paris, Fayard, 1965.

⁹ Boubacar DAOUA DIALLO, *La Création romanesque chez Tierno Monénembo, écrivain africain francophone*, Université Michel de Montaigne, Bordeaux 3, 1997, p. 268.

¹⁰ Janine MATILLON, « Simenon Georges », in *Le Nouveau Dictionnaire des auteurs, de tous les temps et de tous les pays*, t. 3, Paris, Robert Laffont, 1994, p. 2982.

à l'image du René Maugras des *Anneaux de Bicêtre*¹¹. La crise identitaire compte un côté fantasmatique où l'être bouleversé par sa descente aux enfers rêve d'un retour à l'innocence originelle ; moment privilégié d'une communion entre l'homme et le cosmos. Sous ces dérèglements psychologiques, Simenon retrace la figure castratrice de la mère et de l'épouse, métaphores paroxystiques de ses tendances anarchistes. Il existe donc une zone de confluence entre ses obsessions subversives et celles de certains romanciers africains francophones.

La quête identitaire et initiatique du personnage africain de la « désillusion »

L'ÉPREUVE de la quête identitaire et initiatique constitue l'une des originalités du roman africain post-colonial. Tierno Monénembo Tahar Ben Jelloun et Rachid Mimouni ont produit les œuvres les plus significatives en la matière. *L'Enfant de sable*¹², *La Nuit sacrée*¹², *Une peine à vivre*¹³, *Un Attiéké pour Elgass*¹⁴ et *Pelourinbo*¹⁵ attestent que la quête de l'identité et le parcours initiatique constituent une trame récurrente de la fiction africaine.

Dans *Un Attiéké pour Elgass*, une jeune fille guinéenne part du pays natal à la recherche du fétiche protecteur familial emporté par son frère aîné, Elgass. À la fin de l'histoire, la petite Idjatou, innocente au départ, non seulement n'a pas trouvé l'objet de sa quête, mais encore a été profondément affectée par le processus de la perte des repères dont sont victimes les Guinéens de Bidjan. Le sassa, dont la description réveille le souvenir du précieux Graal des légendes bretonnes, a été souillé et dépouillé de sa sacralité puisque vendu banalement à un Américain collecteur de reliques.

En décrivant la décadence des Guinéens exilés en Côte d'Ivoire, Monénembo pratique à sa manière la théorie de « l'homme nu ». Il dépouille ses héros des oripeaux qui masquent leur hypocrisie et leur immoralité. Le tissage de ce mélodrame, lui a imposé le pastiche des techniques du roman policier dont Georges Simenon est un maître incontesté. Dans la reconstitution du vol du sassa et des forfaitures de la communauté des

¹¹ Georges SIMENON, *Les Anneaux de Bicêtre*, Paris, Gallimard, 1947.

¹² Tahar BEN JELLOUN, *L'Enfant de sable*, *La Nuit sacrée*, Paris, Éditions du Seuil, 1987.

¹³ Rachid MIMOUNI, *Une peine à vivre*, Paris, Stock, 1991.

¹⁴ Tierno MONÉNEMBO, *Un Attiéké pour Elgass*, Paris, Éditions du Seuil, « Cadre Rouge », 1993.

¹⁵ Tierno MONÉNEMBO, *Pelourinbo*, Paris, Éditions du Seuil, « Cadre Rouge », 1995.

Guinéens de Côte d'Ivoire, on retrouve une violence meurtrière couronnée par un assassinat crapuleux, des coupables, des victimes, une enquête, des indices, etc.

Avec *Pelourinho*, la quête touche à la question de la diaspora noire des Amériques et des rapports complexes et ambivalents qui la rattachent à l'Afrique. Un écrivain en herbe — « Africano » pour Leda, l'aveugle mystique, « Escritore » pour Innocencio, le bandit de Salvador de Bahia, ignorant que Leda dont il a crevé les yeux est sa mère — quitte l'Afrique pour le Brésil où il doit sceller des liens avec les descendants de la tribu des Mahis, peuplade de la côte atlantique africaine dont la déportation accidentelle a eu lieu au XVI^e siècle, à cause des extravagances de Ndindi Grand Orage, l'ancêtre boutefeux, fanfaron et ubuesque. Dans ce texte à double récit, inspiré des techniques Faulkneriennes du *Bruit et la fureur*¹⁶, Innocencio enquête sur la lointaine parenté d'Escritore, des cousins vieux d'un siècle. Cette quête de type policier se déroule dans la dérision. Comment les miséreux Africains américains de Bahia, préoccupés par les exigences de la survie quotidienne se soucieraient-ils véritablement de cette Afrique, mystérieuse, imaginaire et si lointaine ?

En dépit de leurs réticences, le projet ésotérique d'Africano les emballa. Vraisemblable ? Invraisemblable ? Nécessité poétique en tout cas. Innocencio arrive à retrouver les frères Baeta, porteurs du figa, balafres matérialisant leur parenté avec la descendance de la tribu des Mahis. Mais, ironie du sort ou coup de théâtre donquichottesque, le frère cadet de ces bandits vivant de rapines et de crimes assassine par inadvertance l'ancêtre africain.

Le dénouement de l'enquête, épopée parodique à la fois baroque, urbaine et moderne ; est différemment interprété par les spécialistes de Monénembo. L'écrivain en herbe a bouclé son enquête et écrit son livre que les débuts du roman montraient impossible. Daniel Delas¹⁷ a vu là le couronnement de l'épreuve initiatique et de la quête identitaire. D'autres, et c'est notre cas, ont conclu plutôt à l'échec de la mission, car l'inachèvement de la quête initiatique transparait dans la vanité du retour aux sources. Ce dernier tourmentait énormément Escritore, mais faiblement les métis du Brésil, bien que, paradoxalement, à la fin de l'histoire, ils honorent l'ancêtre victime de la violence urbaine. Apothéose ? Parodie du parricide ou du complexe d'Œdipe ? Toujours est-il que les croyances populaires liées

¹⁶ William FAULKNER, *Le Bruit et la Fureur* (1929), trad. française, Paris, Gallimard, 1938.

¹⁷ Daniel DELAS, « Pelourinho ou le carnaval des identités », in *Notre Librairie*, n° 126, 1996, p. 109-110.

à la culture vaudou fourmillent dans ce roman. L'on suppose à Bahia que l'ancêtre assassiné quittera *le trou* dans lequel ses héritiers l'ont *jeté* ; pour rejoindre sa terre d'origine. Tierno Monénembo profite de ce texte chargé de l'atmosphère de la mosaïque culturelle latino-américaine pour panser les blessures et le traumatisme d'un peuple issu de la traite négrière.

Dans *Les Tambours de la mémoire*¹⁸, Boubacar Boris Diop modèle la reine Johanna Simentho en une figure emblématique de la lutte que les forces religieuses locales mènent contre les étrangers. La reine est brodée avec des traits christiques pour des raisons blasphématoires. Le peuple la chérit et attend impatiemment son retour. Ici, le schème religieux de l'attente du Juste est fortement exprimé. La libération de l'Afrique serait possible avec la résurrection de la divinité, déesse de la pluie, du bonheur, de la résistance et de la paix. Elle se révèle le réceptacle de la totalité. Les pages 190 et 191 exaltent la mission civilisatrice qui lui est assignée. Johanna Simentho est l'intermédiaire de Baliba, Dieu suprême de Wissombo. Fadel, le héros du texte, entreprend une longue quête initiatique après des nouvelles attristantes sur la mort de l'héroïne.

Suivant la trajectoire du destin de Fadel, cette contemplation ou communication avec les génies et les dieux, s'opère dans la douleur. Batre les tambours de la mémoire revient métaphoriquement à combattre l'oubli et à contester l'ordre établi. Et comme en témoigne le récit, pareille passion inscrit sa victime dans la fatalité. Fadel a pu accéder à la connaissance, à l'amour et à la vérité ; mais il meurt tragiquement, car les forces qu'il défie sont farouches, puissantes et impitoyables. Le patriarche Boureima des *Tambours de la mémoire*, défenseur et serviteur de la déesse, perd symboliquement la vue au moment de la soumission de son pays. Il dédaigne l'autre et refuse de croiser son regard. Le mélange du ton légendaire et mythologique avec le drame familial et la fresque sociopolitique, fait l'épaisseur psychologique et la beauté des *Tambours de la mémoire*.

Emmanuel Boundzéki Dongala a également développé le motif de la quête initiatique et identitaire dans *Le Feu des origines*¹⁹. Mankunku, né une matinée de rosée sur des feuilles de bananier, dans une atmosphère toute primitive, a dû quitter son village après un crime de vengeance. Il devient le premier Noir conducteur de train sur le fameux chemin de fer *Congo-Océan* dont la construction a suscité la colère et la diatribe de Georges Simenon. Au bout d'une longue et pénible errance, Mankunku revient sur les lieux de sa

¹⁸ *Op. cit.*

¹⁹ Emmanuel Boundzéki DONGALA, *Le Feu des origines*, Paris, Albin Michel, 1987.

naissance, après avoir tout brûlé derrière lui pour finalement retrouver les senteurs primitives et telluriques rituellement baptisées *Le Feu des origines*. L'expression de l'identité et de la différence a un intérêt dramatique parce qu'elle provoque des conflits que les narrateurs dépeignent avec une très vive intensité et un enthousiasme soutenus.

Le survol de ces œuvres prouve bien entendu que la quête formatrice de l'identité imprègne ces dernières années la création romanesque des auteurs africains. Le désir des personnages de recouvrer leur personnalité procède de la volonté des écrivains de mettre en évidence le caractère tragique et/ou dérisoire de leur situation. Ces êtres instables et blessés, transgressant l'ordre social, sont dans la plupart des cas aux prises avec le drame de la destinée humaine, patent déjà dans les textes d'auteurs européens comme Jean Giono (*Colline et Regain*), Louis-Ferdinand Céline (*Voyage au bout de la nuit*), André Malraux (*La Condition humaine*), Albert Camus (*L'Étranger*) et Georges Simenon (*Le Coup de lune, 45° à l'ombre*). La quête identitaire et initiatique a, entre autres fonctions, celle de favoriser la création d'un univers fictionnel réaliste chez Simenon et les avant-gardistes du « Nouveau roman africain ». Elle engage des marginaux déchirés entre la vanité de leurs actions, le tragique et la dérision de leur destinée.

Simenon et les romanciers africains face au drame de la destinée

L'expérience simenonienne du drame de la destinée

Georges Simenon campe ses personnages dans un espace triste, sordide et désespérant. Il crée une atmosphère morose dans laquelle ils évoluent et à laquelle ils ne se soustraient que rarement. C'est lorsque leur sort est scellé que ces personnages découvrent l'hostilité du temps et le caractère incompréhensible du sens de l'Histoire. Ils sont alors gagnés par l'angoisse et le désespoir avant de perdre la raison ou de feindre la folie s'ils ont une claire conscience des maux qui les minent. Les spécialistes de Simenon citent tous le cas de Joseph Timar du *Coup de Lune*²⁰. Il se débat dans une situation immorale dont il finit par être la victime expiatoire. Selon Stanley Eskin,

Joseph révolté veut témoigner, mais tout est déjà trop tard ; la chaleur, la tristesse sordide, la misère et le désespoir lui ont fait perdre la raison

²⁰ Georges SIMENON, *Le Coup de lune* (1932), rééd. Presses Pocket, 1975.

et c'est un fou que bientôt on rapatrie, un fou qui décrète que « l'Afrique » n'existe pas.²¹

Simenon dénonce la décadence morale à laquelle la colonisation a conduit l'Occident. En témoignent les amours ancillaires et les intrigues sentimentales les plus abjectes au menu des forfaitures des agents coloniaux. La peinture de la perte des références traditionnelles en Europe au cours de la période d'entre-deux-guerres, ajoutée à la dénonciation féroce de l'entreprise coloniale, donne une portée *universelle et humaniste* à l'œuvre de Georges Simenon.

Le langage cru au moyen duquel il a évoqué ce moment de l'histoire coloniale a eu pour conséquences des accusations de racisme. Nonobstant cela, son écriture, grâce à ses audaces, a pu éloquemment souligner le drame de la condition humaine et le fondement même du militantisme antibourgeois et de la tentation anarchiste. Sa thématique, qui fait éclater les soupçons d'une Afrique et d'un tiers monde sauvages et mystérieux (*45° à l'ombre*) que l'Europe s'évertue de civiliser, n'est pas dépourvue d'échos dans le roman africain, où prolifèrent des préjugés et des injures racistes — exprimés par des personnages, mais dans lesquels il faut, bien entendu, se garder de voir la xénophobie et le racisme des écrivains africains eux-mêmes. Les discours qui circulent dans la fiction sont paroles prêtées et empruntées, cristallisant dans l'énonciation d'un « mensonge romantique » et d'une « vérité romanesque »²².

Le drame de la destinée chez les romanciers africains post-coloniaux

Nos romanciers de la troisième génération ont prolongé différemment une révolte d'essence poétique européenne et africaine. À la différence de leurs aînés des années cinquante, les « écrivains du désenchantement » ont assourdi la diatribe anti-coloniale, car ils ont eu le temps de juger la gestion, par les Africains, de leurs indépendances respectives. Le discours sur la colonisation a servi par moments des intentions subversives et a présenté des nouveautés. Il suffit, pour l'attester, d'évoquer le traitement de la relation coloniale chez Monénembo, où le colonisé et le colonisateur souffrent tous deux de la même fatalité historique. Dans une inversion de l'amour ancillaire, la femme de Monsieur Tricochet, le héros des *Écailles du ciel*, meurt

²¹ Stanley ESKIN, *Simenon. Une biographie*, Paris, Presses de la cité, 1990.

²² René GIRARD, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961.

tragiquement, parce que le couple n'a pas voulu de la naissance d'un rejeton issu de l'adultère de la Blanche avec son boy. Ce schéma subversif permet la valorisation du héros par le biais de la sexualité. Le fantasme de la perte de la pureté, la hantise de la souillure par le sang de l'Autre se reflètent dans ces pages pathétiques de Monénembo. Monsieur Tricochet, contemporain du Joseph Timar de Simenon, est un fou que son pays rapatrie, mais qui refuse la séparation d'avec Cousin Samba, son domestique quoique ce dernier lui inspire à la fois des sentiments antithétiques — amitié et haine, admiration et dégoût — que rendent ces oxymores : «... mon beau singe, ma douce répugnance, mon horreur à moi.»²³

La truculence de *Cinéma*²⁴ le distingue des autres textes, car, là, le discours raciste et les actes paradoxaux de certains personnages concourent à une peinture humoristique ou tragi-comique des rapports entre Noirs et Blancs. Songeons par exemple au mariage paradoxal de Massaloux avec sa domestique Binta, à la naissance d'un petit métis d'une laideur affreuse (ironiquement prénommé *Napoléon* par l'humour populaire mamounais²⁵), à l'idylle de Mademoiselle Chaval avec Cellou, le poète nègre, au crime passionnel de Massaloux dont Cellou est la victime, à l'amour platonique de Binguel l'institutrice, etc.

Dans *Monnè, outrages et défis*, Ahmadou Kourouma s'est livré, pour sa part, à la démystification de la résistance anti-coloniale africaine, exagérée jusqu'au manichéisme par des auteurs comme Abdoulaye Mamani²⁶. Il ironise lorsque le narrateur feint d'être surpris que les Blancs aient pu pénétrer dans Kouroufi par la colline magique, sanctuaire de la puissance occulte du pays, Kouroufi « truffée de sortilèges »²⁷.

*Un Rêve utile*²⁸ et *Cinéma* ont largement contribué à nuancer la relation coloniale, à lui conférer sa dimension humaine et à dépasser le manichéisme du roman africain des années cinquante. Au-delà de la vérité psychologique qui sourd de cette vision littéraire de la société coloniale, les auteurs préparent les lecteurs à une véritable valse de subversion. *Un Rêve utile* de Monénembo et *Le Pleurer-rire*²⁹ d'Henri Lopès sont sur ce plan d'éclatantes

²³ Tierno MONÉNEMBO, *Les Écailles du ciel*, Paris, Éditions du Seuil, « Points », 1986, p. 22.

²⁴ Tierno MONÉNEMBO, *Cinéma*, Paris, Éditions du Seuil, « Cadre Rouge », 1997.

²⁵ Du nom de la ville guinéenne de Mamou où se déroule l'histoire truculente de *Cinéma*.

²⁶ Abdoulaye MAMANI, *Sarraounia*, Paris, L'Harmattan, 1980.

²⁷ Ahmadou KOUROUMA, *Monnè, outrages et défis*, Paris, Éditions du Seuil, « Points », 1998, p. 34.

²⁸ Tierno MONÉNEMBO, *Un rêve utile*, Paris, Éditions du Seuil, 1991.

²⁹ Henri LOPÈS, *Le Pleurer-rire*, Paris, Présence africaine, 2003.

réalisations. Après une évocation sarcastique et parodique des dirigeants africains, les auteurs multiplient les situations anarchistes et subversives qui indiquent leur souhait de voir périr les réalités sociopolitiques concomitantes aux indépendances. Ils attendent l'avènement d'un monde plus humain, plus généreux, plus démocratique, plus libre et plus heureux.

Les Écailles du ciel faisaient déjà état des signes annonciateurs de la fin du monde : «... le monde serait à l'envers : [...] l'enfant accoucherait de sa mère, la terre serait là haut et le pauvre ciel piquerait du nez vers les profondeurs du bas.»³⁰ Mais en attendant, cette déflagration universelle à l'issue de laquelle devrait naître une civilisation juste et morale, certains marginaux, pour échapper à la dérision et au drame de leur destinée, se sont décidés; chaque soir, à boire «au désordre du monde jusqu'aux confins de l'aube.»³¹ Roman ultérieur, *Un Rêve utile* consacre l'inversion de l'ordre des choses au cours d'une ivresse nocturne qui évoque les soirées traditionnelles de l'Afrique païenne : «Ce sont les femmes qui portent le baraya, qui commandent aux hommes et aux dieux. Ce sont les enfants qui s'attifent de barbiches en feuilles de maïs et qui pourchassent, fouet à la main, les sacripants aux cheveux blancs.»³²

Ce fantasme populaire ne résiste pas au lever du jour, instant où le conformisme impose ses règles : «Puis l'aube est venue ranger les calebasses de dolo et les tambours de la réjouissance. [...] astre funeste et opiniâtre, l'ordre du jour est venu rétablir les tics et les tracas, les palissades et les tabous.»³² L'évocation rapide de quelques modèles de subversion convainc et rassure quant à l'existence d'une communauté d'esprit entre Georges Simenon et les auteurs africains contemporains. Signes du temps; ils ont chacun réclamé, en fonction de leur sensibilité, de leur style et de leur système référentiel, la destruction des valeurs qui constituent le fondement même d'une société humaine que caractérisent l'injustice, la dépravation, la dictature, l'hypocrisie, le mensonge, l'égoïsme. Ils recherchent un ordre nouveau, à visage humain, dans lequel l'homme en mettant fin à son déracinement recouvrera son identité, sa foi, le salut et l'espérance. Leur discours est éminemment généreux, humaniste — *humanitariste* pour Simenon — et moralisateur. Au plan thématique, beaucoup d'auteurs contemporains dont Céline, Simenon, Diop ou Yacine expriment des intentions, des volontés et des pensées qui se recourent. Par contre, au plan formel, des différences

³⁰ Tierno MONÉNEMBO, *op. cit.*, p. 33.

³¹ *Id.*, p. 153.

³² Tierno MONÉNEMBO, *op. cit.*, p. 29.

affleurent à plusieurs endroits entre l'œuvre de Simenon et les romans africains du désenchantement.

Limites des ressemblances et force des différences dans l'esthétique romanesque de Georges Simenon et des romanciers africains de la désillusion

L NE FAUDRAIT SURTOUT pas minimiser les limites qui s'imposent dans la mise en relation de l'écriture romanesque de Georges Simenon avec celle des auteurs africains. Ce sont sans doute les choix formels qui creusent un fossé entre leurs arts romanesques respectifs.

Les relations de Georges Simenon avec la langue française

Le français est la langue maternelle et artistique de Georges Simenon. Il entretient une relation affectueuse avec cet outil de communication qui lui permet, grâce à sa richesse et à sa flexibilité, d'exprimer des réalités culturelles, psychologiques et psychiques, en particulier son obsession de peindre « l'homme nu ». Il a opté pour un discours dépourvu de toute difficulté et pour un univers romanesque dont le sens est immédiatement accessible, en dépit de ses accents exotiques³³. Ceci contraste avec les liens qu'entretiennent les écrivains africains avec la langue française.

La différence dans les choix formels

À la différence de Simenon, les écrivains africains entretiennent une relation conflictuelle avec le français qui n'est pas leur langue maternelle et qui, à certains moments, ne permet plus de traduire toutes les réalités socioculturelles africaines qu'ils veulent véhiculer dans leur récit. Ahmadou Kourouma et Yambo Ouologuem ont choisi de tordre le français, quitte à choquer les puristes, pour pouvoir dire des réalités que le système linguistique de cette langue refoulerait. *Les Soleils des indépendances* et *Le Devoir de violence*, publiés en 1968, ont fondé l'agressivité des auteurs africains à l'égard des canons du français.

³³ Voir Danièle LATIN, « Réflexion sur Simenon et l'exotisme : *Le coup de lune* sur fond de discours historique », *Traces*, n° 9, 1997, p. 209-211.

À leur suite, Tierno Monénembo, Henri Lopès, Sony Labou Tansi et bien d'autres concourent à l'invasion du français par les africanismes — idiolectes et sociolectes qui compliquent l'accès à leurs textes pour le lecteur néophyte.

Une autre pratique des romanciers africains, négligeable sinon inexistante chez Simenon, mérite l'attention de la critique littéraire francophone. Il s'agit de la présence du réel merveilleux, du fantastique et du réalisme mythologique dans le roman. Ces catégories esthétiques sont souvent utilisées pour insuffler à la fiction une tonalité légendaire et mythique. Cette option n'est pas dépourvue d'intentions idéologiques et esthétiques. Elle nuance le pessimisme des auteurs qui traitent globalement de situations sombres, désespérantes, absurdes et tragiques. Le recours au mythe a aidé Emmanuel Dongala à terminer l'odyssée de Mankunku après que, dans l'ordre de l'Histoire, il a fallu renoncer à l'espérance.

Les Écailles du ciel de Tierno Monénembo finissent également sur des accents mythologiques. L'anéantissement du village de Kolisoko résulte d'une volonté divine. Seul le griot Koulloun échappe à la punition. Il ne meurt pas parce qu'il est artiste. Les catastrophes africaines les plus insoutenables épargnent les maîtres de la parole. Mais lisons ce symbole. L'art ne meurt jamais, il résiste aux pires cataclysmes. La survie du griot-narrateur traduit l'optimisme de l'auteur et nuance son pessimisme. Monénembo revivifie le mythe eschatologique : une civilisation naît, s'épanouit, meurt après une faute grave des hommes, et se régénère, Koulloun est dans l'attente d'une nouvelle humanité. L'apocalypse à laquelle il assiste en tant que témoin rituel, sera suivie d'une renaissance de l'humanité correspondant au temps de la Rédemption : les hommes retrouveront l'état d'innocence précédant la corruption des mœurs et la perte de l'identité.

Le prolongement mythologique des textes rend complexe et difficilement accessible la signification de ces romans. Il en découle, du point de vue de la réception, une forme de rapports entre le créateur et le lecteur toute différente que celle qu'institue l'écriture simenonienne. Le sens des textes n'est plus immédiat ; le lecteur doit fournir un effort intellectuel pour recréer la signification, reconstruire les sens dans l'acception où Greimas emploie ce terme³⁴. Cela participe d'une esthétique et d'une idéologie de la fin du xx^e siècle : réfléchir et comprendre, peut-être agir pour se libérer, au lieu de subir et de souffrir.

³⁴ Algirdas Julien GREIMAS, *Du Sens*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.

Conclusion

DÉGAGER les ressemblances et les différences entre l'œuvre de Simenon et les textes des auteurs africains post-coloniaux est une entreprise qui tient de la gageure et qui incite à la contradiction irritante, malgré la générosité des postulats et des méthodes de la littérature comparée qui autorisent une telle mise en relation. En s'interrogeant sur les catégories littéraires de quête — initiatique et identitaire — ou de subversion, en appréciant l'expression de la nostalgie du paradis perdu et de la sensibilité à la décadence des valeurs ancestrales dans toutes les œuvres abordées, il a été possible de comparer — c'est-à-dire de mettre en lumière des ressemblances et des différences — l'univers romanesque simenonien et celui des « auteurs africains de la désillusion ».

Cette communication a parcouru des textes dont l'originalité, la diversité, la richesse comme la beauté ont permis de cerner le problème de l'identité et de la différence chez Georges Simenon et les « romanciers africains du désenchantement ». Au-delà de la communauté d'esprit de ces auteurs qui dépeignent les laideurs et les espoirs de notre commune humanité, c'est sans doute l'universalité des thèmes illustrés et la singularité des formes qui ont motivé ce choix. Cet article n'a dessiné que très succinctement ce que ces auteurs, nonobstant la différence de leurs choix formels et de leurs postures idéologiques, peuvent avoir de commun. Il propose et ouvre une nouvelle piste de recherche dans la connaissance et la critique de l'œuvre de Georges Simenon, une piste qui, incontestablement, incite à poursuivre un travail susceptible d'animer le débat contradictoire entre les littératures du Nord et celles du Sud.

Boubacar DAOUA DIALLO
Université de Niamey

Bacary SARR

Déviance et marginalité chez Abasse Ndione et Simenon

La Vie en spirale et La Nuit du carrefour

LA MARGINALITÉ s'énonce dans la littérature en termes d'écart et de déviance au regard de la norme qui se définit comme une manière de voir et d'être, implicitement incarnée par le héros positif. Le roman moderne a considérablement élargi les zones de recrutement des personnages marginaux. Reprenant la question de la marginalité telle que définie par les sciences humaines, la sociologie en particulier, le questionnement littéraire du romancier exploite autrement des difficultés d'appréhension de la déviance et de la marginalité. On ne versera pas ici dans une réflexion théorique sur la marginalité, mais on s'efforcera de ne pas perdre de vue l'éclairage que peut apporter une sociologie des bas-fonds qui rend compte de la perte des repères sociaux et moraux dans les états modernes soumis à une atomisation de leurs corps et qui produisent leurs propres moyens de désorganisation, de déstructuration des valeurs collectives.

Notre propos indexe la disjonction de ce que Durkheim appelle la « solidarité mécanique », c'est-à-dire, selon Jean-Michel Bessette, « le renforcement d'états de conscience communs aux membres de la même société, favorisant le ressourcement idéologique du corps social à travers l'adhésion à des normes et des valeurs partagées ».

En nous centrant ainsi sur la question de la déviance et de la marginalité chez Simenon et Abasse Ndione, nous voudrions, dans un premier temps, examiner les figures de la déviance dans *La Nuit du carrefour*¹ et *La Vie*

¹ Georges SIMENON, *La Nuit du carrefour*, in *Tout Simenon*, t. 16, Paris, Omnibus, 2003. Toutes les citations et la pagination (indiquée entre parenthèses et précédée de NC) se réfèrent à cette réédition.

*en spirale*², et montrer que la déviance est souvent masquée, camouflée, occultée par des apparences qui l'assourdissent voire l'intègrent dans le cours habituel des choses, ceci jusqu'à parasiter les normes de l'enquête policière.

Nous nous efforcerons ensuite de montrer comment Simenon et Abasse Ndione écrivent la déviance depuis les bas-fonds de la littérature pour traduire un imaginaire de la marginalité.

Les masques de la déviance

FAUT-IL le préciser ? les deux éléments de notre corpus relèvent de deux espaces littéraires différents. Différent également leurs contextes historiques de production. Cependant, tous les deux appartiennent à la même famille générique : *La Vie en spirale* est construit dans une hybridité qui relève à la fois du policier et du polar ; *La Nuit du carrefour* présente des contours plus nets de roman policier.

Mais la rigueur formelle nous intéresse ici moins que la question de la déviance chez les deux auteurs. Celle-ci se dévoile dès les premières pages de chacun des deux romans et, si elle se manifeste différemment dans celui-là et celui-ci, on peut repérer des lignes de fuites similaires dans les histoires qu'écrivent Simenon et Ndione.

Les univers romanesques de ces écrivains sont habités d'étrangers, d'inadaptés sociaux caractérisés par, comme le dit Bernard Alavoine, « une inadaptation au monde qui détermine un certain nombre de comportements de déviance »³. Les formes de la déviance chez Simenon et Abasse Ndione sont variées. Les deux romans en présentent deux types : une déviance qu'on peut dire flagrante, patente, manifestée et une déviance camouflée sous des apparences, de lieu ou de statut social, qui l'abritent et en deviennent les masques.

Ces deux formes de déviance sont incarnées tantôt par des êtres marginaux, identifiés comme tels, tantôt par des hommes publics, des personnalités de l'administration, de l'État, en principe figures par excellence de la stabilité et de la bonne tenue des normes.

² Abasse NDIONE, *La Vie en spirale*, Paris, Gallimard, « Série Noire », 1998. Toutes les citations et la pagination (indiquée entre parenthèses et précédée de VS) se réfèrent à cette édition.

³ Bernard ALAVOINE, *Georges Simenon. Parcours d'une œuvre*, Amiens, Ancrege, 1998, p. 97.

Dans *La Vie en spirale*, les figures de la déviance sont variées : un administrateur blanc de centre touristique, une équipe de copains turbulents, dans le petit village de Sambey Karang, un fabricant de meubles, une antiquaire de Soumbédioune, bref une faune humaine polymorphe. Mais un dénominateur commun : le *yambas* (appellation du chanvre indien).

Cette multiplicité des figures et l'hétérogénéité de leur provenance sociale font que l'univers de la déviance que donne à connaître le narrateur de *La Vie en spirale* abrite un monde de ténèbres, un monde opaque, un monde épais d'un réalisme déroutant. Ici, les barrières sociales tombent. Les déviants grouillent dans le monde de la prison et révèlent manifestement un désordre social, un univers que ne soutiennent plus des ordres et des classes. La prison de Boston le montre assez clairement :

Y a dans la salle toutes les catégories. Voleurs, assassins, proxénètes, détourneurs de deniers publics, avorteurs, obsédés sexuels, trafiquants de drogue, et j'en passe.^(VS, 31)

La Nuit du carrefour présente la même configuration de désordre, lieu de reflet, de croisement, de brouillage, de confusion des ordres, des classes, des statuts sociaux :

Mais nous sommes moins seuls, commissaire, que dans le quartier populaire à Paris ! [...] En face, ces gens, ces petits bourgeois impossibles et ridicules qui nous épient... Elle surtout, avec son bonnet blanc le matin, son chignon de travers l'après-midi... Puis ce garage, un peu plus loin.^(NC, 494)

Le même phénomène d'imbrication ou de mélange des espaces, des classes sociales transparait à travers ces propos du héros de *La Vie en spirale*, lorsqu'il traverse des espaces habités par des gens d'un niveau social inégal et contrasté :

Dix mètres après, ce n'était plus le quartier pilote de la capitale avec ses grands immeubles, ses hôtels, ses larges avenues aux feux automatiques, ses belles vitrines, ses musées, ses salles de spectacle. En plein Plateau, ceinturé des quatre côtés par les bâtiments à étages rutilants formant un trompe-l'œil, c'était un ghetto sordide avec ses mauvaises odeurs. Baraques branlantes, ça et là, une vieille construction en dur délabrée, des rues étroites sans éclairage public, envahies par des ordures où jouaient des enfants en haillons au ventre rebondi. Le chemin était tortueux...^(VS, 91)

Les lieux de la déviance coexistent et même se croisent, malgré la différence de statut social de ceux qui les occupent. Ici des gens aisés, au statut social enviable, là des malfrats et des hors-la-loi. Et pourtant, les uns et les autres traversent les frontières, franchissent les barrières avec une

sérénité déroutante, comme atteste ce face à face entre Maigret et Andersen. Le statut social du prisonnier résiste aux attaques de Maigret :

Peut-être ce qui l'[Maigret] impressionnait le plus n'était-ce pas la résistance physique et morale de l'homme, mais la troublante élégance, la distinction qu'il gardait jusqu'au bout [...]. Carl Andersen n'avait pas changé. Malgré son complet fripé, il restait d'une élégance qu'ont rarement l'occasion d'apprécier les gens de la Police judiciaire, une élégance d'aristocrate.^(NC, 466)

Ces multiples formes que prend la déviance et ses camouflages complexifient les rapports entre dévians et enquêteurs. Il semble que s'installe un espace ambivalent où la place de l'enquêteur est usurpée par celui qui est censé être le coupable. Comme s'il se produisait un phénomène d'inversion de polarités.

La Vie en spirale présente un dispositif narratif qui fausse ou subvertit le schéma d'enquête tel que le propose Jacques Dubois dans *Le roman policier ou la modernité*⁴. Dans les deux volumes qui composent *La vie en spirale*, à plusieurs reprises une confusion se produit dans les rôles qu'incarne Amoul Yakaar, le héros. En effet, s'il se présente dans un premier temps comme un trafiquant de chanvre indien, Amoul Yakaar Ndooy va progressivement se transformer en enquêteur. Et qui sont les suspects? L'inspecteur Idi Bâ et l'officier de police Kabiru. Avec lucidité et habileté Amoul Yakaar entreprend une traque des gardiens de l'ordre pour démasquer tout le réseau d'arnaque, de trafic et de violence où sont pris des agents de la police et des personnalités de l'administration. Amoul Yakaar apparaîtra comme le seul capable d'apporter de la lumière sur la disparition de l'officier principal de police et sur la mort du magistrat dit le Corbeau de Rio :

L'OPP Kabiru avait effectivement fait la Une du *Rayon du Soleil*. Un communiqué en gros caractères sous sa photo avait paru pendant quinze jours, invitant toute personne en mesure de donner des renseignements sur sa disparition de se présenter au Ministère de la Sécurité intérieure. J'étais le seul au monde à pouvoir donner une information valable.^(VS, 145)

On observe également un certain nombre de mécanismes de brouillage qui freinent l'enquête, alourdissent la mobilité et la lucidité de Maigret dans *La Nuit du carrefour*. On peut le remarquer lors de ce tête-à-tête étrange entre Maigret et la prostituée Else, la femme de Carl Andersen, que ce dernier fait passer pour sa sœur. Maigret éprouve en face d'Else

⁴ Jacques DUBOIS, *Le roman policier ou la modernité*, Paris, Nathan, 1992 ; notamment dans le chapitre intitulé « Le système des personnages », p. 91-100.

des sensations étranges, comme une relation affective qui n'a peut-être rien d'une attirance charnelle, mais qui dépossède pendant un certain moment le commissaire de ses armes techniques et l'installe dans quelque chose qui ressemble à une infra-zone communicative.

Maigret s'était assis dans une bergère, avait posé sur le tapis son chapeau melon. Et chaque fois qu'Else le regardait, il détournait la tête, parce qu'il n'arrivait pas à s'accommoder à ce regard-là.

La veille, elle n'avait été pour lui que mystérieuse. Dans la pénombre où il l'avait vue, presque hiératique, elle avait ressemblé à une héroïne à l'écran, et l'entrevue avait gardé un caractère théâtral. Maintenant, il cherchait à découvrir le côté humain de cet être, mais c'était autre chose qui le gênait, l'intimité, précisément de leur tête-à-tête.^(NC, 492)

Else incarne également un rôle qui ressemble, par bien des aspects, à celui qu'a joué le héros de *La Vie en spirale* dans le mystère de la disparition de l'officier principal Kabiru. En effet, on peut constater qu'Else semble détenir toutes une série d'informations pouvant conduire à démasquer le coupable du crime d'Isaac Goldberg. On peut remarquer aussi la manière intelligente avec laquelle elle va aider Maigret à éclaircir le mystère et à déjouer les manigances qui entourent la mort de Golberg, même s'il faut reconnaître sa complicité dans les activités des trafiquants.

La Vie en spirale et *La Nuit du carrefour* présentent ainsi un monde où les voies de la déviance décroissent les hiérarchies et les classes sociales, transcendent leurs frontières par leur caractère grouillant et subversif.

Au vu de ce carrefour de collisions et de reflets mutuels des classes sociales, dans *La Nuit du carrefour*, au vu de cette spirale d'une vie dont l'imprévu, l'informel sont les moteurs, dans *La Vie en spirale*, on peut affirmer que l'écriture de Simenon et celle d'Abasse Ndione témoignent d'une crise socio-littéraire qui semble s'abreuver dans «les bas-fonds honteux», comme le dit Kafka, de nos intimités problématiques.

Simenon et Abasse Ndione dans les bas-fonds de la littérature

SITUER Simenon et Ndione dans les bas-fonds où se produisent tous ces mini faits divers, c'est, comme l'affirme Pierre Mertens⁵, permettre à l'imaginaire de s'engouffrer avec toute liberté de mouvement dans l'espace fictionnel qui lui est ouvert. S'installer dans le microcosme de nos terreurs et

⁵ In Danielle BAJOMÉE, *Pierre Mertens l'arpenteur*, Bruxelles, Labor, «Archives du Futur», 1989.

de nos fantasmes, les saccages provoqués par la déstructuration d'un monde où s'écroulent les valeurs collectives. Faire porter le soupçon sur le confort du sens, sur la stabilité apparente des normes, miner insidieusement les certitudes.

Aussi bien dans *La Nuit du carrefour* que dans *La Vie en spirale*, les figures de la déviance portent les marques d'un monde qui s'exile de lui-même, signe d'une modernité qui trahit l'impérieuse demande de sens du sujet affronté à la désagrégation des valeurs.

La genèse de la déviance et la marginalisation d'Amoul Yakaar se desinent très tôt, dès le lycée, mais cette situation se radicalise plus tard, lorsque le héros, jouissant d'une vie tranquille et modeste de chauffeur de taxi, sent le besoin d'améliorer ses conditions d'existence et celles de sa famille. Cette brusque envie de faire autre chose, d'avancer ou de sortir de la torpeur sociale est la conséquence d'une crise historique qui ne dit pas son nom, et dont les symptômes ne cessent de déposséder toute une génération de ses repères culturels.

Abasse Ndione introduit et fait exister son héros dans un monde chaotique où la parole ne peut s'adresser qu'à des personnes vivant dans un état de « dégradation sociale et politique ». En ce sens, Pierre N'da affirme : « À société dégradée, parole débridée. L'usage de la débauche langagière s'avère nécessaire pour dire la débauche sociale. En cela le dévergondage a valeur d'acte iconoclaste. »⁶ Ndione s'insère ainsi dans la veine de « ces récits souvent déconcertants nés de la dégradation sociale et politique » que Lilyan Kesteloot⁷ appelle le « roman de l'absurde ou du chaos ».

La Nuit du carrefour n'échappe pas à l'ouverture au vent de l'Histoire, à une forme de contextualisation thématique. Même si l'étroitesse du cadre où se déroule le roman ne laisse pas beaucoup de place au contexte, il n'en est pas moins perceptible, ainsi que le soutient Jacques Dubois.

Les mondes confinés de Simenon se ferment davantage sur eux-mêmes. L'atmosphère y est lourde, la communication malaisée. Le bruit de l'Histoire n'y parvient qu'en échos affaiblis. Il n'en sont pas moins bien de leur époque, de celle qui va des années 1930 aux années 1960 et concernent une France — ou une Belgique — datée, lourde de replis frustrés et de mœurs archaïques. [...]. En tout cas, c'est de la petite bourgeoisie qu'il s'agit, celle de l'artisanat, du commerce et des professions libérales

⁶ Pierre ND'A, « Transgressions, dévergondage textuel et stratégie iconoclaste dans le roman négro-africain », in Amadou KONÉ (éd.), *Lumières africaines*, New Orleans, University Press of the South, 1997, p. 87.

⁷ Lilyan KESTELOOT, *Histoire de la littérature négro-africaine*, Karthala/AUF, 2001.

d'une part, du fonctionnariat de l'autre. Soit une classe qui se pose, dans ces années-là, la question de sa survie.⁸

L'auteur de *La Vie en spirale*, tout autant que Simenon l'a fait avec nombre de ces romans policiers — toutes proportions gardées —, nous introduit dans un univers de violence carcérale, sociale et politique, caractéristique du nouveau polar africain. Abasse Ndione est accueilli dans la « Série Noire » de Gallimard, en 1998, au côté du Congolais Achille Ngoye. C'est dans un climat social sinistre, sur fond de terreur politique et policière, qu'Abasse Ndione écrit la déviance symptomatique d'une déroutée des normes. Comme l'affirme Ambroise Kom à propos du roman de Ngoye, *Sorcellerie à bout portant* (Gallimard, 1998), « pareilles mœurs sont évidemment révélatrices du niveau de pourrissement des structures politiques et administratives du pays tout entier. La police nationale n'est qu'un réseau d'arnaqueurs habillés par l'État. »⁹ L'Officier de police Principal Kabiru apparaît en ce sens, à la fois comme l'incarnation de la corruption et de la déviance. Le narrateur, Amoul Yakaar, ici transformé en enquêteur, contraint Le corbeau de Rio, Maître Bara Nger, complice de Kabiru, à passer aux aveux et à révéler les forfaits de ce dernier :

Partout où il est passé il a commis des crimes. Trois semaines après son affectation à Rio, il organisa l'attaque de la banque. Le Directeur fréquentait le Coq Bleu où nous nous retrouvions tous les soirs. Kabiru fit évader trois détenus et les chargea d'effectuer la besogne. Après, il les supprima. Toujours par le même procédé, il s'en prit deux fois à l'église, aux boutiques des Libano-Syriens : des bijouteries et des grands magasins à Dakar. ^(VS, 137-138)

Ainsi, il apparaît que cette descente de Simenon et Ndione dans les lieux où logent la déviance et la marginalité est le fait de personnages proches marqués l'un et l'autre par l'histoire politique et culturelle de leur société. Les lieux de la déviance, que ce soit l'espace carcéral ou le monde quotidien, fonctionnent comme si le dehors et le dedans se reflétaient mutuellement. En réaction contre une société hyperconformiste, le héros de Simenon prend le chemin de la déviance, tandis que celui d'Abasse Ndione évolue dans un monde où les normes sont mises à mal par les soubresauts et les turbulences de l'histoire.

⁸ Jacques DUBOIS, *Les romanciers du réel. De Balzac à Simenon*, Paris, Le Seuil, 2000, p. 320-321.

⁹ Ambroise KOM, « Violences post-coloniales et polar d'Afrique », in *Notre Libraire*, n° 148, juillet-septembre 2002, p. 38.

Au terme de notre approche, nous pouvons constater la singularité de traitement de la déviance et de la marginalité chez les deux auteurs. Il est assez curieux de constater que les préoccupations sociologiques et littéraires d'Abasse Ndione rencontrent l'intérêt de Simenon pour les petites gens, sa proximité affective avec la plèbe. En revanche, la construction narrative de *La Vie en spirale* diffère de celle de *La Nuit du carrefour* : le scénario d'enquête est moins classique chez Ndione que chez Simenon. Sommes-nous en train d'assister à l'émergence d'une nouvelle espèce, africaine, de roman policier dont les composantes thématiques et formelles ne correspondent plus au moule classique du genre ? Il semble qu'entre la lucidité émotive, l'intuition raisonnée de Maigret et les scénarii baroques de Ndione, le traitement de la déviance et la marginalité révèle toutes les virtualités d'un genre au carrefour de la modernité et dans la spirale d'un renouvellement constant.

Bacary SARR
Université Cheikh Anta Diop de Dakar

François Bruno TRAORE

**Georges Simenon, étonnant voyageur,
«voyeur» et/ou figure atypique
de l'errance colonialiste**

**Engagement testimonial, trahison
ou transition littéraire ?**

PASCAL regrettait que les hommes soient mus par la curiosité, le désir de voyager et l'instabilité, expression d'un esprit aride, de peu de foi, inquiet et souffrant. Sa réflexion, semble-t-il, n'avait pas pris en compte que le voyage favorise l'ouverture, la rencontre de l'Autre, la découverte de connaissances nouvelles.

La constitution d'une pensée européenne cosmopolite dès la fin du xvii^e siècle est pourtant le produit des « errances » de personnes cultivées, qui connaissent une expansion particulière au siècle des Lumières et encore bien après. Le recul des frontières territoriales, l'élargissement de l'horizon intellectuel, la difficulté d'un repli obscurantiste, conséquence des grandes expéditions maritimes intercontinentales et de l'accroissement de la circulation à l'intérieur de « l'ancien monde », suscitent une curiosité pour l'étranger, voire une sorte de culte de ce dernier, dont rendent compte ce qui, à l'époque, est appelé des « relations de voyageurs ». Cette littérature permet la découverte de types humains nouveaux comme la figure du « bon sauvage » du Nouveau Monde, le mahométan voluptueux ou le Chinois lettré et religieux. Au xviii^e siècle, on enregistre l'émergence d'une littérature où le voyage est un thème permettant la vulgarisation d'idées comme celles de la décadence morale de la civilisation et de la « bonté » naturelle, de la « vertu » des peuples primitifs, etc.

Au xix^e, puis au xx^e siècle, on retrouve dans la littérature les différentes formes de « récits de voyages » apparues précédemment : d'un côté, les « récits fondés sur des relations de voyageurs ou sur des apparences géographiques » et, de l'autre, les « récits inspirés des voyages imaginaires les

plus délirants, expression d'une fantasmagorie débridée». P. Loti, J. Conrad, A. Gide, A. Londres, M. Leiris, L.-F. Céline, P. Nizan, et bien d'autres écrivains du xx^e siècle s'intéressent particulièrement à l'Afrique, soit qu'ils y situent l'action de leurs romans, soit qu'ils y trouvent matière à quelque forme de reportage. Pratiquement à la même époque, l'écrivain liégeois Georges Simenon se tourne vers l'Afrique qui est à la mode dans la littérature exotique et dans les débats sur l'opportunité de la colonisation. Aujourd'hui, compte tenu de son reportage, de ses romans et de ses nouvelles sur l'Afrique¹, il est compté au nombre des « écrivains de passage » pour lesquels le continent noir fut matière à réflexion et à littérature.

Mais qu'est-ce qu'un « écrivain de passage » ? Dans le cas spécifique de l'Afrique — le cas de Simenon en particulier — l'« écrivain de passage » est celui qui porte son regard sur une Afrique à la croisée des chemins, objet d'une curiosité exotique, terre d'esclavage et de colonisation. Au cours des années 1930, les « écrivains de passage », quel que soient leurs opinions particulières sur la colonisation, produisent une « littérature coloniale », c'est-à-dire, selon Frank Wilhelm, une « littérature qui est le fait d'auteurs venus des métropoles en voyageurs, missionnaires, journalistes ou écrivains en quête de sensations fortes et d'exotisme tropical, mais ne vivant que transitoirement en « Nigritie », car ces auteurs, généralement, n'habitent pas les colonies et n'y sont pas nés »².

L'expérience africaine est diversement appréciée par chacun de ces écrivains « qui ne font que passer ». Pour des raisons qui tiennent à leur formation, à l'intention qui les anime, à leur perception du vécu africain. En confrontant ces écrivains — et singulièrement Georges Simenon aux autres — il s'agira de déterminer la position d'écriture, les choix littéraires et les formes du regard manifestés par l'écrivain liégeois, aujourd'hui compté au nombre des plus grands auteurs de sa génération. Approuvé par les uns, qui le reconnaissent comme un contempteur du colonialisme, Simenon est épinglé par d'autres critiques qui lui trouvent des affinités colonialistes et racistes. Il n'est pas douteux que parmi la cohorte des écrivains de passage

¹ *L'Heure du nègre* (1932, reportage), *Le Coup de lune* (1932, roman), *45° à l'ombre* (1936, roman), *Le Blanc à lunettes* (1937, roman), *L'Ainé des Ferchaux* (1945, roman concernant les colonies françaises), œuvres auxquelles s'ajoutent quelques nouvelles qui ont l'Afrique pour cadre, sans compter plusieurs récits écrits sous pseudonymes divers, au cours des années vingt.

² Frank WILHELM, « Regards sur la colonisation de l'Afrique et du Congo (I) », *Forum*, Luxembourg, n° 209, juillet 2001, p. 53–59 ; « Regards sur la colonisation de l'Afrique et du Congo (II) », *Forum*, n° 210, septembre 2001, p. 63–68. Pour cet article, nous nous sommes servi de la version publiée sur Internet, <http://www.interfrancophonies.org/regards.pdf>, p. 6. Toutes les notes citées à l'appui de l'analyse seront extraites de ce document.

en Afrique, certains se sont, comme Céline, laissés emporter par un lyrisme à la fois mensonger et plein de récriminations.

Où se situe Georges Simenon par rapport à ses pairs, au triple plan de sa vision du continent (de l'Afrique centrale de 1932 en particulier), de son écriture et de son idéologie? Quels types de rapports Simenon entretient-il avec l'Afrique, avec cet «Autre culturellement différent»? Sa représentation du continent est-elle la même dans ses reportages et dans ses romans? Perçoit-il, à l'instar de bien d'autres, le «nègre» comme un «sauvage», un «cannibale», un «paresseux» un «bonasse»? A-t-il avalisé des mythes coloniaux, des préjugés sur l'Afrique? Est-il parvenu — et si oui, au prix de quel(s) sacrifice(s) — à maintenir l'équilibre entre fiction, témoignage, fantasmes, et vérité? Y a-t-il chez lui heurt du réel et de l'imaginaire? Si oui, pourquoi et qu'en résulte-t-il? Enfin, se fixe-t-il des règles d'écriture pour le roman et la nouvelle, des limites éthiques ayant quelque chose à voir avec la déontologie du journaliste?

Pour «situer le roman de Simenon par rapport à la littérature coloniale et examiner en quoi celui-ci rencontre et dépasse cette littérature stéréotypée selon ses propres formes d'émergence et d'affirmation», il nous paraît intéressant de procéder à une étude comparative de Simenon et des autres écrivains de passage, sans toutefois analyser leurs œuvres en détail. Ainsi, le choix d'un univers colonial comme espace romanesque sera-t-il envisagé selon une perspective qui prendra en compte, tour à tour,

- 1°) le contexte socio-historique et littéraire d'émergence du récit de voyage (en Europe et en France),
- 2°) le discours des chercheurs, explorateurs et aventuriers, précurseurs d'une littérature africaniste classique,
- 3°) les caractéristiques du récit de voyage imaginaire aux frontières de la fantasmagorie,
- 4°) la représentation de l'Afrique coloniale donnée par les journalistes-reporters et les écrivains de passage.

Et c'est alors enfin, que nous considérerons

- 5°) ce qui spécifie la vision simenonienne de l'Afrique des années 1930.

1.- Contexte socio-historique et littéraire européen et français d'émergence du récit de voyage

L'HISTOIRE littéraire situe les plus lointaines manifestations du récit de voyages au début du siècle des Lumières. Mais les relations de voyages remontent à une époque qui se confond avec les débuts de l'humanité. La littérature du XVIII^e siècle a pour caractéristique essentielle d'illustrer une thèse et de vulgariser des idées. Les « philosophes » imaginent volontiers des sociétés différentes de la leur et ils rêvent de retrouver des modèles naturels dans un lointain ailleurs. Utopiques pour la plupart, ces récits condamnent la décadence morale de la civilisation imputée à certaines dérives du progrès. Dans un registre « réaliste » fondé sur des relations de voyageurs ou dans un registre « fantaisiste » issu de la tradition du voyage imaginaire Marivaux, Rousseau, Bernardin de Saint-Pierre, Restif de la Bretonne, évoquent des espaces naturels plus ou moins lointains mais toujours protégés, lieux bienheureux parce que préservés de toute corruption, havres de vertu, de bonheur et de civilité. Tous veulent ainsi faire réfléchir l'état social et l'état moral contemporains.

La littérature romantique s'enracine quant à elle dans l'apologie du sentiment et du christianisme avec Madame de Staël et Chateaubriand. Elle reflète souvent la situation de l'homme écrasé par un *fatum* social, en proie à la solitude, impuissant à réaliser ses rêves. Le développement industriel y est mis en débat, eu égard à sa nature contradictoire : un vecteur de progrès — expansion économique et bien-être — mais aussi facteur de misère — travail aliéné et exploitation des enfants. Les autobiographies (plus ou moins déguisées) des écrivains expriment volontiers un désir de fuite loin d'un monde mesquin, sans espérance et prennent parfois la forme de récits de voyages, où l'imagination transfigure le monde perçu. On part en voyage pour répondre à l'appel du large, mais surtout pour trouver « ailleurs » la paix de l'âme, le sens caché du monde qui font retrouver bonheur et joie de vivre. En somme, il apparaît que la motivation romantique en matière d'évasion est, dans la plupart des cas, de découvrir des lieux exotiques et magiques qui satisfont en l'être l'appel du dépaysement et le désir d'un refuge naturel où vivre heureux. La distance n'est donc pas si grande qu'on le dit parfois entre l'exotisme du XVIII^e siècle et celui de l'ère où la raison cède le pas à la passion.

Dans quel contexte idéologique évolue la littérature française et européenne du XX^e siècle ? Celui d'une crise des valeurs, le conflit mondial ayant ruiné toute illusion quant à l'accomplissement de l'idéal des Lumières. Le roman moderne occidental cultive tantôt la défiance et tantôt la désinvolture,

tantôt le pessimisme et tantôt un héroïsme désespéré, quand ne l'emporte pas une dénonciation violente. À défaut de pouvoir se ressaisir dans l'effondrement des repères traditionnels, certains personnages — comme certaines personnes dans la réalité — aspirent à un ailleurs euphorisant, donnent issue à leur désir d'évasion, tablent sur les chances de nouveaux espaces, de nouvelles rencontres. Le récit de voyages connaît un regain de vigueur et l'Afrique devient une destination privilégiée pour les globe-trotters, une terre d'élection pour maints romanciers.

Toutefois, c'est un siècle auparavant que la littérature et le récit de voyages prenant l'Afrique pour sujet sont apparus, suite à la colonisation. Cette entreprise se donnait non seulement des objectifs économiques, mais encore un but humanitaire : l'Europe s'engageait, au plus haut niveau de l'État et de l'Église, à mettre fin aux poches de résistance esclavagistes et au cannibalisme supposé des Africains. Par ailleurs, on ne concevait guère que ces derniers puissent jouir d'un quelconque droit de propriété sur le sol qu'ils habitent. En témoignage, entre autres, ce fragment d'un discours historique de Victor Hugo :

L'Afrique importe à l'univers ; [...] cette Afrique farouche n'a que deux aspects : peuplée, c'est la barbarie, déserte, c'est la sauvagerie, mais elle ne se dérobe plus [...]. Au dix-neuvième siècle, le blanc a fait du noir un homme ; au vingtième siècle, l'Europe fera de l'Afrique un monde. Refaire une Afrique nouvelle, rendre la vieille Afrique maniable à la civilisation, tel est le problème. L'Europe le résoudra. Allez, peuples ! emparez-vous de cette terre. Prenez-la. À qui ? à personne. Dieu offre l'Afrique à l'Europe. Prenez-la. [...] Versez votre trop-plein dans cette Afrique, et du même coup, résolvez vos questions sociales, changez vos prolétaires en propriétaires.³

Si ce discours-programme ne peut être considéré comme l'élément catalyseur précipitant la naissance du récit colonial (cette dernière est contemporaine de l'invasion de l'Afrique), au moins lui reconnaîtra-t-on d'avoir éveillé ou relancé l'intérêt des « aventuriers » de toute nature — parmi lesquels nos écrivains de passage — pour l'Afrique. Récits de voyage et romans exotiques véhiculent et renforcent pour la plupart, jusqu'au tournant des années 1920–1930, une idéologie colonialiste dont les quelques lignes de Hugo précédemment citées contiennent l'essentiel : les Noirs sont des êtres

³ *Discours sur l'Afrique* (Paris, 18 mai 1879) prononcé par Victor HUGO, à l'occasion d'un banquet commémoratif de l'abolition de l'esclavage en France ; cité par Frank WILHELM dans l'article « 1997 Année européenne contre le racisme. Victor Hugo et la lutte antiesclavagiste aux États-Unis d'Amérique. Son combat voltairien pour la réhabilitation de John Brown », *Récré 13*, Diekirch, 1997, p. 159–186 [*Op. cit.*, p. 1–2].

humains... car ils ont été reconnus comme tels par les Blancs [!], mais ces derniers n'ont pas à leur concéder de droits sur un continent qu'ils ne suffisent pas à peupler et où ils vivent selon des coutumes « barbares ». C'est donc, pour les Européens, un devoir d'exporter « la civilisation » en terre africaine et c'est une chance, pour les plus pauvres d'entre eux, d'accéder là-bas à un statut économique et social auquel ils ne sauraient s'élever dans leur pays natal. C'est dans ce terreau d'idées que germent des images du « nègre » et du continent noir dotées d'un pouvoir de susciter des émotions vives, qu'éclorissent des Afriques illusoires, que fleurissent les stéréotypes et les mythes imprégnés de convictions racistes.

Des récits de voyages en Afrique (reportages et romans) écrits par des occidentaux qui ne soient pas marqués au coin des préjugés raciaux et de la conviction de coloniser à bon droit, il en existe donc fort peu. Il faut attendre la fin des années vingt et le début de la décennie suivante pour voir apparaître des fissures dans l'édifice idéologique de la littérature sur l'Afrique. Mais il n'est guère possible d'imputer une responsabilité *collective* aux « écrivains de passage » qui provoquent ces fissures. Et il est bien difficile de cerner les motivations et les buts de chacun de ces derniers, bien difficile de rendre raison des écrits individuels, bien difficile de dire, s'agissant de l'effet idéologique des œuvres, si elles ont sapé ou si elles ont renforcé les idées reçues sur le colonialisme.

L'ensemble qu'ont formé, au fil des décennies, les récits de voyage relatifs à l'Afrique se caractérise par une diversité de formes et de tons correspondant à la nature problématique du sujet évoqué. On pourrait presque dire : autant de voyageurs, autant d'Afriques imaginaires qui ont tourné dans le kaléidoscope d'une féconde et prospère littérature coloniale. De 1850 à 1950, des écrivains renommés ou qui sont devenus célèbres par la suite ont donné naissance à de nombreuses œuvres dont certaines vont servir à la présente étude. Il importait de les classer, pour appréhender les traits de quelques visions apparentées, mais également pour se donner des chances de pointer ce que Franz Hellens, parlant de cette « écriture [plurielle] de la colonisation », appelle les « traumatismes », c'est-à-dire les violents chocs émotifs qui ont marqué la personnalité de ces écrivains de passage, les disposant, consciemment ou inconsciemment, à développer telle thèse plutôt qu'une autre. Dans le discours polyphonique (et cacophonique) des Blancs sur l'Afrique, distinguons ainsi quatre « voix » : celle des chercheurs, explorateurs et aventuriers, celle des auteurs de récits de voyages imaginaires, celle des écrivains et journalistes-reporters et celle, toute personnelle, de Georges Simenon.

2.- Chercheurs, explorateurs et aventuriers : précurseurs d'une littérature africaniste classique

QUI sont ces pionniers littéraires de la découverte de l'Afrique et des Africains, qu'écrivent-ils et qu'est ce qui caractérise leur « voix » ? Ce sont des intellectuels, des savants issus du domaine des Sciences Humaines — historiens, anthropologues, ethnologues, sociologues —, des explorateurs, des navigateurs, des missionnaires et autres aventuriers qui s'érigent en serviteurs d'une hypothétique « cause scientifique » universelle, pour justifier l'initiative du voyage. Leurs œuvres sont aussi diverses que les motivations de leur entreprise : carnets de routes, journaux de voyages, cartes ou esquisses de tracés topographiques, informations d'usage linguistique et encyclopédique, littérature touristique et bien d'autres textes de légitimation directe ou indirecte de la colonisation. Ces écrivains ancrent dans les esprits le principe que la colonisation apporte la lumière de nations soi-disant civilisées à des peuples considérés comme obscurantistes et reconnus coupables de sauvagerie caractérisée.

La singularité de la manière dont s'y prennent ces écrivains dans la découverte de l'Africain pourrait être l'expression d'une commune volonté de prendre des distances par rapport à la « tradition littéraire ». Subissant la pression de l'Église, de l'État, des puissances économiques et commerciales, influencés sans doute par une littérature exotique plus ancienne, ces auteurs, plus ou moins consciemment, participent à une conjuration du silence et renforcent un discours idéologique bien-pensant mais fallacieux. Ils abaissent le « nègre », certes parfois de manière involontaire, mais en général pour justifier des idées reçues que personne ne veut prendre le risque de combattre. Les missionnaires vont par exemple taxer de diabolique tout ce qui échappe à la « rationalité » de leur compréhension. Chez Stanley, Griaule, Frobenius, Lévy-Bruhl, Lévi-Strauss⁴, le vocabulaire utilisé pour désigner l'Africain est résolument dépréciatif : « noir », « nègre », « indigène », « sauvage », « serviteur », etc. La figure du colonisé se construit selon une volonté manifeste de le réduire à des rôles inférieurs : porteurs, boys ou serviteurs. Les écrits en question nourrissent un exotisme plutôt voyeuriste. Les représentations de l'Autre africain procèdent d'une hiérarchisation des

⁴ Sir Henry Morton STANLEY [John ROWLANDS] (1841-1904), *À travers le continent mystérieux*, 1878; Lucien LÉVY-BRUHL (1857-1939), *Les Fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, 1910; Léo FROBENIUS (1873-1938), pionnier de la découverte des arts africains, *Histoire de la civilisation africaine*, 1933; Marcel GRIAULE (1898-1956), *Masques dogons*, 1938; Claude LÉVI-STRAUSS (1908), *Tristes tropiques*, 1955.

différences constatées et tournent vite à la réduction spectaculaire : voici le « nègre » sensationnel !

3.- Le récit de voyage imaginaire aux frontières de la fantasmagorie

Pour certains écrivains, le voyage sur le continent ne fut pas une condition nécessaire à l'écriture. Leurs œuvres s'apparentent aux récits utopiques du XVIII^e siècle, où le thème du voyage et la simple évocation des mœurs d'un lointain ailleurs suffisent à l'évasion et au dépaysement. Lorsque l'Afrique devient un sujet incontournable dans la littérature exotique des années vingt et trente, des auteurs laissent libre cours à leur imagination. Leurs récits se caractérisent par des préjugés paternalistes, et sous des apparences sérieuses, se gaussent de l'Africain. Ce dernier fait l'objet de réflexions satiriques, expression d'une idéologie colonialiste empreinte de préjugés raciaux. La présence d'un univers colonial comme espace romanesque dans les productions des écrivains de passage sur le continent noir est rendue nécessaire par la volonté des Européens d'illustrer leur domination naturelle sur l'Africain. À ce propos, Frank Wilhelm, estime que

Hergé développe l'idée de prise en charge du noir par le blanc, laissant sous-entendre qu'un nègre n'a pas (encore) toutes les qualités requises pour être un homme. Ainsi, le sorcier apparaît-il comme une manifestation de l'obscurantisme qui règne sur l'Afrique, et se combine avec le bandit blanc, espèce de doublon négatif du reporter au pantalon de golf. Bien entendu, les agissements du sauvage adepte de pratiques occultes et fétichistes sont combattus par le Père blanc qui incarne la civilisation. En général, les noirs sont présentés comme indolents, mais aussi comme naïfs et crédules [...]⁵.

Ces propos décrivent l'esprit des écrits imaginaires qui se nourrissent des peu fiables comptes rendus d'explorations publiés dans les Bulletins des Sociétés d'Histoire et de Géographie londoniennes et parisiennes. Cette commune source européenne d'informations « scientifiques » abreuve, entre autres, l'imaginaire et les mentalités belges.

La fascination des écrivains par l'ailleurs entretient une imagerie structurée par le fantasme colonial. Le public exprime des attentes que comblent des œuvres à caractère mélodramatique et d'un exotisme imaginaire. Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, Jules Verne⁶ a ainsi profité de la vogue

⁵ Frank WILHELM, *op. cit.*, p. 7.

⁶ Jules VERNE, *Cinq semaines en ballon*, 1863.

d'un exotisme imaginaire et de l'engouement pour l'évocation des progrès techniques pour construire son grand voyage initiatique en Afrique noire. Des récits d'imagination analogues, ou le romanesque prend le pas sur les fantasmes de la vie coloniale, connaissent, au cours des décennies suivantes, un véritable succès de librairie dans le registre de la littérature populaire.

Le besoin de vérifier certaines informations, entre autres, pousse quelques auteurs à se rendre en Afrique⁷. On entre alors progressivement dans une période de transition où les « écrivains de passage » vont produire des œuvres nées du contact physique avec le continent africain. Ces écrivains sont des journalistes-reporters, des poètes, des nouvellistes, des philosophes et des romanciers dans la carrière desquels la rencontre avec le continent noir a, parfois, constitué à la fois un tournant et un défi.

4.- L'Afrique coloniale dans le regard des journalistes-reporters et écrivains de passage

DANS les années vingt et trente, il est abondamment question de l'Afrique dans le débat social et politique, elle est un cadre de prédilection pour une partie non négligeable de la production romanesque et elle devient une destination privilégiée pour les écrivains. L'expression « écrivains de passage » désigne une génération d'auteurs qui, pour diverses raisons, ont franchi la Méditerranée, traversé l'Afrique et, dans des genres différents, fait de cette dernière, un objet littéraire.

Les exigences d'une étude synthétique relative à des écrivains d'Europe qui témoignent, critiquent la colonisation au nom de certaines valeurs, mais qui perpétuent néanmoins une tradition de littérature exotique où la réalité africaine se trouve offusquée par des stéréotypes ancrés dans l'idéologie colonialiste nous impose de réduire notre corpus à quelques ouvrages parus à la même époque et qui se recourent par endroits. Ces livres, relations d'un passage ou fictions africanistes présentent des caractéristiques communes et constituent ce que J.-F. Durand⁸ appelle la « littérature coloniale ».

⁷ Ce sont entre autres, Alphonse DAUDET (1840-1897), avec la trilogie de *Tartarin de Tarascon*, 1872, 1885 et 1890; Guy de MAUPASSANT (1850-1893), *Bel-Ami*, 1885 et Georges DARIEN (1862-1921), *Biribi*, 1890.

⁸ Jean-François DURAND, Responsable du Centre d'étude du xx^e siècle de l'Université Paul-Valéry - Montpellier III; coord. des vol. de *Regards sur les littératures coloniales. Afrique francophone*, tome I : « Découvertes », tome II « Approfondissements », Paris, L'Harmattan, 2000.

Cette « littérature coloniale » à deux traits essentiels : d'une part, elle vient confirmer ou réfuter les thèses colonialistes et racistes, d'autre part, elle exprime une vision partielle, née de regards et d'impressions fugaces. Ces traits fondent la problématique du regard, du regardant et du regardé. Une vision d'ensemble procédant d'un regard patient et bienveillant, d'un désir de connaissance rationnelle, une vision mûrie par l'analyse et débarrassée d'*a priori*, de stéréotypes et autres préjugés aurait incontestablement une plus grande valeur, mais les écrivains dont il va être question n'ont pas le temps de vivre suffisamment longtemps au même endroit pour interpréter posément ce qui s'offre à leurs regards. En outre, dès qu'intervient le romanesque, le témoignage perd bien sûr de sa crédibilité.

C'est faute d'avoir été des témoins qui prennent le temps d'observer et de comprendre que « les écrivains de passage » ont significativement contribué à diffuser des représentations fallacieuses sinon négatives de l'Afrique coloniale des années vingt et trente. La fascination de l'ailleurs, la quête de sensations fortes réduisent l'Afrique aux stéréotypes, au spectaculaire, au fantasmagorique. Cette « littérature coloniale » sur son versant romanesque de même que les reportages, les journaux autobiographiques et ethnologiques enflamme les imaginations et répond aux attentes d'un lectorat avide de dépaysement facile. Le succès de librairie est en point de mire, car cette littérature viatique⁹ implique, pour certains reporters et écrivains « mandetés », de gros investissements qu'il importe de rentabiliser. La vision de ces écrivains de passage brouille davantage la perception de l'Afrique ; qui pis est, leurs représentations sont parfois contradictoires :

On imagine aisément ce que les relations équivoques entre Européens et Africains, blancs et noirs, colons et colonisés, « civilisés » et « sauvages » peuvent impulser comme représentations divergentes où pullulent les malentendus, les partis pris et les racismes — il y a un racisme noir « anti-blanc » —, mais aussi heureusement, les tentatives d'empathie réciproque, les essais de synthèse¹⁰.

La « littérature coloniale » apparaît comme un témoignage, mais elle manque de profondeur et de perspective, confond l'apparence et la réalité, se plie aux exigences commerciales des éditeurs. Les pamphlets anticolonialistes de Paul Nizan¹¹ ne sont-ils pas en réalité un exposé de sa vision

⁹ L'expression « littérature viatique » est de Catherine GRAVET et de Pierre HALÉN, auteurs de « Littératures viatique et coloniale », in *Littératures belges de langue française (1830–2000) : histoire et perspectives*, Paris, Fayard, 2000, p. 515–542.

¹⁰ Frank WILHELM, *op. cit.*, p. 6.

¹¹ Paul NIZAN, *Aden Arabie*, 1931.

universaliste de l'humanité et l'expression de sa préférence pour l'homme face à l'individu qui ramène tout à lui? Gide fustige certaines exactions des colons¹², mais sans remettre en cause l'entreprise coloniale, en ménageant des responsables et dans une profonde ignorance des réalités africaines¹³. L'Afrique coloniale, au même titre que la guerre, l'Amérique des banques, le taylorisme et la banlieue parisienne, offre à Louis-Ferdinand Céline l'occasion de dénoncer l'horreur des systèmes économique-religieux et oligarchiques¹⁴. Malheureusement, ce projet, tout comme celui de ses confrères, est dévoyé par les caricatures de la contre-société, de l'anti-civilisation que représente l'Afrique «spectaculaire», drôle, paillard et ridicule qu'il offre en pâture à son public.

Invité en 1931 par Marcel Griaule à parcourir l'Afrique et à tenir un carnet de route, Michel Leiris achève son errance africaine de 21 mois seul dans l'autobiographie, et l'ethnographie vers laquelle il s'était tourné seulement deux ans auparavant. Ses visions¹⁵ de l'Afrique valent-elles mieux que de communes gloses scientifiques? Et quel crédit accorder aux écrits de voyage du luxembourgeois francophone Maurice Pescatore¹⁶ qui «a tendance à juger les noirs en fonction de ses exigences d'efficacité de gestionnaire capitaliste habitué aux lois du marché [...] Ce sociologue choque souvent son lecteur par des considérations franchement racistes»¹⁷ :

Pour l'éducation des noirs on est unanime : il faut créer des écoles professionnelles et leur apprendre à travailler, mais il est inutile d'en faire des clercs en leur enseignant à lire et à écrire, et en cela il y a peut-être un reproche à faire aux Missions qui sous d'autres rapports sont admirables et rendent les plus grands services à la colonie.¹⁸

Plus loin, il observe :

En somme les indigènes vivent heureux et sans soucis ; [...] Pourquoi les civiliser? On leur crée des besoins qu'ils n'avaient pas. [...] Et quand on a vécu un temps en Afrique on ne peut s'empêcher de poser la question qui résume tout le problème colonial. A-t-on tort ou raison d'imposer aux nègres une civilisation dont ils n'ont que faire, et pour laquelle ils n'étaient point nés?¹⁹

¹² André GIDE, *Voyage au Congo suivi de Retour du Tchad*, 1927.

¹³ Cf. ici même l'article d'Ieme van der Poel, p. 303-320.

¹⁴ Louis-Ferdinand CÉLINE, *Voyage au bout de la nuit*, 1932.

¹⁵ Michel LEIRIS, *L'Afrique fantôme*, 1934.

¹⁶ Maurice PESCATORE, *Chasses et Voyages au Congo*, 1932, un texte sur son vécu en Afrique.

¹⁷ Frank WILHELM, *op. cit.*, p. 9.

¹⁸ Maurice PESCATORE, *op. cit.*, p. 291, cité par Frank WILHELM, *op. cit.*, p. 9.

¹⁹ Maurice PESCATORE, *op. cit.*, p. 265-266, cité par Frank WILHELM, *ibid.*

L'aventurier Albert Gras²⁰ en était arrivé à la même conclusion, dans un esprit conforme à celui des écrivains de passage de sa génération :

Malgré certaines idées nouvelles, Albert Gras reproduit [...] les schémas de pensée de son époque, qui accuse les noirs de paresse et crédite les blancs de toutes les vertus. Cependant, [...] Gras sait que les torts sont partagés et qu'il n'y a pas qu'une seule forme de civilisation.²¹

Dans une telle atmosphère générale de lynchage médiatique et romanesque ou, à tout le moins, de délation de l'Afrique coloniale, quelle est la vision de Georges Simenon ?

5.- Autonomie et identité littéraires de la vision simenonienne de l'Afrique coloniale

5.1.- La formation de la pensée africaine

QUEL est le sens de la confrontation que l'écrivain opère entre réel et représentations imaginaires dans le contexte des reportages occidentaux sur l'Afrique des années trente, si tributaire de l'idée de soi et de l'autre « culturellement différent » ? Cette préoccupation est d'autant plus fondamentale qu'elle éveille la réflexion sur les frontières entre le regard, l'objet regardé et l'idée de soi, sur les limites entre romanesque, reportages et représentations imaginaires. Par rapport à cela, on observe que la vision simenonienne se constitue sur la base d'un processus de sédimentation qui s'étend sur les vingt premières années de sa vie. Dans le cadre que lui offre Liège, sa ville natale, il est influencé par les images et les expériences qui structureront sa personnalité d'écrivain.

Issu d'un milieu modeste, il est prompt à épouser la cause des faibles tant dans les banlieues que dans les colonies. En sa qualité d'écrivain, mais surtout comme intellectuel de son siècle, Simenon est interpellé par le problème historique, sociologique, culturel, politique, économique et désormais littéraire que pose la colonisation dans la plupart des pays européens. Au-delà de son désir incessant de mobilité spatiale, satisfait par ses déménagements et voyages successifs, son engagement en tant qu'écrivain de passage est l'expression d'une volonté supérieure de répondre présent,

²⁰ Albert GRAS, écrivain luxembourgeois francophone, aventurier individualiste, est l'auteur de *La Zone torride. Souvenirs du Sénégal*, Luxembourg, impr. Joseph Beffort, 1885.

²¹ Frank WILHELM, *op. cit.*, p. 8.

de témoigner, de combattre l'arbitraire par la force des idées. À la recherche de l'« homme nu », sa perception aurait débouché sur une vision personnelle de l'homme du *xx^e* siècle. Simenon est l'un de ces « romanciers de la rue qui se font les peintres des quartiers mal famés et des « zonards »²². Devant la « crise de l'Occident », alors que le roman est gagné par le « populisme » et que la parole est donnée au prolétariat, Simenon veut croire que la corruption de la civilisation qui abaisse l'homme ne s'est pas étendue aux tropiques ni aux colonies ; d'où son choix en faveur d'une dédramatisation de la colonisation. Mais comment parle-t-il de l'Afrique de l'époque ? De quelle manière l'implique-t-il dans ses récits ?

La lecture des écrits africains de Simenon et des observations de la critique révèle à l'évidence son refus d'entrer dans la complicité historique de ce discours idéologique bien-pensant qui entretient la propagande coloniale par des cartes postales et des textes de légitimation. Sa vision de l'Afrique, peut-être paternaliste, ne serait assurément pas raciste ni diluée par la conjuration du silence relative à la colonisation : « L'Afrique vous parle et elle vous dit merde ! », dira-t-il. Georges Simenon percevrait le colonialisme tel qu'il était au *xix^e* siècle, à savoir comme « le complément indispensable de la naissance du capitalisme, qui a conditionné le développement industriel des pays européens »²³. Simenon ne se sentait ni ne se montrait supérieur à l'étranger, à l'autre qu'il admettait différent, culturellement différent.

Mais la fiction permet d'apprécier le degré de transfiguration de la réalité par l'écriture, alchimie incontrôlée qui échappe à une totale maîtrise de l'écrivain. Précédé et environné dans l'histoire des années trente par une littérature de voyage tributaire de la vision subjective et fort souvent déformée des pionniers de la découverte du continent, Georges Simenon, semble-t-il, ne parvient pas à se soustraire à la dénonciation d'une autre partie de la critique. Homme à plusieurs facettes, il donnerait à l'occasion dans l'ambiguïté et le contradictoire. Or, du fait que son regard se veut objectif, il saisit l'Afrique pour la présenter dans sa réalité parfois oxymorique, à la fois belle et laide. Cette impartialité répondrait au souci d'une quête d'identité, manifestation d'une volonté d'apparaître, selon notre hypothèse, comme une figure atypique de l'errance, plutôt contempteur qu'apologiste du colonialisme. Malheureusement, son engagement testimonial est perçu alors comme une trahison, son regard tenant davantage d'un voyeurisme

²² Il est avec plusieurs de ses contemporains — dont Carco, Dabit et Guilloux —, un témoin de la vie des milieux modestes.

²³ *Grand Dictionnaire Encyclopédique Larousse*, Vol. III, Paris, 1982, p. 1389.

pernicieux. Battue en brèche est l'image de l'étonnant voyageur qu'il prétend être, croyant effectuer la jonction — et c'est en cela qu'il apparaît comme le pionnier d'une transition littéraire — entre le récit de voyage et les nobles préoccupations humanistes et universelles du ^{xx}^e siècle qu'il entend défendre, entre la thématique africaine et les exigences du roman moderne fuyant les excès du populisme et s'acheminant vers le Nouveau Roman.

5.2.- Les révélations de l'écriture et du discours littéraire simenonien

AU-DELÀ de cette description de la vision théorique simenonienne, il en est une seconde, pratique, qui en approfondit les caractéristiques, vu qu'elle est fondée sur l'analyse de son écriture, de son esthétique et de son discours. Elle repose sur l'autorité de quelques travaux particulièrement orientés vers ses textes africains. C'est ici que Georges Simenon, alors égal en bien des points aux autres écrivains de passage dans les représentations de la colonie et de la colonisation, entre fantasmes romantiques et témoignages engagés, révèle son autonomie et son identité. J. Conrad, A. Gide, M. Leiris, L.-F. Céline, P. Loti, A. Gras, M. Pescatore, E. Psichari et bien d'autres écrivains de passage produisent des reportages et des romans correspondant à l'observation qu'en fait Frank Wilhelm :

La littérature aide l'auteur ou le lecteur à se construire un moi par l'évasion, par la compensation, par le transfert, si bien que l'Afrique des romans, des poèmes et des pièces est souvent fantasmée et son imagologie d'autant plus révélatrice.²⁴

Si pour Benoît Denis²⁵, la perception que Simenon a de l'Afrique est tronquée, si, selon lui, l'écrivain sélectionne ce qui est laid et rend ainsi la réalité abjecte, il nous apparaît que ce jugement — qui ne serait pas contestable s'agissant de Céline ou de Pescatore — manque de fondement s'agissant de Simenon. Ce dernier, opérant comme il le fait, offre à l'Afrique un espace de signification dans son champ de représentation global : l'Afrique ne doit rien cacher et rien de ce qui la concerne ne doit rester dans l'ombre. « Il y a un style Simenon », comme le constate Paul Morand, une « écriture hallucinée » qui fait de son auteur, « un peintre de

²⁴ Frank WILHELM, *op. cit.*, p. 12.

²⁵ Benoît DENIS, « *L'Heure du nègre* : l'Afrique recomposée de Simenon », in *Traces*, n° 9, 1997.

la fatalité», souligne Denis Tillinac²⁶. Dans de telles conditions, peut-on lui reprocher de cracher un venin raciste dans ses œuvres africaines? Oui, répond Jean-Louis Dumortier²⁷ qui met en doute «l'antiracisme proclamé» de Simenon. Son argumentaire se résume à l'idée que *L'Heure du nègre* «est incontestablement un ouvrage imprégné de stéréotypes racistes : femmes lascives et vénales, hommes résignés, insensés, dépourvus de sens moral, Noir puéril singeant l'homme blanc dans les aspects les plus dérisoires de sa culture». Simenon, selon Dumortier, entretiendrait «le mythe d'un âge d'or du colonialisme, où des héros solitaires compensaient leurs exactions par un paternalisme convenant à la mentalité infantine des autochtones».

Il y a chez Simenon, un réalisme romanesque d'une gravité telle qu'il doit déniaiser les lecteurs. Affronter les préjugés idéologiques en renversant les barrières morales implique la mise en lumière d'une réalité obscène cachée, mais perçue par l'écrivain qui refuse de participer à la grande supercherie. Par ailleurs, ne convient-il pas d'exagérer les contrastes de manière à faire parler le détail? En cela, il est proche du style et de la méthode proustienne : l'histoire fictive n'a guère d'importance en elle-même, elle permet seulement de rendre compte de la subjectivité du regard et l'écriture a pour mission de refléter la réalité. C'est ce regard posé sur le monde, regard d'un narrateur-voyeur, qui renseigne le lecteur.

Enfin, la lecture des «textes africains» de Simenon permet d'affirmer, conformément à l'avis général de la critique, que l'écrivain Simenon ne cultive pas l'égocentrisme de Gide ni l'égotisme stendhalien. C'est la raison pour laquelle ses personnages ne sont pas son porte-parole, mais celui des masses populaires qui le lisent. Si, comme c'est le cas dans *L'Heure du nègre*, le cadre est décrit, c'est parce qu'il implique un rapport de signification et qu'il surdétermine l'être et le faire des personnages. D'où le choix — cela est notable dans *Le Coup de lune* — d'un langage qui travaille à combattre les clichés et les métaphores connues. Plutôt collectiviste qu'intimiste, son expérience morale est généreuse et altruiste, puisqu'elle défend une noble cause universelle au détriment de l'abjecte colonisation. Simenon s'adresse à l'âme humaine angoissée par d'innombrables comportements qui bafouent l'éthique. Il cherche à susciter la polémique par ses reportages, il s'en prend au conformisme des bien-pensants lovés dans la quiétude de leur bonne conscience. Si son anticapitalisme se manifeste par le rejet de la colonisation,

²⁶ Denis TILLINAC, *Le Mystère Simenon*, Paris, Calmann-Levy, 1980.

²⁷ Jean-Louis DUMORTIER, «Anticolonialisme patent et racisme larvé : l'effet idéologique de *L'Heure du nègre*», in *Traces*, n° 9, 1997.

il évite de s'abandonner, contrairement aux autres « écrivains de passage », à une écriture « au goût du jour » ; son écriture est au contraire l'expression d'un refus des codes du « vieux monde » européen en déréliction.

Conclusion

DANS la « littérature coloniale », Georges Simenon et les « écrivains de passage » donnent à penser le lien entre, d'une part, le récit — factuel, s'agissant du reportage, ou fictionnel, s'agissant du roman, de la nouvelle — et, d'autre part, l'histoire. L'histoire de l'homme d'Europe et de l'homme d'Afrique, l'histoire d'une confrontation de communautés culturelles qui tourne au conflit pour la survie. Critiques du colonialisme ou des pratiques de colonisation, déversoirs de fantasmes ou témoignages engagés, les œuvres sur l'Afrique des années vingt et trente ne sont jamais de simples jeux d'esprit, de pures fictions, des discours sans conséquence. Ce sont des manières — plus interrogatives que les essais théoriques ou les témoignages historiques — de penser librement.

François Bruno TRAORE
Université de Cocody, Abidjan

Ieme VAN DER POEL

Georges Simenon parmi les critiques du chemin de fer Congo-Océan (1921–1934)

DANS le discours sur le colonialisme en Afrique, on distingue généralement deux phases : la première se situe autour de 1900 et elle se caractérise, pour citer Edward Saïd, par un « exotisme ouvert et une confiance sincère en l'expansionnisme colonial »¹. Les textes concernés nous racontent l'exploration du continent noir comme un roman d'aventures, où les moyens de transport qui avaient pris leur essor dans le siècle précédent, tels que le bateau et la locomotive à vapeur, revêtent un caractère quasi mythique. Comme l'a montré un article fort intéressant d'Edmond Maestri paru dans le *Bulletin du comité de l'Afrique française*, ceci vaut en particulier pour le train colonial : « Pour les Européens, l'histoire de l'Afrique ne dépend plus des Africains, mais d'eux-mêmes, d'eux seuls et du chemin de fer, symbole de force et de modernité qu'ils veulent voir considéré en Afrique comme l'emblème de leur autorité et de leur domination. »²

Dans les récits de voyage écrits par des militaires qui ont participé aux différentes campagnes en Afrique, la conquête du continent africain par le rail constitue également un thème récurrent. Ni la question de la construction des voies ferrées, ni celle de la main d'œuvre, ne sont jamais posées, ce qui illustre le fait qu'il s'agit effectivement d'un mythe. En témoigne, entre autres, le journal de route de Jules Emily, l'un des participants de la mission Congo-Nil de Jean-Baptiste Marchand (1896–1899). L'apparition d'un train met fin aux longues privations des explorateurs dans la brousse africaine :

¹ Edward W. SAÏD, *Culture and Imperialism*, Londres, Chatto and Windus, 1993, rééd. Vintage, 1994, p. 227. Traduit par l'auteur.

² Edmond MAESTRI, « Exotisme et mythe ferroviaire colonial : le cas de l'Afrique française de la fin du XIX^e siècle aux années trente », in Alain BUISINE, Norbert DODILLE et Claude DUCHET (éd.), *L'Exotisme, Actes du colloque de Saint-Denis de la Réunion (7–11 mars 1988)*, organisé par le CRLH et le CIRAOI, Université de la Réunion, *Cahiers CRLH-CIRAOI*, diff. Didier-Érudition, n° 5, 1988, p. 208, n. 1.

Puis un sifflet strident déchire l'espace, un panache de fumée monte à l'horizon et, rapide, la locomotive s'avance, enguirlandée de rubans, remorquant des wagons ornés de drapeaux et de fleurs.³

Pour les soldats français épuisés, la vue de la locomotive représente le retour à la civilisation, après de longues semaines passées parmi les « sauvages ». Dans un autre texte, datant de la même époque, le chemin de fer est dépeint comme le moyen par excellence pour tirer ces derniers de leur prétendu sommeil :

À l'heure actuelle, l'espace n'existe plus pour les voies ferrées, qui traversent les montagnes et les déserts, pénètrent au cœur de l'Afrique, vont réveiller, tels le caspien et le transsibérien, des populations endormies sous de longs siècles de demi-barbarie.⁴

Ces exemples montrent clairement que le triomphe du rail fait partie intégrante de l'imaginaire européen concernant le continent noir⁵.

Au cours des années, l'assurance qui dominait le discours colonialiste du début du vingtième siècle s'amenuisera progressivement. Cette seconde phase coïncide plus ou moins avec le moment même où l'impérialisme colonial cesse d'être une idéologie, voire une abstraction, et où les Européens, en tant qu'administrateurs, ingénieurs ou commerçants, se voient confrontés à l'Afrique réelle. Celle-ci s'avérera beaucoup plus rétive que le cliché d'une terre « endormie », promu par l'imagerie populaire, ne le leur avait fait croire⁶. Il en résulte une littérature, qui, sans mettre en doute le bien-fondé de l'entreprise coloniale, témoigne toutefois d'une sensibilité plus ou moins aiguë aux forces de résistance, culturelle et autres, venant de l'empire colonial lui-même. C'est donc l'Afrique, qui, pour citer encore une fois Edward Saïd, « affecte » l'Europe, jusqu'à saper les mythes que celle-ci s'était inventés au fil des années⁷.

On peut supposer que le mythe ferroviaire, en tant que l'un des symboles les plus puissants de l'entreprise coloniale, est également entamé par

³ Jules EMILY, *Mission Marchand. Journal de route*, Paris, Hachette, 1913, p. 359.

⁴ Louis DELMER, *Les Chemins de fer*, Paris, Schleicher Frères, « Les Livres d'Or de la Science », p. 16.

⁵ Sur ce point, on se reportera à Pierre HALEN, *Le Petit Belge avait vu grand : une littérature coloniale*, Bruxelles, Labor, 1993, p. 270-285. Voir aussi Ieme VAN DER POEL, « André Gide's Congo: The possessor possessed », in *Remembering Empire*, Society for Francophone Postcolonial Studies, Autumn/Winter 2002, p. 64-81.

⁶ Cf. Helen CARR, « Modernism and Travel (1880-1940) », in Peter HULME et Tim YOUNGS (eds.), *The Cambridge Companion to Travel Writing*, Cambridge, Cambridge University Press, « Cambridge Companions to Literature », 2002, p. 73.

⁷ Cf. Edward W. SAÏD, *op. cit.*, p. 227. Traduit par l'auteur.

ce processus, sans compter que le chemin de fer est alors concurrencé par l'introduction, sur le continent africain, d'un moyen de transport tout neuf, et par là même plus excitant : l'avion⁸. L'un des premiers exemples d'un tel changement dans la perception du train colonial nous est fourni par le roman de René Maran, *Batouala* (1921). Par l'intermédiaire du héros, un chef africain, l'auteur évoque la corvée des prestations tout en doutant que les peuples africains puissent tirer profit d'un travail forcé qui sert, entre autres, à construire « des machines qui, au moyen du feu, marchent sur des barres de fer »⁹. Dans un article comportant une critique véhémement de la guerre du Rif, paru dans *L'Humanité* du lundi 12 octobre 1925, le train colonial est démythifié ainsi :

Évidemment, évidemment : on a construit des voies ferrées et mis en circulation des trains [dans les colonies]. Mais regardez ce que ces trains apportent aux « barbares » : des canons, des caisses de munitions. On excusera la réserve avec laquelle les « barbares » accueillent les bienfaits des « civilisateurs ».

Dans les deux exemples cités, dont l'un provient de l'œuvre d'un auteur noir qui a été l'un des premiers à dénoncer les crimes perpétrés dans les colonies africaines, et l'autre du journal officiel du Parti Communiste français, on voit déjà s'amorcer le début de la démythification du train colonial. Mais il reviendra au chemin de fer Congo-Océan d'accélérer et surtout d'amplifier ce processus. D'abord, parce que le débat qu'il inspire, interpelle des auteurs blancs qui ne s'adressent pas forcément à un public appartenant à l'extrême gauche, et, en second lieu, parce que sous la plume de l'illustre André Gide, le train colonial, ce « merveilleux agent de civilisation »¹⁰, se change carrément en ogre. En évoquant dans son *Voyage au Congo* (1927) le recrutement massif parmi la tribu des Saras dans le Tchad, Gide constate que, « le chemin de fer Brazzaville-Océan est un effroyable consommateur de vie humaines. »¹¹

Dans ce qui suit, je montrerai comment la polémique sur le Congo-Océan a contribué à la destruction du mythe de la grande œuvre coloniale en général, et à celle du mythe ferroviaire en particulier. Ce débat, commencé

⁸ En témoigne un court entrefilet, publié dans *La Presse coloniale* du 14 mai 1932 : « Les aviateurs Goulette et Salel à Brazzaville et à Léopoldville. Ils suivirent le chemin de fer Matadi-Léopoldville. »

⁹ René MARAN, *Batouala*, Paris, Albin Michel, 1921, p. 76.

¹⁰ Louis DELMER, cité par Pierre HALEN, *op. cit.*, p. 271.

¹¹ André GIDE, *Voyage au Congo* (1927). Je me réfère à l'édition de la « Bibliothèque de la Pléiade », *Souvenirs et voyages*, Paris, Gallimard, 2001, p. 473.

en 1926, s'amplifiera encore vers les années 1928–1929, pour ne s'arrêter qu'au moment de la fin des travaux, en juillet 1934. À l'exemple de Gide, plusieurs autres écrivains reporters (les « écrivains-globe-trotters », comme les surnommait, narquoisement, la presse coloniale), se rendent sur les chantiers du Congo-Océan, afin de témoigner du drame humanitaire qui s'y déroule. Je commencerai par retracer la polémique qui a battu son plein dans la presse, coloniale et anticoloniale, à cette époque, et qui a réuni des auteurs aussi divers que René Maran, André Gide et Denise Moran. Ensuite, je confronterai le discours de quelques-uns de ces écrivains voyageurs à celui des défenseurs de la politique coloniale poursuivie par les Français en A.-É.F. Il s'agit en premier lieu de la presse coloniale en tant que porte-parole de l'administration, mais aussi de quelques travaux universitaires. Sur ce point, j'insisterai notamment sur les deux textes de Georges Simenon où est évoquée l'histoire du Congo-Océan : le reportage *L'Heure du nègre* (1932) et le roman *45° à l'ombre* (1936), pour voir si et dans quelle mesure ces deux textes se distinguent de l'ensemble de mon corpus. Enfin, j'aborderai brièvement la question de savoir si ces récits de voyage, à cause de leur caractère critique et souvent corrosif, ont préparé la voie aux grands écrivains africains de l'indépendance, dont certains et pas les moindres, comme Emmanuel Dongala et Ahmadou Kourouma, se sont laissés inspirer, eux aussi, par l'épisode dramatique de la « machine ».

C'est de 1886, six ans après la fondation du Congo français par Pierre Savorgnan de Brazza, que datent les premières études du tracé d'un chemin de fer parallèle à celui du Congo belge. Cette ligne longeant le fleuve Congo était jugée indispensable pour assurer le transport des matières premières de Brazzaville à l'Atlantique. Mais l'A.-É.F., pendant longtemps considérée comme la « Cendrillon » de l'empire colonial français, a manqué des fonds nécessaires pour mener à bien un projet d'une telle ampleur. C'est que le colonialisme français était basé sur le principe que les colonies devaient se développer par elles-mêmes, ce qui, dans le cas de l'A.-É.F., créa des problèmes quasi insurmontables. Enfin, dans les derniers mois de 1913, l'Assemblée vota une loi qui allait permettre à la colonie de contracter un emprunt de 171 millions de francs français. L'éclatement de la Grande Guerre interrompit l'exécution du projet et ce ne fut qu'en 1921 que le gouverneur général de la colonie, Victor Augagneur, donna le premier coup de pioche symbolique pour marquer le début de la construction de la voie ferrée.

Bientôt de nouveaux contretemps survinrent. Le franc français ayant dévalué, les fonds contractés par la colonie ne suffisaient plus. Pour cette

raison, Raphaël Antonetti (1872–1938), qui avait succédé à Augagneur en 1924, prit la décision de procéder à un recrutement plus intensif de la main-d'œuvre indigène afin d'accélérer les travaux. Cette initiative fut à l'origine de débats dans la presse française sur la façon dont les travailleurs indigènes furent embauchés, sur les traitements qui leur furent infligés, et sur la grande mortalité qui en résulta. Car selon les estimations des historiens d'aujourd'hui, une vingtaine de milliers d'hommes auraient laissé la vie dans cette entreprise¹². Entre janvier et mars 1927, le gouverneur Antonetti fut interpellé par la Chambre en tant que premier responsable de cette hécatombe. Pour se défendre, il accusa à son tour les compagnies concessionnaires de l'avoir calomnié de crainte qu'il ne renouvelle pas leurs contrats qui devaient expirer en 1929. Antonetti fut acquitté et maintenu en fonction jusqu'au moment de l'inauguration du chemin de fer en 1934.

Bien que *Voyage au Congo* ait sans doute contribué le plus à faire du Congo-Océan une cause célèbre, ce n'est pas Gide qui en a parlé le premier, mais René Maran. En mai 1926, alors que Gide retourne en France, Maran a déjà publié, une série d'articles dans lesquels il met au grand jour le scandale du travail forcé pour le chemin de fer. Après son retour du Congo, Gide pensa d'abord se mêler aussi à la discussion qu'avait suscitée le cri du cœur de Maran, pour se raviser par la suite. S'il évoque la question du chemin de fer dans son *Voyage*, s'est surtout pour faire l'éloge de son hôte et ami, Marcel de Coppet (1881–1968), alors gouverneur du Tchad par intérim. Gide en parle donc avec beaucoup de précaution, tout en reléguant les détails les plus pénibles aux notes en bas de page¹³. C'est que l'auteur craignait — comme l'explique très bien Daniel Durosay dans la notice de l'édition Pléiade — qu'une critique plus ouverte de l'administration coloniale, la première responsable du recrutement, du transport et des mauvais traitements des ouvriers africains, eût pu nuire à la carrière administrative de son ami de Coppet¹⁴. Le réquisitoire contre les abus du colonialisme tel qu'il figure dans *Voyage au Congo* ne vise donc pas l'administration coloniale

¹² Cf. Catherine COQUERY-VIDROVITCH, *Le Congo au temps des grandes compagnies concessionnaires, 1898–1930*, Paris/La Haye, Mouton, 1972, p. 195 et Jules MARCHAL, *Travail forcé pour le rail. L'Histoire du Congo 1910–1945* (tome 2), Borgloon, Éditions Paula Bellings, 2000, p. 242. Selon les estimations de Gilles Sautter, qui s'est basé sur les données de Raymond Susset, le nombre de victimes se situe entre 15 000 et 18 000. Cf. Gilles SAUTTER, « Notes sur la construction du chemin de fer Congo-Océan (1921–1934) », *Cahiers d'Études africaines*, n° 26, 1967, p. 269.

¹³ André GIDE, *Souvenirs et voyages*, op. cit., p. 473–475

¹⁴ Cf. Daniel DUROSAY, in André GIDE, *Souvenirs et voyages*, op. cit., p. 1194–1211.

française en premier lieu, mais accuse les compagnies concessionnaires, tout comme l'avait fait Antonetti devant l'Assemblée.

Pour mieux cerner la position de Gide, je la comparerai à celle de René Maran (1887–1960). Maran était un Noir qui, originaire de la Guyane, avait travaillé comme administrateur dans l'Oubangui-Chari, au nord-est de l'A.-É.F. Après avoir obtenu, en 1921, le prix Goncourt pour son roman *Batouala*, il quitta l'administration afin de poursuivre une carrière d'écrivain et de journaliste. Ce fut en cette qualité qu'il écrivit sur la politique coloniale en général, et sur la littérature coloniale en particulier. Du 7 novembre 1925 au 4 décembre 1926, Maran publia quatre articles dans le *Journal du peuple*, sous la manchette : « L'A.-É.F. ou la colonie rouge ». Dans ces textes, le scandale de la grande mortalité parmi les travailleurs du Congo-Océan est mis au grand jour. Puis, le 19 février 1927, Maran fait une analyse critique du *Voyage au Congo* de Gide, dont la prépublication dans *La Nouvelle Revue française* avait commencé le 1^{er} novembre 1926¹⁵. Ce fut aussi le dernier article que Maran consacra à la question du chemin de fer, à part celui qu'il écrivit à l'occasion de l'inauguration, le 10 juillet 1934, et qui fit contraste avec tout ce qu'il avait dit auparavant.

Au contraire de Gide, Maran, lui-même ancien administrateur, n'épargne nullement la haute administration de l'A.-É.F. qu'il tient directement pour responsable des crimes humanitaires perpétrés dans la colonie. Dans un article publié le 17 avril 1926, Maran fait d'ailleurs allusion à la présence d'André Gide sur les lieux, ou plutôt à une lettre que ce dernier avait écrite à des personnes haut placées pour les informer des brutalités et des sévices subis par bon nombre de villageois dans le district de Boda. Gide relatera ces événements plus tard dans le chapitre IV de son journal de voyage. Mais il y a une différence très nette entre son interprétation des faits et celle de Maran. La critique de Gide vise l'administrateur local, Pacha, et la Compagnie forestière. En revanche, les accusations de Maran mettent directement en cause la haute administration :

des villages entiers [ont été] enfumés, soit parce que l'impôt était en retard, soit parce qu'il fallait des travailleurs volontaires pour la construction de la voie ferrée Brazzaville-Océan.

Ce qui est confirmé par le sous-titre de l'article : « L'administration criminelle ». On notera pourtant que Maran, à l'époque où il commençait à se documenter sur l'affaire du Brazzaville-Océan, pouvait encore espérer rallier

¹⁵ Daniel DUROSAY, in André GIDE, *op. cit.*, p. 1215.

Gide, « cet empêcheur de danser en rond », à la cause des victimes du chemin de fer.

Le 24 avril 1926, Maran publie un troisième article sous le titre « La macchabéisation d'une race », où il parle exclusivement de la construction du Congo-Océan. Comme dans ses publications précédentes, il se montre très bien renseigné sur ce qui se passe en A.-É.F., recevant ses informations de première main. Sa critique vise avant tout le gouverneur général Antonetti qu'il accuse de « tyrannie désordonnée et despotique ». Il tient cependant à préciser qu'il ne s'oppose nullement à la construction du chemin de fer en tant que tel (« ce chemin de fer est absolument nécessaire. On aurait même dû le construire depuis longtemps »), mais au fait qu'Antonetti et ses subordonnés immédiats, « ont impardonnablement forfait à leur devoir ». Dans « L'A.-É.F. et la dépopulation », paru le 4 décembre 1926, Maran s'oppose à l'idée répandue par la presse coloniale, que ce sont les maladies tropicales qui déciment la population autochtone. En exemple, il décrit la manière dont les travailleurs du chemin de fer sont expédiés de leur lieu d'origine vers les chantiers. Ces circonstances de leur « voyage », brièvement évoquées par Gide, seront exposées plus tard, dans le moindre détail, chez des critiques tels que Denise Moran et Marcel Homet. Voyageant à demi nus, et entassés sur les chalands ouverts, les ouvriers du chemin de fer n'ont aucune protection contre la pluie ou, pire encore, contre les escarilles que lance la cheminée du bateau chauffé au bois. Comme les marchandises que transportent ces bateaux sont protégées par des panneaux bombés, il arrive souvent qu'un ouvrier tombe dans l'eau et se noie. Maran finit son réquisitoire ainsi :

Néanmoins, il est inadmissible, alors que les bestiaux voyagent protégés, que le gouvernement de l'A.-É.F. puisse tolérer plus longtemps, *sur-tout lorsqu'il s'agit des mainœuvres [sic] recrutés pour les chantiers du Brazzaville-Océan*, que les passagers indigènes voyageant sur les transports de l'*Afrique-Congo*, soient obligés de subir des conditions aussi inhumaines.¹⁶

Le 19 février 1927, Maran consacre un article au *Voyage au Congo* de Gide, qui ne paraîtra en volume qu'au mois de juin suivant. Le texte de Maran est donc antérieur à la polémique qui s'engagea dans la presse dès que le livre de Gide, contenant une critique féroce des grands concessionnaires, fut publié¹⁷. Maran, en s'adressant directement à Gide, insiste, une

¹⁶ Souligné dans le texte.

¹⁷ Cf. Daniel DUROSAY, in André GIDE, *op. cit.*, p. 1207.

fois de plus, sur la responsabilité de l'administration coloniale française pour ce qui est du traitement inhumain des Africains :

Qu'il [Gide] se garde toutefois de croire que Pacha est une exception parmi les fonctionnaires de l'A.-É.F. Ah ! si quelques-uns de ceux qui sont restés totalement propres voulaient se décider à parler, « l'immense plainte qui désormais habite » André Gide, croîtrait sans fin ni cesse.¹⁸

Il est curieux de constater que Maran, qui, à propos du Congo-Océan, avait toujours pris parti pour les victimes du rail et contre l'administration, change complètement de bord au moment de l'inauguration de la voie ferrée, le 10 juillet 1934. Dans l'article qu'il écrit à cette occasion, il va jusqu'à employer les figures rhétoriques que l'on trouve couramment dans le discours colonial. Ainsi, pour rehausser le prestige du Congo-Océan, il invoque l'ombre du grand explorateur, Savorgnan de Brazza. De plus, il fait l'éloge de l'esprit fraternel qui aurait régné sur les chantiers, le travail en commun ayant mis fin à l'hostilité qui existait entre les différentes tribus. Comment expliquer cette volte-face ? D'abord, parce que, très vraisemblablement, les conditions de travail sur les chantiers s'étaient améliorées progressivement au cours des années¹⁹. Mais cela, évidemment, n'annule en rien le nombre de victimes qui périrent pendant les années 1926–1929 et dont Maran avait si courageusement pris la défense à un moment où personne d'autre n'avait encore osé en parler. Il me semble donc que l'attitude de Maran soit avant tout liée à la double contrainte qui sous-tend sa propre position. D'un côté, l'humaniste *et* le sujet colonisé en lui se sont identifiés aux victimes africaines, de l'autre, l'ancien administrateur est, lui, toujours resté fidèle aux grands desseins de la présence française en Afrique²⁰.

¹⁸ Maran se réfère ici au chapitre IV du *Voyage au Congo*, dans lequel Gide prend la décision de témoigner des atrocités dont on lui a parlé lors de son voyage : « Désormais une immense plainte m'habite ; je sais des choses dont je ne puis prendre mon parti. Quel démon m'a poussé en Afrique ? Qu'allais-je donc chercher dans ce pays ? J'étais tranquille. À présent je sais ; je dois parler. » (André GIDE, *op. cit.*, p. 401.)

¹⁹ Les différents critiques ne sont pourtant pas d'accord sur ce point. Robert Poulain, dans l'introduction de ses *Étapes africaines* (1930), constate que « le gouvernement métropolitain [...] a enrayé par son intervention énergique la mortalité sur les chantiers », ce qui est confirmé par la presse coloniale de la même époque (*La Dépêche coloniale et maritime*, Georges Bousset dans *La Presse coloniale illustrée*) et par Gilles Sautter (voir n. 12, p. 307). Denise Moran, en revanche, dans *Tchad* (1934), arrive à la conclusion « que nous sommes encore loin des 11 % de décès ».

²⁰ Pour une analyse plus approfondie de la double contrainte chez Maran, on se reportera à Christofer L. MILLER, « Nationalism as Resistance and Resistance as Nationalism in the Literature of Francophone Africa », in *Yale French Studies*, n° 82, 1993, p. 69–73.

Comme je l'ai déjà constaté précédemment, Gide, dans son *Voyage au Congo*, relègue le Congo-Océan au second plan. Cela n'empêche pas que le succès incontestable de cet ouvrage attira tout de même l'attention du public sur la question du chemin de fer. Mais l'actualité politique y fut aussi pour quelque chose. Dans les années 1928–1929, la population de l'Oubangui-Chari commençait à se révolter contre le recrutement pour la voie ferrée. Cette insurrection et la répression sévère qui s'ensuivit ont retenu l'attention de la presse en France, y compris celle de *L'Humanité*. C'était par ailleurs la première fois que le journal communiste relatait les événements de l'actualité en A.-É.F., ce qui signifie sans doute que son anticolonialisme était moins lié à la question humanitaire (comme chez Gide et Maran), qu'à l'idée de la révolte.

À partir du 19 janvier 1929, *L'Humanité* publie quatre articles, écrits par Marcel Joubert, membre de la Commission centrale coloniale du Parti, sur la révolte en Oubangui-Chari. Les trois derniers paraissent sous le titre : « La révolte des Noirs de la "grande forêt" ». Dans sa contribution du 24 janvier 1929, où il évoque la question du travail forcé pour le Congo-Océan, Joubert se réfère à la fois à *Terre d'ébène* (1929) d'Albert Londres, paru dans la même année, et à *Voyage au Congo*. Ceci confirme mon hypothèse que Gide, tout précautionneux qu'il fût, a tout de même joué un rôle majeur dans l'impact qu'a eu cette affaire qu'il a contribué à rendre publique. La renommée nationale et internationale dont il jouissait dans l'entre-deux-guerres — « les années Gide », comme les a baptisées l'historien Michel Winock — y fut sans doute aussi pour quelque chose.

Les années 1928–1930 sont donc marquées par la révolte en Oubangui-Chari. Si dans certains milieux coloniaux, cette rébellion est mise sur le compte d'un « sorcier », le prédicateur Karnou, la plupart des critiques estiment qu'il y a un rapport direct entre ce soulèvement massif et le recrutement de la main-d'œuvre, notamment, pour la voie ferrée. « La chasse à l'homme » qui en résulta, occupe une place importante dans les reportages de Marcel Homet, Denise Moran et Robert Poulaine, mais Gide fait lui aussi mention de villages déserts et abandonnés le long du trajet qu'il a parcouru²¹. Pour échapper au travail forcé pour le rail, beaucoup d'habitants s'étaient même réfugiés dans les colonies françaises et étrangères environnantes ou, comble d'ironie, avaient cherché la protection des grands

²¹ Pour une étude très détaillée de cet épisode, on se reportera à Raphaël NZABAKOMADA-YAKOMA, *L'Afrique Centrale insurgée. La guerre du Kongo-Wara (1928–1931)*, Paris, L'Harmattan, 1986.

cessionnaires. Dans *Terre d'ébène* (1929), Albert Londres signale qu'on avait l'intention de rectifier la frontière de l'Oubangui-Chari, « pour masquer le dépeuplement »²². Ce fait est relaté également par Michel Leiris dans *L'Afrique fantôme* (1934)²³.

En 1930, pour remédier au problème persistant de la main-d'œuvre, l'administration prend la décision d'embaucher des coolies asiatiques. *La Presse coloniale* se montre assez sceptique, comme en témoigne le passage suivant, tiré d'un article de Lucien Vickers, publié dans le numéro du 17 avril :

Changer la couleur de peau des hommes ! Les prendre jaune serait la grande pensée actuelle du ministère. À l'examen, je ne crois pas au succès d'une pareille entreprise. Les jaunes recrutés avec fortes promesses ne résisteront pas aux difficultés du Mayombe et le spleen qui gagne spécialement les déracinés dont la force morale n'est pas hors de pair, causera les mêmes déchets qu'avec les Noirs.²⁴

Dans *La Revue indigène* (numéro de mai-juin 1930), Paul Bourdarie, membre du Conseil supérieur des colonies, fait effectivement mention du recrutement de 500 coolies indochinois à destination d'Afrique, tandis qu'Henriette Roussel, dans sa thèse sur le Congo-Océan, de même que Georges Boussenot dans *La Presse coloniale illustrée*, donnent le chiffre de 800 Chinois. René Mercier, auteur d'une thèse de droit également, situe l'arrivée d'un premier contingent de travailleurs asiatiques dès 1927, sans préciser leur nombre ni leur provenance²⁵. Les différentes sources que j'ai consultées ne sont pas non plus d'accord pour ce qui est du succès de l'embauche des coolies. Roussel signale qu'après avoir semé la zizanie sur les chantiers, les Asiatiques ont été rapatriés peu de temps après. Ceci est confirmé par l'historien Gilles Sautter. Dans son article bien documenté, celui-ci attire également l'attention sur le caractère hétéroclite de ce groupe de travailleurs, parmi lesquels il y avait des croupiers, des coiffeurs, des militaires et des intellectuels²⁶. En revanche, Georges Boussenot se montre

²² Albert LONDRES, *Terre d'ébène* (1929), Paris, Le Serpent à plumes, 1998, p. 247.

²³ « Il y a quelques années, au moment où il fallait de la main-d'œuvre pour le Congo-Océan, Fort-Archambault (Sarh) avait été pris au Tchad et rattaché à l'Oubangui-Chari (République centrafricaine) de manière qu'on puisse faire venir des travailleurs de cette région sans les changer par trop de colonie et ainsi éviter le scandale. » (Michel LEIRIS, *L'Afrique fantôme* (1934), in Jean JAMIN et Jacques MERCIER (dir.), *Miroir de l'Afrique*, Paris, Gallimard, « Quarto », 1996, p. 344.

²⁴ Raphaël NZABAKOMADA-YAKOMA, *op. cit.*, p. 161.

²⁵ René MERCIER, *Le Travail obligatoire dans les colonies françaises*, Paris, Larose, 1933.

²⁶ Gilles SAUTTER, *op. cit.*, p. 254-255

plutôt optimiste sur le résultat que l'on pourrait attendre de « ce premier essai d'importation, dans notre Afrique équatoriale, d'éléments jaunes »²⁷. Enfin, dans l'hebdomadaire *La Presse coloniale* du 24 février 1932, paraît la nouvelle suivante :

Les rapports récemment reçus de Chine indiquent que les travailleurs asiatiques recrutés pour le chemin de fer Congo-Océan et rapatriés en fin de contrat, se sont déclarés enchantés de leur séjour en A.-É.F., où, pendant deux ans, ils furent bien logés, bien nourris, bien payés. Questionnés sur le point de savoir s'ils repartiraient volontiers pour l'Afrique, tous ont répondu affirmativement.

L'histoire des travailleurs asiatiques revient également dans *45° à l'ombre* (1936)²⁸ de Simenon²⁹. Dans ce texte il s'agit plus précisément de 300 Annamites que l'on appelle, pour des raisons de commodité, « les Chinois ». Après avoir travaillé sur les chantiers du Congo-Océan, Ils s'en retournent dans leur pays d'origine à bord d'un paquebot, à destination de Bordeaux, *L'Aquitaine*. Le personnage principal de l'histoire est le médecin de bord Donadiou. Il sert aussi de lien entre les deux espaces strictement séparés dans lesquels se déroule la vie à bord du navire : au niveau le plus élevé, réservé aux Blancs, se trouvent les cabines, la salle à manger et le pont supérieur ; au niveau inférieur, la cale et le pont des troisièmes, se trouvent entassés les hommes de couleur : quelques Africains et le groupe de travailleurs indochinois.

Au moment où l'un des Annamites meurt d'un accès de fièvre, le narrateur se réfère à la grande mortalité sur les chantiers du chemin de fer :

À cinq heures, l'un des deux était mort. [...] Le docteur traversa le gaillard d'avant et vit les autres Annamites, assis à même le pont et jouant aux dés, pour la plupart. Cela ne les empêchait pas de le voir. De tous les coins, des yeux sombres étaient fixés sur lui, sans fièvre, sans curiosité indiscrète, sans rancune même. Ils avaient déjà vu mourir tant de camarades, à Pointe-Noire !³⁰

Mais le roman de Simenon ne renferme pas une vraie critique de la façon dont les Français s'y sont pris pour construire leur chemin de fer. Ce qui l'a intéressé avant tout, c'est l'opposition entre les deux sphères à bord :

²⁷ *La Presse coloniale illustrée*, mars 1930, p. 190.

²⁸ Cf. ici même l'article de Jean-Louis Dumortier, p. 63-92.

²⁹ L'histoire des travailleurs chinois est relatée également dans une nouvelle de Pierre MILLE, « Les Chinois », republiée dans *Barnavaux aux colonies* suivi d'*Écrits sur la littérature coloniale*, préface de Jennifer YEE, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 143-169.

³⁰ Georges SIMENON, *45° à l'ombre* (1936), Paris, Gallimard, « Folio », 2003, p. 40-41.

celle, inférieure, où règnent une chaleur étouffante et le bruit étourdissant des machines, et celle du niveau supérieur où se passe la vraie vie, celle des « civilisés », des Européens. Le narrateur suggère qu'entre les Indochinois se nouent des drames non moins terribles qu'en classe de première, mais sans y insister davantage :

Toute la journée, ils étaient calmes, faisant leur toilette avec soin, procédant à leur lessive, certains aidant à préparer les repas, car ils avaient obtenu de manger leur propre cuisine.

Mais [...] la nuit, il y avait de terribles batailles dans la cale où, malgré la surveillance, ils jouaient un jeu d'enfer. [...] À eux tous, ils avaient environ trois cent mille francs, mais quand on arriverait à Bordeaux la répartition serait inégale, les uns n'ayant plus rien, pas même une paire d'espadrilles, les autres ayant gagné jusqu'à cinquante mille francs.³¹

À la fin du roman, la présence des Chinois à bord se résume à quelques chiffres d'une simple statistique exécutée par le médecin de bord :

Et Donadieu faillit rentrer chez lui, fumer quelques pipes pour retrouver sa somptueuse indifférence de la nuit, et pour penser à nouveau que, dans la nature, il y a fatalement du déchet. Sur les trois cents Chinois, il y avait quatre morts. Tant mieux pour les autres, en somme!³²

Ainsi se termine dans le roman de Simenon l'aventure des trois cents Annamites, dont le périple, après leur arrivée à Bordeaux, était loin d'être fini, mais dont la responsabilité désormais ne relèvera plus du médecin de *L'Aquitaine*.

Vers 1929, l'affaire du recrutement pour le chemin de fer avait également éveillé l'attention de la communauté internationale. Ceci était dû en premier lieu à la révolte de la Haute-Sangha, mais il y avait aussi une autre raison. La Société des Nations à Genève commençait à s'intéresser au problème du travail forcé dans les colonies et il était clair, dès le début, que la pratique française fut différente, sur ce point, de celle des autres empires coloniaux, comme l'Angleterre et les Pays-Bas. C'est ainsi que l'affaire du Congo-Océan continua d'occuper les esprits, aussi bien sur le plan international que national. Car, dans le sillage de Gide et de son compagnon de voyage, Marc Allégret, plusieurs journalistes et écrivains voulurent eux aussi effectuer le voyage en A.-É.F. Leurs écrits constituent autant de protestations contre les abus du système colonial, tout comme le *Voyage* gidien. Cependant, contrairement à Gide, ces écrivains n'évitent pas de traiter du drame du Brazzaville-Océan. Parmi ces témoignages, il y a, pour commencer, *Terre d'ébène* (1929)

³¹ *ID.*, p. 66.

³² *ID.*, p. 171.

d'Albert Londres, dont la prépublication, dans *Le Petit Parisien*, fit grand bruit. Son exemple sera suivi par plusieurs autres : Robert Poulaine dans *L'Impartial*, qui fit plus tard un compte rendu plus modéré dans *Étapes africaines* (1930) ; Madeleine Poulaine, *Une blanche chez les noirs* (1931) ; Marcel Homet, « La Vérité sur l'Afrique-Équatoriale française » (1932), publié dans *L'Esprit, revue internationale* ; Georges Simenon, *L'Heure du nègre* (1932) et Denise Moran, *Tchad* (1934).

Il s'agit d'un corpus de textes dans le genre du reportage où, à l'exception du livre de Madeleine Poulaine — qui semble surtout contente d'avoir occupé, en parcourant le Congo belge par chemin de fer, la même voiture-lit que la reine des Belges —, le désir de témoigner et de dénoncer les excès du colonialisme est évident. Sur ce point, il existe, bien sûr, une différence de degrés. Ainsi, la critique de Robert Poulaine vise la personne du gouverneur Antonetti, plutôt que l'entreprise coloniale dans son ensemble. C'est aussi le cas de Homet qui déclare expressément ne pas avoir l'intention de discréditer l'entreprise coloniale en tant que telle.

Plusieurs auteurs, dont les Poulaine et Albert Londres, sont convaincus que les Belges gèrent mieux leur « Congo » que les Français. En comparant les chemins de fer français et belge, Poulaine fait remarquer que, « sur les chantiers de ce dernier, actuellement en pleine transformation, où travaillent un nombre de Noirs égal à ceux mobilisés du côté français, où on creuse des tunnels aussi pénibles que ceux du Mayumbe, la mortalité est de un pour mille. »³³ Rétroactivement, pourtant, ce chiffre est contesté par Jules Marchal, qui dans son étude détaillée sur la reconstruction de la voie ferrée Matadi-Kinshasa au Congo belge (entre 1923 et 1932 et donc contemporaine de la construction du Congo-Océan), estime que le nombre de victimes fut de 8 à 10 %³⁴. Enfin, Denise Moran s'oppose au centralisme qui règne dans l'A.-É.F., parce qu'elle le tient en grande partie responsable du drame du recrutement pour le chemin de fer :

Le Tchad ne doit vivre que de Brazzaville. Que noirs et blancs crèvent, que les montagnes s'abaissent, que les eaux se retirent, l'A.-É.F. sera « une ». ³⁵

L'intérêt du récit de voyage de Poulaine réside surtout dans son annexe, comprenant un certain nombre de documents officiels datant des années

³³ Robert POULAINÉ, *Étapes africaines*, Paris, Éditions de La Nouvelle revue critique, 1930, p. 112.

³⁴ Cf. Jules MARCHAL, *op. cit.*, p. 240 et 242. Dans son ouvrage bien documenté, Marchal arrive par ailleurs à la conclusion que « le Matadi-Kinshasa a consommé relativement plus de vies d'Africains que le Congo-Océan » (7 700 morts et 20 000 morts, respectivement).

³⁵ Denise MORAN, *Tchad*, Paris, Gallimard, 1934, p. 93.

1927-1929, où il est fait mention de bon nombre de villages abandonnés, de villageois qui ont pris la fuite ou qui se sont battus avec les recruteurs pour leur échapper³⁶. Les autres récits de voyage se distinguent de celui de Poulaine par leur contenu, d'abord. Car si ce dernier considère le drame du Congo-Océan comme un cas d'exception regrettable, des auteurs tel que Gide, Simenon, Londres et Moran le voient plutôt comme *le symptôme* d'une entreprise coloniale manquant de tout héroïsme et de toute grandeur.

Par leur style personnel et impressionniste, témoignant d'un désir d'esthétisation et de littéarité, ces textes constituent, pour ainsi dire, le revers de la presse coloniale traditionnelle, représentée à cette époque, entre autres, par *La Revue indigène* et *La Dépêche coloniale*³⁷. Dans le discours de celle-ci, qui était censée défendre les intérêts du colonat, les stéréotypes hérités du colonialisme triomphant du début du siècle, persistent. Dans la littérature-reportage, en revanche, le didactisme et le moralisme d'antan sont abandonnés pour un point de vue plus subjectif, comme dans le *Voyage au Congo* de Gide, où le narrateur réserve une grande place au doute, à l'émerveillement et à l'angoisse³⁸. Si je dis « revers », il faut donc prendre ce terme en son sens littéral. Car, lorsqu'on confronte le discours sur le Congo-Océan tel qu'il figure dans la littérature de voyage avec celui tenu par la presse coloniale, il se trouve que la première fait tout pour miner le discours de la dernière, en en prenant, presque systématiquement, le contre-pied.

Prenons, pour commencer *La Revue indigène*, qui, dès le début, dans les articles consacrés au Congo-Océan, met l'accent sur l'efficacité et le sérieux de ce qu'elle considère comme, « l'œuvre capitale pour l'avenir de l'Afrique »³⁹. Dans le même article, qui date donc de la période où la mortalité sur les chantiers fut effrayante, son auteur ne parle que du succès de l'entreprise en énumérant les excellentes conditions, matérielles, hygiéniques et autres, dans lesquelles s'effectue le travail :

³⁶ Robert POULAIN, *op. cit.*, p. 228-233.

³⁷ Ce n'est pas le lieu ici de faire une analyse détaillée de la presse coloniale. Je tiens à remarquer cependant qu'elle ne constituait pas un ensemble parfaitement homogène et qu'il y avait des exceptions à la règle, c'est-à-dire, de rares moments où elle se montre plus critique envers la « grande œuvre ». Ainsi, le 11 novembre 1928, le journal *Annales coloniales* publie un document qui fait mention du « recrutement intensif et inconsideré des travailleurs pour les chantiers du Brazzaville-Océan » (Raphaël NZABAKOMADA-YAKOMA, *op. cit.*, p. 146).

³⁸ Cf. Helen CARR, *op. cit.*, p. 74-75.

³⁹ *La Revue indigène*, novembre/décembre 1925, p. 253-254.

Les travailleurs libérés retournent dans leur village, munis d'un petit pécule, satisfaits de leur séjour sur les chantiers. Beaucoup retournent au travail comme volontaires.⁴⁰

Plus loin, dans le même texte, on peut lire encore :

D'ici la fin des travaux, la plupart des indigènes aptes au travail, habitant dans la partie méridionale du Moyen Congo, seront passés sur les chantiers du Congo-Océan. Il s'y seront entraînés à un travail régulier, y auront appris un peu de français et se seront habitués à travailler sous la direction des Européens. Enfin, ils auront pris goût au gain, fruit du travail.⁴⁰

Les écrivains-voyageurs, en revanche, font tout pour souligner le caractère désordonné, chaotique et même burlesque de la construction du chemin de fer. Sur ce point, il y a un lien intertextuel évident entre ces reportages, écrits à l'entre-deux-guerres, et l'épisode de la voie ferrée belge, tel qu'il figure dans *Au cœur des ténèbres* (1902) de Joseph Conrad. Dans ce texte fondateur, la grande œuvre coloniale se trouve réduite à « une chaudière vautrée dans l'herbe [...] à des débris de machines, une pile de rails rouillés [...] et à un] dynamitage sans objet [qui] était tout le travail en cours »⁴¹. On comparera ce passage à la description du futur port de Pointe-Noire dans *Terre d'ébène* d'Albert Londres : « Le wharf finit dans la brousse. Des herbes vous montent jusqu'à la poitrine et l'on va, cherchant un sentier qui, dit-on, existe. »⁴² Et plus loin : « Les capitas et les miliciens tapaient sur les Saras à tour de bras. Et les Saras, comme par réflexe, tapaient alors sur les rochers ! »⁴³

Denise Moran s'en prend à la grandiloquence des discours d'Antonetti, et le fait s'écrier : « Monsieur, il me faut dix mille morts, pour mon chemin de fer ! »⁴⁴ Elle continue : « C'est une grande œuvre civilisatrice. Elle entraîne un "inévitabile déchet", une "sévère sélection NATURELLE", qu'on ne l'embête pas pour si peu ! »⁴⁴

Les pages que Simenon consacre dans *L'Heure du nègre* à la construction du chemin de fer, sont particulièrement riches en scènes pareilles, comme en témoigne le passage suivant :

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ Joseph CONRAD, *Au cœur des ténèbres*, traduit par J.-J. Mayoux, Paris, Flammarion, 1989, p. 102–103.

⁴² Albert LONDRES, *op. cit.*, p. 239.

⁴³ *ID.*, p. 258.

⁴⁴ Denise MORAN, *op. cit.*, p. 96.

Il y a les outils qui manquent et que personne, en Europe, ne se préoccupe d'envoyer. Il y a le camion qui s'est embourbé quelque part, on ne sait pas au juste où, et qu'il faut aller rechercher à pied ou à vélo. Il y a, le matin, la surprise de ne trouver que les deux tiers des nègres. Les autres ? Ils ont déserté. Ils en ont eu assez et ils ont simplement repris la brousse. [...] Les provisions sont en retard et il ne reste plus que des conserves avariées. Un convoi arrive avec du matériel et on n'a oublié qu'une seule chose : les boulons, sans lesquels tout travail est impossible.⁴⁵

Un peu plus loin, l'auteur reprend, mais en la subvertissant, l'énumération de tous les produits africains que le futur chemin de fer transportera, telle qu'on la retrouve si souvent dans la presse coloniale :

Or, personne ne sait encore [...] ce que transportera le fameux chemin de fer. Le coton fait faillite, le café se vend à perte, le caoutchouc ne trouve pas acheteur, les touristes n'ont rien à faire là-bas et les indigènes n'ont pas d'argent pour payer leur place dans un train !⁴⁶

Simenon est le seul aussi à s'apitoyer sur le sort des jeunes ingénieurs blancs et inexpérimentés qui, eux aussi, comptent parmi les victimes du système colonial. À l'opposé de l'image du Blanc héroïque et paternel, tel que le présente la presse coloniale, Simenon nous fournit l'image d'un pauvre type, complètement dépassé par ce qui lui arrive, guetté constamment par la fièvre, la folie et la mort.

Tous les textes qui nous intéressent ici, contredisent donc, d'une manière ou d'une autre, le discours officiel, tel qu'on le trouve dans la presse coloniale de cette époque et dans la littérature coloniale du début du siècle dernier. À cet égard, il est intéressant de voir que dans les deux discours, les métaphores aussi se répondent, comme le montrent les deux exemples suivants. La première figure, très courante dans la presse coloniale, représente l'Afrique comme un continent « endormi ». On la retrouve d'ailleurs aussi chez Poulaine, qui parle à ce propos de « l'état de semi-somnolence » de l'A.-É.F.⁴⁷ Londres la reprend également à son compte, mais pour la parodier :

Il est peu d'écrire que l'Afrique-Équatoriale dormait. Elle ronflait. C'était un concert général de gorges et de narines !⁴⁸

⁴⁵ Georges SIMENON, « L'Heure du nègre », dans *Mes apprentissages. Reportages 1931-1946*, Francis LACASSIN éd., Paris, Omnibus, 2001, p. 396-397.

⁴⁶ *Id.*, p. 399.

⁴⁷ Robert POULAIN, *op. cit.*, p. 26.

⁴⁸ Albert LONDRES, *op. cit.*, p. 241.

Le deuxième exemple est directement lié à la construction du chemin de fer. Il s'agit de l'image comparant les corps des victimes aux traverses sur lesquelles reposent les rails du train, une image que j'ai repérée, avec quelques variantes, chez tous les critiques du Congo-Océan. « Chacune de ses traverses représente une vie d'homme. » L'origine de cette métaphore est incertaine. Sautter l'attribue à Pierre Mille, mais Louis Delmer (1899) s'en sert aussi, et on la retrouve également, après la Seconde Guerre mondiale, dans le discours sur le chemin de fer de Birmanie, ce qui indique que son origine n'est pas forcément française. On remarquera que Henriette Roussel la reprend à son compte dans sa thèse sur le Congo-Océan (publiée en 1934, c'est-à-dire, au moment où la ligne entre Brazzaville et l'Océan est parachevée), mais pour stigmatiser les journalistes mal intentionnés, justement, qui ont osé critiquer la grande œuvre :

Deux députés socialistes profitèrent de l'occasion pour déposer une demande d'interpellation sur cette révolte [de la Haute-Sangha] dont on se plaisait à évoquer pour cause le recrutement des travailleurs avec la *saisissante* image de la voie ferrée donc chaque traverse écrase le corps d'un Noir gisant. André Gide ne manquait pas à s'indigner, entraînant ses disciples dans cette voie.⁴⁹

On conclura que le Congo-Océan, à cause de sa longue histoire, est un indicateur précieux de l'évolution du débat intellectuel concernant la question coloniale en général et la question humanitaire en particulier. Si au début du vingtième siècle on croyait encore fermement aux bienfaits de la colonisation et au mythe technicien qui s'y rattachait, cet optimisme premier sera supplanté graduellement par un scepticisme de plus en plus prononcé concernant la façon dont la population autochtone est traitée par les représentants de l'Empire. Cette critique culminera au sujet de la mortalité sur les chantiers du Congo-Océan.

Du point de vue du contenu, on notera quand même une différence d'optique chez les auteurs que j'ai cités. Tandis que Gide, Poulaine et Simenon considèrent le mercantilisme colonial comme la source principale de la souffrance des colonisés, René Maran et, plus tard, Denise Moran mettent en accusation l'administration coloniale que l'on tient directement pour responsable de l'hécatombe des Noirs. Ensuite, plusieurs auteurs (Poulaine, Londres) sont d'avis que les Belges gèrent mieux leur Congo que les Français, sans le prouver par ailleurs par des chiffres, comme ceux

⁴⁹ Henriette ROUSSEL, *Le Chemin de fer Congo-Océan. Grande œuvre coloniale*, Bordeaux, Imprimerie-librairie de l'Université, 1934, p. 103.

donnés, mais à notre époque, par Catherine Coquery-Vidrovitch, Jules Marchal et Prosper Kivouvou⁵⁰. Enfin, il faudra constater que dans la presse coloniale, très abondante encore à l'entre-deux-guerres, l'idée du triomphe du rail persiste. On dira même qu'elle se renforce encore au moment où, dans la presse et la littérature de la métropole, le mythe du train colonial se trouve de plus en plus contesté. Ceci est illustré par *La Revue indigène* qui, dans les années trente, mène une campagne de propagande en faveur du Transsaharien qui devrait faire le lien entre les possessions françaises au Maghreb et les colonies subsahariennes. Mais ce chemin de fer fabuleux restera à l'état de projet et ne se réalisera jamais.

Lorsqu'on compare *L'Heure du nègre* aux autres textes sur le drame du Congo-Océan, on constate que Simenon ne s'est pas beaucoup préoccupé du sort des Africains. En revanche, il est le seul à s'attarder sur la misère des jeunes employés européens qui, victimes de la propagande coloniale, sont nombreux eux aussi à trouver la mort sur les chantiers. En témoigne la métaphore des traverses telle qu'elle est employée par Simenon : « Un Noir par traverse ; un Européen par kilomètre... ». *L'Heure du nègre* se distingue aussi des autres écrits par sa « littéarité » : le désir de contester le discours colonial à l'appui de documents officiels ou de témoignages concrets, en est absent. Pour Simenon le colonialisme africain représente avant tout un beau sujet d'écriture. Il lui permet d'exceller dans un style burlesque, par lequel il s'apparente à la fois à Conrad, le précurseur, et à Céline. On notera par ailleurs que *Voyage au bout de la nuit* est publié dans la même année que *L'Heure du nègre*.

S'il est vrai que les écrits de Simenon et des autres écrivains de l'entre-deux-guerres que nous avons examinés ici ne représentent pas encore une littérature anticolonialiste proprement dite, il ne faut pas sous-estimer leur force corrosive. Car en dénonçant la petitesse de la grande œuvre, ils ouvrent la voie à une littérature nouvelle ; une littérature écrite en grande partie par les ex-colonisés à l'époque de la décolonisation et des indépendances. C'est cette littérature aussi qui s'efforce de donner une voix à ceux qui, jusque-là, avaient gardé le silence : les vingt mille victimes, hommes et femmes, de la voie ferrée.

Ieme VAN DER POEL
Universiteit van Amsterdam

⁵⁰ Cf. Prosper KIVOUVOU, *Le Chemin de fer Congo-Océan*, Brazzaville/Heidelberg, Prosper Kivouvou Verlag, 1983.

Benoît DENIS

Simenon et les obsessions de l'écrivain voyageur Afrique, URSS, Amérique

ENTRE 1930 et 1935, soit pendant une période relativement brève au regard de sa longue carrière littéraire, Georges Simenon a parcouru le monde, en tous sens et, surtout, à toute vitesse. De ses nombreux périples, il a tiré une série de reportages qui justifient qu'on le considère comme appartenant à la catégorie des écrivains voyageurs. C'est donc dans le cadre plus large de l'écriture « viatique » qu'on voudrait ici considérer les enjeux de son voyage africain.

La connaissance que Simenon avait de l'Afrique se résume en effet au périple d'environ deux mois qu'il a fait à travers le continent au cours de l'été 1932. De ce voyage éclair, Simenon a rapporté un album photographique d'environ 700 clichés, ainsi que la matière d'un reportage (« L'Heure du nègre »), de trois romans (*Le Coup de lune* en 1933, *45° à l'ombre* en 1936, *Le Blanc à lunettes* en 1937) et de plusieurs nouvelles publiées entre 1938 et 1941. Il faudrait y ajouter toutes les allusions à l'Afrique et à la situation coloniale qui émaillent des romans non exotiques¹, ainsi que le regard rétrospectif que l'auteur jette sur cette expérience dans les textes autobiographiques des « dictées »². Enfin et surtout, Simenon a souvent affirmé avoir tiré de son expérience africaine sa fameuse théorie de l'« homme nu », à l'enseigne de laquelle il placera l'ensemble de son œuvre romanesque après la Seconde Guerre.

À la lumière de ce rapide inventaire, un constat s'impose : celui de la disproportion entre l'expérience africaine de Simenon et le caractère « formateur » qu'elle paraît avoir revêtu pour lui. Pour qu'un contact aussi

¹ Voir Michel LEMOINE, « L'Afrique, et après ? », *Cahiers Simenon*, n° 11, Bruxelles, Les Amis de Georges Simenon, 1998, p. 7–28.

² Le point de vue le plus développé sur le voyage africain se trouve dans la dictée *Point-virgule* (publiée en 1979) : voir *Tout Simenon*, t. XXVII, Paris, Omnibus, 1993, p. 120–147.

bref et aussi sommaire avec l'Afrique puisse en dernière instance apparaître à l'auteur comme un moment décisif, il faut supposer qu'entre le voyageur et la réalité africaine s'interpose une manière de savoir préalable, constitué de représentations collectives et de discours sociaux entrelacés, qui agissent à la fois comme grille de lecture et comme filtres. En cela, la situation de Simenon est celle de tous les voyageurs, pour lesquels le contact avec l'altérité n'est jamais brut, mais toujours médiatisé par les éléments souvent hétéroclites d'un imaginaire déjà constitué, et surtout par une série d'enjeux préexistant au voyage et qui en constituent la raison d'être³. *L'ailleurs* n'a de sens qu'en tant qu'il répond aux questions qui se posent *ici*. En sorte que, quelle que soit la bonne volonté du voyageur, son ouverture d'esprit ou sa fraîcheur intellectuelle, ses motivations se laissent généralement appréhender dans la formule suivante : « aller voir ailleurs si j'y suis »⁴.

Cette oscillation entre le même et l'autre, l'identité et la différence est évidemment un lieu commun de toute analyse de la littérature « viatique ». Elle est cependant particulièrement visible dans les textes des écrivains voyageurs de l'entre-deux-guerres, qui ont peu ou prou à affronter le désastre de la Première Guerre mondiale et la crise intellectuelle et morale qui en découle en Europe occidentale. En France, cette interrogation sur le devenir du modèle européen trouve à se spécifier à travers un ensemble de débats portant sur la notion de « civilisation », l'un des représentants les plus typiques de cette problématique étant sans doute Georges Duhamel qui, dès 1918, se fait connaître du grand public par un ouvrage consacré à la Guerre et qui porte précisément le titre de *Civilisation*. Ce terme, aujourd'hui contesté et auquel on préfère celui de culture, désigne en première instance l'état de développement des sociétés les plus avancées et les plus vastes (il s'oppose alors à « barbarie » ou « nature ») ; par la suite, il en vient à englober synthétiquement l'ensemble des phénomènes et des valeurs qui caractérisent ces sociétés avancées. Si son contenu reste toujours flou et varie selon les individus, il n'en reste pas moins que la notion de civilisation suppose

³ Voir, dans la vaste littérature critique consacrée au sujet : Francis AFFERGAN, *Exotisme et altérité. Essai sur les fondements d'une critique de l'anthropologie*, Paris, PUF, 1987 ; Jean-Marc MOURA, *Lire l'exotisme*, Paris, Dunod, 1992 ; Gérard COGEZ, *Les Écrivains voyageurs au XX^e siècle*, Paris, Seuil, « Points Essais », 2004. Pour le domaine belge, on consultera : Pierre HALEN (dir.), *Voyages, ailleurs, Textyles*, n° 12, Bruxelles, 1995 ; Catherine GRAVET et Pierre HALEN, « Littératures viatique et coloniale », dans Christian BERG et Pierre HALEN, *Littératures belges de langue française (1830–2000) : histoire et perspectives*, Bruxelles, Le Cri, 2000, p. 515–535.

⁴ Voir Benoît DENIS, « Aller voir ailleurs si j'y suis. Hergé, Michaux, Simenon », dans Pierre HALEN (dir.), *Textyles*, n° 12, *op. cit.*, p. 121–136.

chez celui qui la défend le sentiment d'une solidarité avec une histoire de longue durée dont il se sent l'héritier et le dépositaire, et la valorisation de cet héritage comme un modèle dont les valeurs (humanisme, progrès, etc.) sont universelles et donc exportables. Ce qui s'indique donc dans l'usage commun du terme, c'est la supériorité d'évidence qu'il implique.

Or, après la Première Guerre, c'est précisément cette évidence qui s'efface : le modèle de civilisation européen est soit contesté dans son bien-fondé, soit perçu comme menacé dans son universalité ; la boucherie du conflit apparaît comme l'irruption de la barbarie au cœur même de la civilisation industrielle et technologique, jetant la suspicion sur les certitudes euphoriques du XIX^e siècle ; par ailleurs, l'Europe sort exsangue des combats et, pour la première fois, on doute qu'elle soit en mesure de conserver le premier rôle à l'échelle du monde. C'est à l'aune de ce contexte général qu'il faut mesurer l'inquiétude qui préside au regard de l'écrivain voyageur de l'entre-deux-guerres : ce regard scrutateur est caractérisé par la recherche, en tous lieux, des marques de la civilisation ou, à l'inverse, des signes de son effacement qui confirmeraient l'hypothèse de son déclin. Trois lieux peuvent spécifier cette interrogation quant au devenir du modèle européen : l'Amérique, l'URSS et la colonisation africaine⁵.

Dès les lendemains du conflit apparaît en effet le sentiment que le centre de gravité de la civilisation est en train de se déplacer de la vieille Europe vers les États-Unis. Ainsi que l'attestent les *Scènes de la vie future* (1930) de Georges Duhamel, sorte de bible de l'antiaméricanisme des années trente, ce déplacement est perçu comme porteur d'une dérive vers un monde techniciste (sur le modèle du fordisme, également dénoncé par Céline ou Hergé), où l'organisation rationalisée de la vie sociale s'avère potentiellement liberticide (la prohibition, l'hygiénisme) et débouche sur une massification et une standardisation des comportements incarnée, dans le domaine culturel, par le développement de l'industrie cinématographique. D'où cette interrogation : les États-Unis représentent-ils le prolongement de l'Europe ou la négation des valeurs humanistes qu'elle a voulu incarner ?

Face à l'Amérique se lève la « grande lueur à l'Est », selon la formule célèbre de Jerphagnion dans *Les Hommes de bonne volonté* de Jules Romains.

⁵ On exclura de cette série l'Asie, qui est communément perçue à la fois comme « autre » et comme « civilisée », c'est-à-dire comme représentant un autre modèle de civilisation : qu'on pense à Malraux et au dialogue qu'il s'efforce d'instaurer entre l'Orient et l'Occident (*La Tentation de l'Occident*, 1926) ou, plus clairement encore, au *Barbare en Asie* (1933) d'Henri Michaux, dont le titre dit explicitement l'inversion des supériorités qu'occasionne la découverte de la Chine et de l'Inde par le voyageur occidental.

Sorte de compensation aux désillusions de la Grande Guerre, l'URSS apparaît comme une société entièrement nouvelle ou, plus précisément encore, comme une utopie réalisée : celle d'un pays où le collectivisme permettrait l'avènement d'une véritable justice sociale et d'un monde pacifié. Dès le début des années vingt, les voyageurs français se précipitent ainsi au « pays de l'avenir radieux », acquis par avance aux réalisations du régime communiste ou au contraire déjà décidés à dénoncer l'« apocalypse rouge »⁶. En toile de fond de toutes ces polémiques, on trouve la question de l'humanisme, qui divise aussi bien partisans qu'adversaires de l'URSS : pour Henri Barbusse par exemple, le communisme achève et complète les conquêtes de l'humanisme européen, réalisant la libération concrète de tous les hommes ; pour Paul Nizan au contraire, la révolution bolchevique est antihumaniste, au sens où l'instauration du collectivisme périmé définitivement la notion bourgeoise d'individu héritée de la Renaissance et des Lumières.

Enfin, entre ces deux mondes, d'ailleurs voués à s'affronter prochainement, l'Europe ne trouve guère à se prolonger et à se perpétuer que dans l'entreprise coloniale, exaltée lors de l'exposition de Vincennes en 1931. Plus qu'en Indochine ou au Maghreb, où la présence française se greffe sur une culture préexistante manifeste, c'est en Afrique noire que la « mission civilisatrice » de l'Europe se donne comme la plus visible, en vertu d'un préjugé primitiviste selon lequel le colonisateur opérerait là sur un terrain vierge de toute culture et où il pourrait donc mieux imprimer sa marque. Du coup, dans l'entre-deux-guerres, la question n'est pas encore celle de la décolonisation (seuls défendent ce point de vue les intellectuels communistes, les surréalistes ou la journaliste Andrée Viollis), mais le débat porte plutôt sur l'évaluation de l'œuvre civilisatrice de la colonisation : André Gide ou Albert Londres contestent bien moins la présence française en Afrique qu'ils ne stigmatisent les travers d'une entreprise coloniale qui déroge à sa mission civilisatrice.

On mesure de la sorte que Simenon, lorsqu'il entame ses grands voyages, se place sur un terrain largement balisé, riche en discours et représentations de toutes sortes, souvent contradictoires et porteurs d'une charge

⁶ François Hourmant dénombre ainsi plus de cinquante « retours de l'URSS » durant l'entre-deux-guerres, leurs auteurs couvrant l'ensemble du spectre idéologique, depuis la droite anti-communiste (Henri Béraud, Louis-Ferdinand Céline, Marc Chadourne, etc.) jusqu'à la gauche philocommuniste (Jean-Richard Bloch, Roland Dorgelès, Georges Duhamel, Luc Durtain, Romain Rolland, Charles Vildrac) ou militante (Henri Barbusse, Marcel Cachin, Paul Vaillant-Couturier), sans oublier bien sûr le retentissant *Retour de l'URSS* (1936) d'André Gide (François HOURMANT, *Au pays de l'avenir radieux. Voyages des intellectuels français en URSS, à Cuba et en Chine populaire*, Paris, Aubier, « Collection historique », 2000).

dramatique non négligeable. Cet « inventaire de la civilisation »⁷ s'ouvre donc sur le périple africain de l'été 1932 et sur le reportage « L'Heure du nègre », publié en octobre 1932 dans *Voilà*. Il se poursuit par la visite de l'URSS au printemps 1933, à laquelle est consacrée une partie de « Peuples qui ont faim » (*Le Jour*, avril-mai 1934); les USA, enfin, ne sont qu'effleurés par Simenon au début de son tour du monde de 1935, lors d'une escale à New York : on trouvera à leur sujet des notations éparses dans les reportages « En marge des méridiens » (*Marianne*, janvier-septembre 1935), « Histoires du monde malade » (*Le Jour*, août-septembre 1935) et « Histoires de partout et d'ailleurs » (*Courrier royal*, novembre-décembre 1935, janvier-février et mai 1936).

Avant de caractériser brièvement chacun de ces trois ensembles, il convient de décrire la posture selon laquelle Simenon se met en scène dans ses reportages. Celle-ci se caractérise d'abord par le refus des itinéraires habituels : entrée en Afrique Noire par le Soudan, plutôt que par la voie maritime des colonies françaises ou belge ; visite de l'URSS dans sa composante la plus méridionale (Batoum, Odessa), au lieu de l'itinéraire traditionnel passant par Moscou ou Leningrad ; découverte de l'Amérique à travers New York, où abordent la plupart des voyageurs européens, mais que Simenon ne visite que comme escale et prélude à son tour du monde. Dans chacune de ces stratégies de visite, on retrouve le même dispositif, mis au point dès le périple sur les canaux français : voir le pays à rebours du sens habituel de la visite, de façon à saisir l'envers du décor et, donc, sa « vérité ». (Simenon disait ainsi aimer la navigation sur les canaux parce qu'elle lui permettait de découvrir la France par l'arrière des maisons et non d'après le point de vue apprêté qu'offrent les façades observables depuis la route.) Cette stratégie tend à accréditer d'emblée l'idée que le reporter, en s'obligeant à sortir des sentiers battus, présente nécessairement un point de vue original et neuf, posture largement rhétorique cependant, comme on le verra.

Un autre leitmotiv des reportages est le refus de Simenon de situer son propos sur le plan politique : le voyageur est ici à la recherche du « document humain », va à la rencontre des « vraies gens » avec l'ambition de fournir une information qui échappe à l'emprise des discours partisans, officiels ou convenus. Pour éviter ce travers, les reportages se présentent comme une collection d'anecdotes, des recueils de choses vues par l'observateur ou rapportées par un tiers. Il en résulte souvent une forte ambiguïté

⁷ On paraphrase ici le titre d'une série de reportages de Simenon, « Inventaire de la France » (*Le Jour*, 31 octobre-27 novembre 1934), où l'auteur décrit le pays en renchérissant sur sa situation de crise.

dans le propos, le régime d'énonciation du texte empêchant qu'on puisse déterminer jusqu'à quel point le narrateur assume la portée des discours qu'il rapporte et qu'il entrelace de ses propres observations, dont on ne sait jamais trop si elles viennent appuyer ou nuancer la parole du tiers. Du coup, la thèse qui traverse ces textes et que suggère un titre souvent provocateur ou spectaculaire ne s'expose que de façon sinueuse et parfois équivoque.

C'est dire que, si Simenon se refuse à faire de la politique, ses reportages sont en revanche intégralement idéologiques : on entendra par là qu'ils sont traversés par un ensemble de représentations à peine articulées entre elles, mais constitutives d'une vision du monde qui informe l'expérience concrète du voyageur. De ce point de vue, le thème idéologique majeur de tous les textes ici considérés est celui du « déclin » de la civilisation (latine) face aux poussées conjuguées du communisme et du monde anglo-saxon. Ainsi « Peuples qui ont faim » se conclut-il sur un développement à partir de la question « Croyez-vous la civilisation latine en péril ? »⁸ De la même manière, dans « Histoires du monde malade », l'auteur donne la parole à un Américain :

- L'Europe est fichue. La France n'existe plus. Les Latins ont donné tout ce qu'ils avaient à donner et sont dégonflés comme des baudruches...
- [...] ⁹

De la sorte, le thème du déclin de l'Occident, très connoté idéologiquement à l'époque, se trouve constamment suggéré comme l'horizon du voyage, Simenon se gardant de prendre clairement position pour préférer jouer de la seule charge dramatique dont est porteuse la question. Il n'en reste pas moins qu'il inscrit ainsi son propos dans ce que Marc Angenot a appelé une « vision crépusculaire »¹⁰ : le reporter semble obsédé par la traque, en tous lieux, des signes de la décomposition inéluctable de la société occidentale et de ses valeurs. Le développement de ce thème central connaît évidemment une série de variations selon les reportages et les lieux traités, variations qu'un bref aperçu permettra de cerner.

« L'Heure du nègre », tout d'abord, apparaît comme un titre trompeur, puisqu'il semble annoncer une prochaine libération de l'homme noir¹¹.

⁸ Georges SIMENON, « Peuples qui ont faim », dans *Mes Apprentissages. Reportages 1931-1946*, Paris, Omnibus, 2001, p. 931.

⁹ Georges SIMENON, « Histoires du monde malade », *op. cit.*, p. 550.

¹⁰ Marc ANGENOT, *La Parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes*, Paris, Payot, 1982.

¹¹ Ce qui a conduit des critiques complaisants, tels Francis Lacassin ou Francis Valéry, à soutenir le contresens d'un Simenon prophète de la décolonisation.

Dans les faits, le reportage se centre en priorité sur la description de la faillite de l'entreprise coloniale, en dénonçant violemment au passage les illusions exotiques et les mensonges de la propagande coloniale :

JEUNES GENS,
ENGAGEZ-VOUS DANS L'ARMÉE COLONIALE...

On a fait appel à un artiste. Il y a un cocotier dans un coin, un sous-officier bien habillé et une négresse nue, qui semble tendre vers lui un sein lourd comme un fruit.

[...]

Le sein de l'affiche est vrai. Il en défile d'admirables devant moi. Ce qui n'est pas vrai, c'est que ce sein soit pour nous!¹²

Simenon s'appesantit donc sur tout ce qui dénote le déclassement des Blancs installés en Afrique et l'abjection de leur conduite. Face à eux, la population africaine n'est que rarement prise en compte, si ce n'est pour reconduire à son endroit tous les stéréotypes de l'anthropologie populaire : Simenon évoque le cannibalisme, la sorcellerie ou le système de dot qui régit les mariages, etc. La particularité de son point de vue vient de ce qu'il dénie à ces pratiques tout caractère rituel ou culturel : la sorcellerie est réduite à un simple usage du poison, pour se venger d'une dot impayée, et l'anthropophagie est uniquement alimentaire :

— [à propos d'un épisode de cannibalisme :] Une cérémonie rituelle ?

— Mais non, mon vieux ! Ne faites donc pas de poésie ! Ils l'ont mangé parce que, pour une raison quelconque, ils l'avaient tué et que ç'eût été idiot de laisser perdre cette belle viande. Mon cuisinier était peut-être de la noce. Comment ils empoisonnent, qui et pourquoi, il vaut mieux ne pas le savoir, comprenez-vous ?¹³

Reprenant à son compte le cliché colonial du Noir-enfant, Simenon renvoie donc toutes ces pratiques, hautement symboliques, à l'ingénuité et à l'innocence de ceux qui vivent à l'état de nature, en dehors de toute culture constituée ou de toute société organisée. Dans ces conditions, on ne s'étonnera pas que le reporter s'offusque de l'égalitarisme de la colonisation française, lorsqu'elle offre le droit de vote à la population indigène¹⁴. Au final, apparaît l'idée que l'Afrique est un continent implacable, dont la rudesse épuise les organismes et affaiblit les esprits. Le Blanc ne pourra jamais s'y adapter, sauf à faire comme le Noir : se « déciviliser », c'est-à-dire se soumettre à l'ordre

¹² Georges SIMENON, « L'Heure du nègre », *op. cit.*, p. 382.

¹³ *Ibid.*, p. 401.

¹⁴ Voir le chapitre « Les Noirs qui votent », dans lequel Simenon surfait par ailleurs l'importance d'un droit qui n'était accordé qu'à une très faible minorité de la population colonisée.

absurde et mortifère de l'Afrique. C'est en cela que réside le triomphe de l'homme noir et sa paradoxale supériorité sur l'homme blanc.

Dans «Peuples qui ont faim», Simenon entend découvrir l'URSS en se dégageant de toute considération politique ou partisane. Pour atteindre à cette «vérité» du régime communiste, il prétend l'observer depuis un point de vue qui se situe en deçà de l'analyse doctrinale ou intellectuelle : parce qu'elle représente l'absence du minimum vital, la faim impose à ceux qui la subissent l'abjection d'une régression vers un état où seule compte la satisfaction des besoins primaires. Dans cette perspective, en circulant d'Odessa à Batoum au moment où sévit la grande famine, Simenon prétend saisir l'envers de l'utopie soviétique, soigneusement dissimulée par les mensonges de la propagande officielle. Ainsi en va-t-il de l'Opéra d'Odessa et de ses fastes, dont le voyageur s'avise soudain qu'ils reposent sur l'artifice et le truquage, les figurants mourant littéralement de faim :

Je regarde les visages. J'ai un malaise. Je sens quelque chose d'anormal, d'inhumain. Et soudain je m'écrie :

— Mais ils ont tous de fausses joues, de faux ventres, de faux seins, de fausses fesses!...¹⁵

Une fois cette réalité mise au jour, le régime communiste apparaît dans sa vérité : celle d'une société cynique de la surveillance généralisée et du mensonge, dirigée par une bureaucratie impénétrable et absurde, et déshumanisée par la promotion du machinisme intégral, toute cette organisation rationnelle aboutissant à la famine, qui n'est finalement rien d'autre qu'une manière de se débarrasser des bouches inutiles.

Les États-Unis, quant à eux, sont l'objet d'une description moins systématique, ce qui ne signifie pas que le jugement porté sur eux soit moins sévère ou doté d'une charge polémique moindre. En 1946, après son installation en Amérique du Nord, Simenon reviendra ainsi sur les stéréotypes antiaméricains qui circulaient en France durant l'entre-deux-guerres :

Vous souvenez-vous de ces reportages d'avant-guerre, parfois signés d'académiciens, où l'on voyait un peuple aller, non pas au restaurant, mais à la mangeoire, commander, non pas tel ou tel plat, mais telle quantité de vitamines ?

Vous souvenez-vous de ces couples qu'on nous décrivait ne se livrant aux douceurs du baiser qu'à travers je ne sais quel appareil désinfectant ?¹⁶

¹⁵ Georges SIMENON, «Peuples qui ont faim», *op. cit.*, p. 900.

¹⁶ Georges SIMENON, «Au chevet du monde malade», *op. cit.*, p. 607.

Visant Georges Duhamel, c'est aussi sur ses propres représentations que Simenon fait ici retour, dans la mesure où ses reportages des années trente véhiculaient les mêmes images. Le voyageur Simenon semble ainsi rencontrer des Américains partout sur son passage : ayant pris la tête de la civilisation, ceux-ci se répandent en conquérants aux quatre coins du monde, imposant leurs valeurs et leur vision de l'avenir. Assurés d'eux-mêmes et de leur supériorité, ils professent le culte du progrès¹⁷, qu'ils appliquent avec un cynisme qu'on peut qualifier d'ingénu :

— Il existe un mot qui résume l'Amérique. On demandait à un grand homme de chez nous [les USA] ce qu'il était possible de faire pour un pays pauvre. Voici sa réponse textuelle :

«— Ou bien lui donner tout juste de quoi ne pas mourir ; ou bien, ce qui est plus sûr et plus rationnel, lui prendre ce qui lui reste et le laisser crever.»¹⁸

On mesure de la sorte combien les reportages de Simenon sont imprégnés par la vision crépusculaire évoquée précédemment : ils font compulsivement l'inventaire de toutes les marques qui témoignent du déclin de l'Europe et de ses valeurs, ces dernières ne se définissant qu'en creux, sous une forme généralement angoissée ou polémique : hantise de voir l'individu nié par la collectivité, répugnance face à tous les phénomènes d'uniformisation et d'encadrement de la vie sociale, crainte de voir la machine et l'organisation rationnelle de la production se substituer à l'intervention humaine, etc. Dans cette perspective, un faisceau de traits va caractériser cette représentation crépusculaire du monde, telle que Simenon l'élabore dans tous ses reportages.

Le premier est l'obsession du mensonge, dont le voyageur découvre partout la trace : tromperie de la propagande coloniale, dissimulation et mystification du discours officiel soviétique, falsification américaine de l'idée de liberté en vue de justifier le principe de la loi du plus fort. Le reporter est à l'affût de tous les signes de ce mensonge et évolue de la sorte au sein d'un monde inversé où les mots désignent le contraire de ce qu'ils veulent dire : l'œuvre civilisatrice de l'Occident en Afrique est en fait une lente déchéance de l'homme blanc ; la société sans classe ne se réalise que par la famine généralisée ; la liberté de quelques-uns n'existe que grâce à l'asservissement de la plupart.

¹⁷ «Chez nous, une civilisation nouvelle est née de la science, de la standardisation, de la connaissance rationnelle des besoins de l'homme et de la mort de l'individualisme... Or, en France, vous êtes encore individualistes...» («Histoires du monde malade», *op. cit.*, p.550)

¹⁸ Georges SIMENON, «En marge des méridiens», *op. cit.*, p. 491.

Par ailleurs, tout le discours de Simenon est supporté par la conviction selon laquelle la marche du monde est désormais dictée par le mouvement aveugle des masses :

Les masses en mouvement ne s'inquiètent pas des individus que leur piétinement écrabouille. Elles n'en ont pas le temps. Elles n'en ont même pas la pensée. Il faut qu'elles avancent, coûte que coûte, sous peine de reculer.¹⁹

De cette angoisse face à la massification découle l'idée d'un mépris pour l'individu et la vie humaine, qui trouve à son tour à se spécifier dans le fantasme idéologique de la « mort en masse », à l'œuvre dans chacun des lieux visités. Ainsi en va-t-il des États-Unis²⁰ ou de l'URSS²¹, qui redécouvrent en cela la fatalité obscure qui régit depuis toujours le continent africain :

Ils sont des millions comme ça dans l'Afrique sans bornes qui vivent parce qu'ils sont nés et qui ne sont pas encore morts, sans jamais avoir eu l'idée de se demander s'ils sont heureux.²²

Il semble dès lors que, pour Simenon, des sociétés aussi avancées que les USA ou l'URSS connaissent à travers la massification une régression primitiviste, analogue à ce que le voyageur observait en Afrique. Ainsi les Américains sacrifient-ils à leur culte mortifère du progrès avec une « ingénuité d'enfants »²³, qui rappelle l'innocence infantile du Noir dans « L'Heure du nègre ». Plus frappant encore, la famine qui sévit à Odessa induit un retour du primitif qui se manifeste dans la pratique du cannibalisme, dont la traque revêt un caractère obsessionnel chez l'auteur :

À Odessa, toujours, on aperçoit un chien fuyant avec un os. On l'observe. On s'aperçoit qu'il s'agit d'un tibia d'enfant. On suit le chien. Et on découvre qu'une petite fille a été mangée par des paysans affamés...²⁴

Preuve qu'au-delà de l'expérience vécue ou de la réalité observée, nous sommes ici en présence d'une construction idéologique, Simenon en arrive

¹⁹ Georges SIMENON, « Peuples qui ont faim », *op. cit.*, p. 930.

²⁰ « Et le gentleman glabre nous a expliqué que si c'était nécessaire de tuer froidement cent mille hommes, un million d'hommes pour le Progrès, il n'aurait pas une hésitation, ni lui, ni n'importe quel Yankee digne de ce nom. » (Georges SIMENON, « Histoire du monde malade », *op. cit.*, p. 550).

²¹ « Vous êtes étranger... Vous ne pouvez pas comprendre... Chez vous, quelques milliers de morts ça compte... Chez nous, on peut en laisser mourir des millions... D'ailleurs, nous importons des machines à la place... » (Georges SIMENON, « Peuples qui ont faim », *op. cit.*, p. 904).

²² Georges SIMENON, « L'Heure du nègre », *op. cit.*, p. 394.

²³ Georges SIMENON, « En marge des méridiens », *op. cit.*, p. 502.

²⁴ Georges SIMENON, « Peuples qui ont faim », *op. cit.*, p. 898.

à postuler que l'Afrique, l'Amérique et l'URSS sont en fait chacune la proie d'une manière de divinité archaïque, sorte de déesse dévorante et mortifère qui se nourrit d'une humanité impuissante. Dans « L'Heure du nègre », c'est l'Afrique elle-même, continent implacable, qui joue ce rôle :

Le maître, le vrai maître, celui qui conduit le troupeau à peau noire et à peau blanche, les bêtes et les plantes, c'est l'Afrique! L'Afrique qui, brutalement, à six heures du matin, allume un soleil implacable! [...] L'Afrique [...] qui tue tant pour cent d'êtres vivants à l'équinoxe, écrase tout de son poids, de sa masse, de sa régularité mathématique, sans jamais permettre une détente, ni un semblant de libre arbitre.²⁵

Si, dans le cas des États-Unis, le progrès peut figurer cette divinité qui exige le sacrifice de millions d'hommes, la métaphore est cependant plus développée dans le cas de l'URSS, où c'est le « torgsin », magasin d'État ouvert aux étrangers et approvisionné par les Russes contraints de vendre leurs biens pour se nourrir, qui symbolise cette logique dévorante de la société totalitaire :

« Torgsin » dévore tout, y compris les icônes que le gouvernement peut revendre à l'étranger. Quand les gens ont bien faim, ils découvrent des trésors dans des cachettes insoupçonnables.²⁶

Hanté par cette vision apocalyptique, le discours de Simenon tend ainsi à faire se rejoindre ce qu'il envisage comme les deux bouts de la chaîne de l'évolution : la primitivité de l'Afrique possède une implacable « rigueur mathématique », tout comme l'extrême rationalisation machiniste de l'URSS aboutit au retour des pulsions les plus archaïques (le cannibalisme). Tout se passe donc comme si l'état de nature caractérisant la réalité africaine et le perfectionnement technologique propre aux sociétés accomplies que sont les USA ou l'URSS se trouvaient finalement dans une situation équivalente : ces trois lieux sont soumis au règne d'une absurdité fondamentale, mythifiée dans les images de divinités dévorantes qu'on vient de décrire ; il en résulte une suspension des lois morales, des valeurs et du sens, qui est la négation de l'idée même de civilisation. En cela, Simenon observe partout le triomphe d'une manière d'antihumanisme, à la fois primitif et techniciste : il conduit à la destruction de l'individu au profit des masses et aboutit à un mépris de la vie humaine, visible dans les massacres froids et rationnels que le reporter croit sans cesse apercevoir et dont la manifestation ultime est le fantasme cannibale. Plus qu'une vision prophétique, il faut voir dans

²⁵ Georges SIMENON, « L'Heure du nègre », *op. cit.*, p. 395.

²⁶ Georges SIMENON, « Peuples qui ont faim », *op. cit.*, p. 915.

cette construction idéologique le contrecoup de la Première Guerre, dont la boucherie a démontré que le progrès technique et la barbarie étaient parfaitement conciliables. Les reportages de Simenon assument ce constat, mais en déportant son point d'application : la déshumanisation est partout à l'œuvre et la vieille Europe n'est plus capable d'imposer et de diffuser ses valeurs ; elle est moins à l'origine du mal qu'incapable de le contenir.

À ce stade, il convient de revenir sur le reportage africain pour interroger son caractère fondateur ou inaugural. Parce qu'elle apparaît comme le lieu par excellence du primitif et de l'archaïque, l'Afrique a permis à Simenon de cerner et de développer les principaux idéogrammes autour desquels est articulé son récit crépusculaire : le mensonge, la mort en masse, le cannibalisme, la déesse dévorante, etc. De ce point de vue, l'aspect le plus remarquable des reportages sur les USA ou l'URSS est d'avoir repris à leur compte ces traits africains, pour les transférer sur des sociétés dites avancées, opérant de la sorte un violent retournement de perspective consistant à injecter le primitif dans l'évolué, l'archaïque dans le développé, l'absurde dans le rationnel.

Mais « L'Heure du nègre » ne se contente pas d'identifier les éléments de l'idéologie simenonienne du déclin ; le reportage va plus loin, en développant le dispositif imaginaire par lequel Simenon entend compenser la perte des valeurs ainsi constatée. Ce dispositif veut que l'interrogation dramatisée quant au crépuscule de la civilisation se renverse en un imaginaire de la « décivilisation ». Dans le reportage africain, ce mouvement est parfaitement repérable. D'une part, comme nous l'indiquions précédemment en glosant le titre, l'innocence primitive des Africains se constitue progressivement en un paradigme ambigu : la vie rudimentaire que Simenon prête au Noir, son rapport ontologique à la sauvagerie, la présence nue chez lui de pulsions archaïques qui n'ont pas été « éduquées », son intelligence pré-rationnelle de l'absurdité du monde, etc., tous ces traits caractéristiques d'une représentation primitiviste et péjorative de l'homme noir s'inversent à la fin du reportage pour devenir les signes d'une supériorité paradoxale ; alors que le monde civilisé réinvente la barbarie, l'Africain, lui, la connaît depuis toujours et vit avec elle de plain-pied. La seule issue pour l'homme blanc est donc d'écouter l'étrange leçon du Noir : son seul destin et sa seule aventure est désormais de se déciviliser ou, pour utiliser une expression propre à l'auteur, de « s'encanaquer ». Se rétablira ainsi, entre Blancs et Noirs, une égalité brute et une identité fondamentale, que la civilisation avait artificiellement masquées :

[Le Blanc et le Noir] sont différents en apparence. Au fond, ce sont les mêmes âmes d'enfants, à la différence près qu'aux uns on a laissé croire à leur importance et que, comme des enfants gâtés, ils ont pris de mauvaises habitudes.²⁷

Le mouvement ici à l'œuvre tient donc en ceci : de la perte du sens et des valeurs collectives incarnées par l'idée de civilisation, on passe à une quête individuelle qui permet de compenser ou de dépasser cette perte ; se déciviliser est toujours une aventure personnelle, qui consiste à revenir de toutes ses illusions (sur le progrès, la culture, l'amélioration de la nature humaine, etc.), à se débarrasser de tous les faux-semblants de la vie socialisée pour se reconnaître seul et dépouillé face à l'absurdité du monde. On aura bien sûr reconnu ici la fameuse théorie de « l'homme nu », qui réfère bien moins à l'état de nature dans lequel l'Africain est censé se mouvoir qu'à l'homme blanc qui se dénude en quittant les habits de la civilisation et qui trouve dans ce geste paradoxal une ultime manière de réaffirmer les droits de l'individu face à une société déshumanisée : choisir de revenir au primitif, c'est encore décider soi-même de son sort en refusant de suivre le troupeau ou de se fondre dans la masse ; c'est être, une dernière fois, maître de son destin et de ses choix, avant de revenir à l'indistinction et à l'absurdité originelles, où tous les hommes sont les égaux parce qu'ils sont les mêmes.

Avec « L'Heure du nègre », Simenon rassemble les éléments qui vont lui permettre d'inventer, sur les ruines de l'humanisme libéral qui était le sien, une nouvelle universalité, dont la singularité sera d'être régressive ou archaïque : elle s'opposera à l'universalisme mensonger de la civilisation occidentale, comme elle contestera que le salut de l'homme se trouve dans l'avenir meilleur que promet le progrès ; elle affirmera au contraire que la réconciliation se trouve dans un utopique retour à l'origine et dans le refus de l'histoire. S'il s'agit bien là de « la recherche d'un nouvel humanisme »²⁸, celui-ci ne se construit paradoxalement qu'à partir d'un antihumanisme foncier et crépusculaire, dont les reportages sont l'expression polémique et quasiment pamphlétaire. Quant à l'humanisme de l'homme nu, il relève d'une construction imaginaire que ces mêmes reportages ne pouvaient qu'esquisser ; pour que celle-ci prenne une forme aboutie et trouve son plein

²⁷ Georges SIMENON, « L'Heure du nègre », *op. cit.*, p. 417.

²⁸ Pour reprendre ici l'expression de : Danielle BAJOMÉE, *Simenon. Une légende du xx^e siècle*, Tournai, La Renaissance du livre, 2003, p. 126–134.

rendement, il faudra que la fiction romanesque prenne le relais, transformant l'expérience du voyageur en destin pour des personnages voués à vivre jusqu'au bout les obsessions d'un reporter redevenu romancier.

Benoît DENIS
Université de Liège

Jacques DUBOIS

L'homme nu : grandeur et misère

LE THÈME allégorique de l'homme nu est sans doute le motif le plus récurrent parmi les propos qu'a tenus l'écrivain sur son œuvre. Il désigne à l'évidence un état élémentaire ou essentiel de l'être humain tel qu'il arriverait à se défaire de ses vêtements sociaux et de tout ce qui l'assimile aux rôles qu'il joue. On peut certes y voir un motif très idéologique, fondé sur l'illusion d'une nature d'avant toute socialité. Et l'on sait qu'en certains cas tout au moins Simenon pensait soit à l'homme primitif, soit à un homme radicalement désocialisé tel que le clochard. Mais il est permis de relever aussi chez l'écrivain une conception un peu différente où l'homme nu appartient bien à l'état le plus ordinaire de la civilisation dite avancée mais réussit à se défaire des contraintes et conventions dans lesquelles il a vécu pour se montrer sous une forme brute et essentielle, c'est-à-dire dans une sorte d'état minimal de l'être. Mon propos est de voir comment Simenon a illustré cet homme-là, à travers différentes expérimentations romanesques et, en particulier, au gré de l'une d'entre elles particulièrement remarquable.

En fait, l'homme nu a beaucoup à voir avec cet homme moyen dont on a pu dire qu'il était le héros d'élection du romancier d'un bout à l'autre de sa production romanesque. Entendons par là : l'homme de la classe moyenne en société occidentale vers le milieu du xx^e siècle. Ou, pour être plus précis encore : celui qui, né petit bourgeois, exerce ses activités dans le commerce, l'artisanat, le fonctionariat, les professions libérales. On sait que cette classe multiforme mais minoritaire a été fortement ébranlée au milieu du même siècle parce qu'elle se sentait broyée par l'Histoire alors que s'affrontaient des forces autrement imposantes, celles de la grande bourgeoisie détentrice des moyens de production et du prolétariat. Et l'on conçoit qu'un écrivain comme Simenon ait été sensible à sa détresse comme à la crise qu'elle traversait, étant donné que ses antécédents familiaux relevaient des différents secteurs de cet ensemble social dit moyen. Il est d'ailleurs remarquable que le climat dépressif dans lequel baignait la classe moyenne entre 1930 et 1960 se reflète en permanence dans l'œuvre de Simenon et dans ses personnages.

Cependant, pour le romancier, il s'agit de bien autre chose et de bien plus que de représenter un groupe ou un type social. Dans l'œuvre, l'homme moyen est au centre de ce qui est à la fois un système et une morale. Le système d'abord. C'est à même sa forme que l'œuvre de Simenon illustre cette idée du « moyen ». Presque invariablement, le roman chez Simenon est de longueur moyenne (une bonne centaine de pages), dessine la courbe très linéaire d'une crise et se centre sur un seul personnage, lequel, s'il n'est pas pleinement un antihéros, n'en est pas moins un homme banal jusqu'à la médiocrité. Le même roman reprend quelques-uns des traits de fabrication de la littérature sérielle mais sans verser pour autant dans la littérature « industrielle ». De plus, son écriture, par ailleurs d'un grand rendement, s'en tient à une assez stricte neutralité rhétorique, que définit assez bien la notion de « ligne claire » employée pour qualifier le style des bandes dessinées de Hergé, illustre contemporain et concitoyen de Simenon. Toutes choses qui dénotent une position très médiane dans la hiérarchie littéraire, entre le roman de haute légitimité et la production populaire. Une morale ensuite, d'ailleurs en accord avec la forme moyenne. Certes, les romans de Simenon sont tout sauf moralisateurs. Mais ils valorisent, en faveur d'un petit bourgeois qui manque de capital culturel comme de capital socioéconomique, un mode de vie qui, dans sa modestie même, émeut et capte la sympathie. À quelque titre, l'œuvre de Simenon est une célébration, au moins implicite, de la médiocrité. Avec la postulation que l'homme quelconque finit par en savoir plus que les autres. On pense inmanquablement ici à Jules Maigret, très compétent sans doute en son domaine mais par ailleurs si banal et si commun. Et c'est en tant que tel qu'il fait montre d'un sens de l'humain qui confine à la sagesse. C'est en tant que tel encore qu'il apparaît en grand médiateur, réparant vaille que vaille le lien social entre les gens comme entre les groupes lorsqu'il est brisé.

À travers le personnage de Maigret, on perçoit déjà que le propos le plus général de l'écrivain est de donner à son héros de la classe moyenne une portée ou une dimension universelle. Il témoignerait ainsi pour tout homme et pour tout l'homme en ce qu'il occupe une position d'entre deux dans l'échelle sociale et qu'il peut se prévaloir d'une banalité qui, en tache d'huile, s'étend à d'autres classes. Mais Simenon a bien senti que ledit argument était pour le moins spécieux. Car peut-on élever, si ce n'est sur le mode paradoxal, un être qui passe facilement pour médiocre au rang de représentant de l'humanité entière dans ce qu'elle a de plus essentiel ? Il s'agit quasi d'un coup de force logique. Ainsi, avec ses méthodes un peu datées, son cercle de vie étroit, son bon sens pesant, ses consolations alcooliques, Jules Maigret attire sans doute notre sympathie, mais il apparaît

néanmoins en échantillon humain limité dans ses « possibles ». Quant à nombre d'autres personnages rencontrés dans les « romans durs », ils sont en général du même acabit, c'est-à-dire de la même culture, renvoyant à un groupe social restreint et au rayonnement faible. Il a bien vu que, d'une manière ou d'une autre, il devait transfigurer son personnage, le sortir de sa stricte condition. Le propos de bon nombre de ses romans sera donc d'engager le personnage principal dans une stratégie transformatrice où il se révélera être autre et plus qu'il n'est véritablement.

Pour s'en convaincre et débusquer le stratagème démonstratif sur lequel il prend appui, il suffit d'en reprendre ici le scénario auquel il n'a pas cessé de revenir dans un grand nombre de romans. En quelques mots, un homme qui a mené une existence particulièrement conforme, que ce soit dans sa vie familiale ou professionnelle, éprouve soudain le besoin de rompre avec les normes, soit par impulsion intérieure, soit qu'un incident ou accident l'y pousse. Il brise donc avec la vie ordinaire et tente une aventure, qui prend volontiers l'aspect d'une dérive vers les marges du monde social. Le plus souvent et après quelques péripéties, les choses pour lui tournent court ou bien encore tournent mal. Il revient au point de départ, est tenu pour fou, est tué ou se suicide. Mais, chemin faisant, il s'est en partie dépouillé du vieil homme et a acquis une manière de sagesse. Il sait au moins qu'il aurait pu vivre autrement. Il a touché en somme à une déréliction essentielle dont il connaît le prix.

L'Homme qui regardait passer les trains est, en 1939, un des premiers romans à mettre pleinement en scène cette « déviance ». Fondé de pouvoir dans une firme hollandaise, Kees Poppinga abandonne un beau jour femme, enfants, métier lorsqu'il apprend que son patron est en état de faillite. En fait, prenant le train presque sans destination, il satisfait un vieux rêve de fantaisie et de liberté. Ce rêve se concrétise dans le projet de faire l'amour à Paméla, une demi-mondaine qui exerce à Amsterdam : comme elle se refuse, il l'étouffe sous un coussin. Il s'embarque alors pour Paris où il se placera tout d'abord sous la protection de personnes du « milieu » avant de se retrouver livré à lui-même, à bout de ressources et recherché par la police. Acculé, Poppinga se déshabillera par un triste matin, au bord d'une voie de chemin de fer, avant de se coucher sur les rails. Mais ce suicide d'un pauvre homme au destin ferroviaire échouera et Poppinga sera rapatrié en Hollande où il poursuivra ses jours dans un asile. Son dernier mot sera : « Il n'y a pas de vérité, n'est-ce pas ? »¹

¹ Georges SIMENON, *Romans*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, t. I, p. 720.

Du héros de *L'Homme qui regardait passer les trains*, roman d'une ligne assez pure, on retiendra trois aspects. Il n'est pas indifférent tout d'abord que Popinga soit Hollandais. Dans nos mythologies, le Hollandais est une personne posée, méthodique, quelque peu maniaque. L'idéal du bourgeois moyen en somme et qui n'est guère censé s'abandonner au désordre et à la déviance. Mais, parce qu'il le fait et de manière violente, Popinga prend une dimension quasi allégorique. Il est d'ailleurs chez Simenon une tendance récurrente à allégoriser ses fables. En second lieu, le même héros fait montre de beaucoup de vaillance au cours de son périple parisien. À certain moment, on le verra comme cerné dans l'enceinte de la grande ville, se sentant lâché par tous et adressant à la presse des lettres de défi. « Paranoïaque », diront les psychiatres à son sujet. Oui, mais un paranoïaque qui prend sur lui et assume son sentiment de persécution. Enfin, que, voulant ne pas être identifié, Popinga se débarrasse peu à peu de ses vêtements lors de ses déambulations parisiennes, puis se dévêt entièrement au bord des rails dans un décor de banlieue triste donne au thème de l'homme nu une réalité particulièrement concrète. Se dépouillant de tout ce qui lui était utile et niant même son identité, le personnage a rejoint une sorte d'état premier que n'encombrent plus les formes usuelles de l'appartenance sociale. Et c'est sa façon d'affirmer que ces formes et les distinctions qu'elles génèrent n'ont qu'une valeur toute relative, puisque rien n'est « vrai ».

On voit mieux à présent par où passe l'universalisation de l'homme moyen ou du petit bourgeois. Dans *L'Homme qui regardait passer les trains* comme dans bien d'autres récits de crise conçus sur le même modèle, le personnage transcende sa condition dans un acte héroïque à valeur exemplaire. Rien qu'à rompre, au prix de quelques risques, avec l'aspect routinier de son existence, en espérant rejoindre l'homme essentiel qu'il sent être en lui. Projet existentiel, projet ontologique, dont on peut dire qu'il n'est pas trop important qu'il réussisse ou qu'il échoue. Car qu'est-ce qu'aboutir dans cette perspective ? L'être se définit par l'acte qu'il pose, non par les résultats qu'il obtient. Faute d'être pris en compte sur la scène de l'Histoire, faute d'exister comme acteur à part entière, il s'est doté d'une histoire et a obtenu que l'on parlât de lui, fût-ce en termes de fait divers.

Il est vrai que l'on peut juger assez décevante toute cette démarche. Et c'est ce que l'on voit mieux avec un roman qui suit de peu celui dont on vient de parler dans la production de l'écrivain. Publié la même année 1939, *Le Bourgmestre de Furnes*, roman flamand cette fois, rapporte l'histoire d'un bourgeois qui, bien installé aux commandes de sa petite ville, se met à

dérivé par attirance pour une jeune femme dont il n'a pas secouru le futur mari, l'acculant ainsi au suicide. Le riche Joris Terlinck aurait pu devenir le protecteur de Lina, voire faire d'elle sa femme. Mais il fait marche arrière, rentre à la maison, reprend une vie d'autant plus maussade qu'il a cessé d'être le maître de la ville. Le seul bénéfice de sa timide aventure est qu'il a pris conscience de lui-même et que « s'il avait voulu... »². Encore que cette conscience demeure bien incertaine et que l'on ne sait trop si elle porte sur sa condition d'homme ou sur sa situation sociale plus immédiate.

Mais on sent que, pour le romancier, la distinction n'a pas trop d'importance et que l'un, c'est l'autre. C'est d'ailleurs là que réside la faille idéologique de la morale que défend Simenon. L'universalisation du modèle petit bourgeois passe par un glissement du social concret à l'humain abstrait qui tient du tour de passe-passe. Si l'on veut, l'encanaillement de Poppinga ou la dérive de Terlinck sont trop subits pour être vraiment explicables. Pour le dire autrement, l'inversion de leur *habitus* social à laquelle il nous est donné d'assister est trop belle pour être vraie. De là, chez Simenon, la volonté d'entourer son récit d'une aura allégorique, à l'instar de ce qu'ont fait d'autres romanciers de l'époque, tel qu'Albert Camus dans *L'Étranger*. Un voile de vie rêvée vient nimber la fable comme pour en dissimuler les inconséquences. Cela étant, Simenon trouve souvent à donner à cette inversion un ton juste en veillant à ce que ses personnages gardent, à même leur aventure, beaucoup de leur mode d'être petit bourgeois. Et de leur tentative désespérée de concilier ordre d'origine et désordre d'adoption découle un réel pathétique où réside le meilleur des romans en cause.

On peut cependant nourrir quelque doute sur la capacité de l'écrivain liégeois de proposer une image convaincante de son « homme nu » à l'intérieur d'un dispositif romanesque par ailleurs efficace. C'est que, à l'intérieur de ce dernier, l'homme moyen n'en finit pas de renvoyer à lui-même et à sa médiocrité, sans vraiment accéder à un autre statut. Courageux jusqu'à l'héroïsme parfois, il n'en reste pas moins le petit homme qu'il était au départ. Aussi, voulant serrer de plus près le concept cher à Simenon à la lumière d'exemples quelque peu différents, nous livrerons-nous à une sorte de contre-épreuve dont deux romans plus tardifs nous offrent l'occasion. Qu'advient-il lorsque le récit simenonien dénude des gens dont le rôle social est considérable ? *Le Président* (1958) et *Les Anneaux de Bicêtre* (1963) sont des romans de la maturité de Simenon, époque où lui-même a accédé à un mode de vie de grande aisance qui le pose à la fois en vedette et en grand

² *Id.*, p. 891.

bourgeois. Pour rappel, le premier met en scène un double de Georges Clemenceau qui fut président du Conseil dans la France de 1914–1918 et sauva le pays ; nous le rencontrons alors qu’il est à la toute fin de son parcours et vit isolé dans sa retraite normande. Le second, quant à lui, a pour personnage central un patron de presse qui démarque d’assez près le puissant Pierre Lazareff, directeur de *France-Soir* et ami de Simenon ; nous partageons ses moments douloureux sur un lit de l’hôpital de Bicêtre après qu’il a été victime d’une hémiplegie.

Nous avons traité ailleurs de la plus ou moins grande ressemblance des deux personnages de fiction — le premier portant le seul prénom d’Augustin et étant le plus souvent présenté comme « le Président », le second nommé René Maugras — avec leurs modèles historiques et nous n’y reviendrons pas ici³. Nous importe le fait que le romancier, pour une fois, préfère aux destins médiocres qui le retiennent à l’ordinaire de grandes destinées avec tout ce qu’elles comportent de notoriété et de prestige. Cependant cette perspective inédite est corrigée, dans le traitement des romans, par deux aspects qui rapprochent ces récits du schéma habituel. Le premier est que les deux héros sont de modeste origine et que celle-ci va venir les hanter dans la situation difficile où ils se trouvent plongés. Le second veut que nous faisons la connaissance des deux personnages au moment où ils ne sont plus au sommet de leur puissance et de leur gloire. Retiré de la vie publique dans une solitude austère, Augustin fait la découverte de ce qu’il a perdu toute influence au moment même où les atteintes de l’âge lui font comprendre que la mort est proche. De son côté, Maugras, durement atteint par la maladie, prend la mesure du caractère tout relatif de ce qui faisait sa vie et son importance. En somme, tous deux ont en commun avec Poppinga ou Terlinck de « dévier » de la vie ordinaire à l’occasion d’un accident qui est à la fois atteinte à l’intégrité physique et modification du rapport aux autres. Et cette déviance est le prétexte à un retour sur soi et à une remise en cause de leur vie antérieure. Ainsi, dans les deux cas, mais plus visiblement dans le second, on se trouve en présence d’hommes forts qui tombent mais dont la chute donne un sens ultime à leur existence et leur permet de se transcender. Voyons en quels termes elle y parvient.

Le Président est en somme une réflexion sur le pouvoir politique — ce qu’à sa manière était déjà *Le Bourgmestre de Furnes*. Ce pouvoir, Augustin l’a toujours conçu dans un esprit de rigueur et d’ascèse, négligeant toute

³ Voir dans le tome II de Simenon, *Romans* dans l’édition Pléiade (Gallimard, 2003), les Notices introductives au *Président* et aux *Anneaux de Bicêtre*, p. 1583–1590 et p. 1632–1642.

vie affective et se montrant dur avec les autres comme avec lui-même. En ce sens, sa retraite en solitaire ne fait que prolonger sa vie de « janséniste laïc » et le conduit au bout de la logique du grand homme qui s'est confondu avec la chose publique. Vient pourtant le moment où cela coince et où se produit une rupture dans ce qui paraissait l'ordre intangible des choses. Elle-même tout ascétique, l'action du roman se résume à peu. Chalamont, qui fut le bras droit du Président, a commis jadis une vilénie politique dont ce dernier détient la preuve ; Augustin s'est juré d'empêcher à jamais son ex-homme de confiance de devenir président du Conseil à son tour, mais voilà Chalamont pressenti pour occuper ce poste et notre héros s'attend au long du récit à ce qu'il vienne lui demander son pardon. Quand il se rend compte de ce que Chalamont ne viendra pas, il comprend que son temps est définitivement clos et qu'il n'exercera plus désormais aucune influence. Ainsi d'un roman où rien ne se produit, sinon l'attente vaine et la découverte que fait un homme de sa fin programmée.

L'orgueilleux Augustin est donc renvoyé à son statut de simple citoyen ou plus justement encore de simple mortel, — un mortel qui se sait à présent en instance de mort. C'est alors que, dans un remarquable chapitre VII, lui qui a absorbé un calmant en trop grande quantité verse dans un état de confusion mentale où il revit des moments du passé et voit se pencher vers lui certains acteurs de sa vie antérieure. Il lui apparaît tout d'abord que le cours de l'existence est soumis à une nécessité logique en même temps qu'à une productivité sur lesquelles l'individu et son libre arbitre ont bien peu de prise : « Tout découle de tout. Tout compte. Tout sert. Tout se transforme. Il n'y a pas de déchets. »⁴ Il voit ensuite son père et un condisciple d'enfance qui a mal tourné le considérer avec « une sérénité sublime »⁴ On voit quelle est la leçon. Face à un destin sur lequel même les puissants n'agissent que bien peu, il ne reste, en fin de course, qu'à suivre l'exemple des plus modestes, voire des ratés : atteindre à la sérénité, accepter son sort, accepter la mort. Ainsi le redoutable Augustin est allé jusqu'au bout de l'ascèse en prenant acte de la petitesse de l'être humain et de la sienne du même coup. Le voilà à même de mourir apaisé.

À la différence d'Augustin, le Maugras des *Anneaux de Bicêtre* ne se présente pas en « grand voilier solitaire ». Et c'est même lors d'un déjeuner mensuel avec une bande d'amis, tous personnages en vue de la vie parisienne, qu'il a été victime d'un accident cérébral. Hémiplégie, aphasie,

⁴ Georges SIMENON, *Romans*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, t. II, p. 797.

hospitalisation : le directeur d'un grand quotidien subit du jour au lendemain une violente mise à l'écart. Tout l'intérêt du roman vient de ce qu'il accepte cette exclusion de la vie sociale plutôt allègrement et jusqu'à se montrer peu collaborant avec tous ceux — médecins connus et personnel infirmier dévoué — qui prennent soin de lui et entreprennent sa rééducation motrice et verbale. En somme, le personnage fait de la situation neuve dans laquelle il est plongé une aventure et une « déviance » qui lui permettent de rompre avec la vie agitée qu'il a toujours menée et de rentrer en lui-même. Il accepte en somme le statut de déréliction qui est désormais le sien avec une philosophie troublante.

Les Anneaux de Bicêtre sont un roman du malade et de la maladie comme on en a bien peu écrit. Il se constitue d'un récit sans autres péripéties que les progrès de la guérison — car Maugras (qui est presque Maigret) va se rétablir et reprendre sa vie d'avant. Aussi la substance narrative du roman est-elle constituée de ce qui se passe dans la tête d'un aphasique et qui appartient à trois ordres de réalités : 1° Maugras retrouve avec jouissance de petites sensations oubliées ; 2° il porte un regard ironique et une attention amusée sur la comédie sociale que lui jouent médecins et infirmières ; 3° il se remémore de larges pans de son passé et fait en quelque sorte un bilan de son existence. C'est ce dernier aspect qui offre la matière la plus abondante. René Maugras a connu à Fécamp une enfance pauvre dans un milieu médiocre et sans horizon. C'est en commençant comme petit correspondant d'un quotidien régional qu'il s'est donné le courage de rompre les amarres et de monter à Paris, où il a connu peu à peu la réussite. C'est dire que certaine misère ne lui est pas étrangère. Puis, il en a rencontré une bien autre par la suite avec sa seconde compagne, Lina, qu'il a sauvée matériellement de la marginalité misérable où elle végétait. Mais ce sauvetage n'est à vrai dire que matériel : si Lina vit dans le luxe, elle est déprimée, instable, alcoolique. Donc, s'il n'y avait pas le succès professionnel et la passion du journalisme, le bilan de Maugras serait assez piteux. Et d'autant que le personnage sait que sa réussite seule fait oublier qu'il est peu séduisant, peu attirant. Ainsi *Les Anneaux de Bicêtre* sont cet étrange roman où l'actuelle déréliction physique semble bien plus enviable que tout un passé où les moments de pur bonheur furent rares et où une carrière s'est édifiée sur des échecs, des tourments, des déceptions.

Cependant, il est un élément qui permettra au personnage, alors qu'il se tourne à nouveau vers le monde extérieur depuis sa chambre d'hôpital, de faire la jonction entre passé et présent. Il y va d'une découverte que fait Maugras en son for intérieur. Elle a trait aux petits vieux que, par beau

temps, le héros voit séjourner sur des bancs ou se promener dans la cour de l'hospice — cet hospice qu'était aussi Bicêtre en ce temps-là. Au terme d'une existence souvent minable, ces vieillards vivent des jours sans signification, leur corps et leur esprit étant réduits à de purs mécanismes. Et cependant, ce si peu n'est pas rien :

Pourtant, ils vivent.

C'est sa grande découverte de la journée. Ils ont tous dépassé la soixantaine. La plupart sont beaucoup plus âgés ou le paraissent. Certains traînent la jambe et d'autres avancent d'une démarche saccadée en lançant un pied de côté comme des automates réglés.

Ils ont travaillé pendant des dizaines d'années. Ils sont de ceux qu'on voit, sur les échafaudages, montant brique par brique les murs d'une maison, ou émergeant d'une bouche d'égout, poinçonnant des tickets, coltinant des caisses ou des sacs. Il y en a sans doute de tous les métiers.

[...]

Son père n'est-il pas des leurs ? Ne vit-il pas, à Fécamp, une vie végétative en attendant, pendant des heures, la récompense d'un verre de vin rouge ?

Son père vit ! Hier encore, il le considérait comme un imbécile passif et résigné. S'il vit, s'ils vivent, dans la cour, cela ne signifie-t-il pas que...⁵

Maugras ne formulera pas mieux le sens de cet « ils vivent ». Mais nous comprenons bien que, de sa part, il s'agit d'une reconnaissance de l'homme dans son universalité primordiale et telle qu'elle s'étend sans solution de continuité jusqu'aux plus démunis, ceux dont l'existence est presque réduite à néant. Façon pour Maugras, ce parvenu de haute volée, de remonter la chaîne des classes sociales, de renouer avec son point de départ et de tendre la main à ceux qui sont au plus près de la commune misère de l'homme.

Si l'on tente à présent de ramener les deux romans du « grand destin » à un schéma commun, on peut isoler quatre moments :

- 1° le personnage « dévie » ou « passe la ligne » (Simenon affectionnait cette expression) lorsqu'il subit une diminution physique qui est aussi diminution de son prestige ou de sa grandeur ;
- 2° il se retrouve en « homme nu » dans un sens qui est à peine figuré puisqu'on le voit étendu sur un lit, à demi vêtu ;
- 3° il se livre à une récapitulation de son existence qui lui fait mesurer combien son pouvoir et sa notoriété étaient finalement relatives ;
- 4° ce bilan induit chez lui une tranquillité d'âme qui passe par un acte de commisération : les modestes (comme le père de Maugras) et les ratés

⁵ *Id.*, p. 1175-1176.

(comme le Malate d'Augustin) participent aussi de l'espèce humaine et du sort commun qui n'est ni facile ni glorieux.

Ainsi se dessine une philosophie du romanesque simenonien qui puise beaucoup de ses références concrètes à même l'existence de l'écrivain (on retrouve maints éléments à peine démarqués de celle-ci dans *Les Anneaux de Bicêtre*) comme elle doit à la façon dont Simenon projetait la fin de sa vie — un projet qu'il mettra en pratique, le moment venu. Occasion de relever une fois de plus la concomitance qui existe entre une situation historique, une expérience personnelle et un imaginaire fictionnel.

On vient donc de mettre en regard deux grands scénarios romanesques dont les références sociales sont bien différentes mais qui offrent néanmoins des similitudes d'un autre ordre. Pour rappel, nous avons eu d'un côté le petit bourgeois qui se lançait dans une aventure bouleversant son existence confinée et routinière et, de l'autre, le grand bourgeois entraîné dans une expérience accidentelle due à l'âge ou à la santé et qui s'interrogeait sur son destin en jetant le doute sur le caractère prestigieux de celui-ci. Soit deux remises en question d'une destinée conformes à deux *hexis* différentes. C'est dans la rupture avec la vie ordinaire que tout se joue. Que cette rupture soit volontaire ou accidentelle, qu'elle affecte un modeste ou un puissant, elle se ramène toujours à un « passage de ligne » qui permet de prendre de la distance avec ce que l'on était et ce que l'on faisait. Il est significatif par exemple que, sur son lit d'hôpital, Maugras choisisse de se désintéresser entièrement du journal qui est toute sa vie et interdise qu'on lui en parle. Mais Poppinga ne fait pas autre chose avec son métier de courtier ou Terlinck avec sa fonction de bourgmestre. N'est-ce pas le rêve de nombreux individus que de pouvoir couper avec l'ordinaire d'une existence ? Mais on sait aussi que ce rêve reste pure velléité dans la plupart des cas.

De cette rupture plus ou moins contrôlée, on peut faire différentes lectures. On peut y reconnaître, par exemple, une quête de l'identité sociale. La question des classes, des classements, des distinctions violentes et redoutables qu'ils imposent travaille la plupart des romans de Simenon. Mais elle demeure comme voilée, telle qu'une interrogation un peu malsaine. Pas facile de s'avouer petit bourgeois — ce qu'est tout héros de Simenon, eût-il été président du Conseil. Car on sait ce qu'un tel classement a véhiculé avec lui de négatif au cours de l'Histoire dans l'ordre des représentations. En revanche, la question la plus nettement mise en avant est celle — plus anthropologique que sociologique — de ce que sont l'être humain, ses désirs, ses passions, de façon basique. Je vis, ils vivent : qu'est-ce que cela signifie en fin de compte et en fin de course ? Or, il est frappant que chacun

des héros ici considérés est tout près de formuler une réponse à la question mais que sa phrase reste comme suspendue. De là où il revient, maladie ou folie, égarement ou perte, le personnage ramène une connaissance, mais au moment où il pourrait l'énoncer elle demeure aussi confuse que la procession des morts dans laquelle Augustin est entraîné. Rien là que de très normal et l'on s'étonnerait de voir les héros de Simenon se faire les détenteurs d'une vérité philosophique à la hauteur de laquelle ils ne sauraient s'élever. Si bien que le suspens de leur phrase « finale » s'apparente à un acte de modestie appréciable. Cela étant, il n'est pas interdit au lecteur de prolonger le mouvement réflexif des personnages et d'aller un peu au-delà de ce que dit le texte du roman en tirant parti de ce qu'il suggère. Un commentateur avisé de l'écrivain va nous y aider.

Rappelons ici que *Les Anneaux de Bicêtre* furent l'objet d'un lancement particulièrement concerté et que ce roman de la médecine et du malade reçut un accueil très favorable de la critique⁶. Dans son « Bloc-notes » du *Figaro littéraire* (11 mai 1963), François Mauriac salua la sortie du roman avec ferveur, écrivant notamment :

Les Anneaux de Bicêtre de l'agnostique Simenon ont une tout autre portée. Et d'autant plus qu'ils ne nous proposent aucune contrepartie métaphysique. Une attaque d'hémiplégie qui paralyse un côté du corps, vous lie la langue, et en laissant la pensée intacte fait de vous un objet inerte d'observation et d'expérience aux mains des médecins et des infirmières, cela suffit : les êtres et les choses d'une vie brillante et conquérante se trouvent réduits à rien. La mécanique d'une journée de malade dans un grand hôpital, voilà le terrain solide d'où le reste du monde apparaît comme ce néant que décrivaient les prédicateurs de mon enfance, sans atteindre à m'en persuader. Simenon prêche mieux.

Même si le romancier et critique force la note et paraît bien tirer le texte à lui et à ses croyances, on doit reconnaître qu'il voit juste lorsqu'il désigne ce qui forme en somme le point aveugle de tous les romans de Simenon : la condition humaine comme néant. Oui, dans leur aventure déviante, les héros du romancier vont à la rencontre de cette vérité que l'homme, dans son effort désespéré à être et à vivre, ne rencontre, lorsqu'il est lucide, que l'immense vanité des rôles qu'il joue et, par-delà, le néant. Mais ce que Mauriac omet de dire, c'est que le héros de Simenon aborde ce néant avec une sorte de tranquillité ou de sérénité voulant qu'il n'en appelle à aucune transcendance. Et c'est peut-être la vertu du petit bourgeois que

⁶ Voir à ce sujet la Notice consacrée au roman par nos soins dans l'édition Pléiade, tome II, p. 1641-1642.

de ne pas faire un drame de la prise de conscience selon laquelle l'homme est si peu dans l'univers comme dans le mouvement de l'Histoire. Lui qui fut si souvent contraint de rapetisser les choses de l'existence, de les vivre sur un mode mineur, semble toujours nous dire : ce n'est que cela, sachons nous en accommoder.

Et, aimerait-on dire, c'est précisément ce qui fait la grandeur de ce « petit homme » que Simenon aime à mettre en scène. Entraîné dans une expérience existentielle où il perd de vue ses balises et court tous les risques, il prend distance avec sa médiocrité foncière et l'assume. Il accepte donc de se mettre à nu et de se reconnaître pour ce qu'il est : peu de chose, tout juste un « misérable ». Or, comment ne pas apprécier ce qui fait la noblesse de cette prise de conscience ? Comment ne pas y voir une grandeur d'âme dont on n'aurait pas cru capable l'homme de la moyenne si confiné en son univers ?

Dès ce moment et sous cette forme, oui, le héros petit bourgeois — qui est aussi bien, comme on a vu, un grand bourgeois en « chute », — accède à cette universalité à laquelle le romancier aspire pour ses personnages. C'est tout l'homme qui, avec Poppinga et Terlinck, avec Augustin et Maugras, s'est mis à nu et a rejoint sa misère fondamentale. Et ceci nous incite à percevoir des inflexions pascalienues dans quelques-unes des démonstrations fictionnelles que Simenon nous propose. « En un mot, écrivait l'auteur des *Pensées*, l'homme connaît qu'il est misérable. Il est donc misérable puisqu'il l'est, mais il est bien grand puisqu'il le connaît. »⁷ Ou bien encore : « La grandeur de l'homme est grande en ce qu'il se connaît misérable ; un arbre ne se connaît pas misérable. »⁸ De fait, quand le personnage de Simenon revient de son périple, il en ramène non pas une véritable connaissance mais tout au moins un sens aigu de ce qui fait sa misère existentielle et dont il nous fait part *mezza voce*.

Alors, pascalien, le romancier de *Pedigree* ? Simenon disait volontiers que les *Essais* de Montaigne constituaient son livre de chevet et l'on sait que, de Montaigne à Pascal, il est plus qu'un chemin. Mais il n'est pas ici question de faire plus que d'indiquer une tonalité, Elle nous paraît colorer l'effigie de cet « homme nu » auquel l'écrivain voulut tant donner forme. Nous avons vu qu'il correspondait à un type social de caractère historique se livrant dans la fiction à la tentative désespérée de se délivrer d'un destin « coïncé ».

⁷ Blaise PASCAL, *Pensées* I, Paris, Gallimard, « Folio », p. 109 (fragment 113).

⁸ *Id.*, p. 106 (fragment 105).

Nous savons un peu mieux à présent ce qui fait la vaillance fictionnelle de cette tentative et à quelle profondeur symbolique elle accède, entre allégorie mystifiante et contenu de vérité.

Jacques DUBOIS
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 Vlamincq, Buffet et Cocteau, une reproduction miniature de la statue de Maigret à Delfzijl, des diplômes et médailles honorifiques, une collection de pipes, ...

Le Fonds Simenon s'accroît régulièrement tant par les envois que continue à assurer l'entourage du donateur que par l'achat de pièces nouvelles.

De par la volonté du donateur lui-même, le Fonds Simenon est tenu à la disposition des étudiants et des chercheurs. Il est aussi accessible aux non-spécialistes et aux groupes sur demande motivée adressée à la gestionnaire du Fonds. Il convient toutefois de noter que les pièces originales ne sont pas prêtées à l'extérieur et que la consultation ainsi que la reproduction de certains documents inédits est soumise à autorisation spéciale.

Adresse du Fonds Simenon :

Château de Colonster, Allée des Érables, B-4000 LIÈGE (Belgique).
Télécopie : + 32 (0)4 366 45 95

Accessibilité du Fonds Simenon :

les mercredis, sauf en période de vacances, sur rendez-vous à convenir avec le conservateur du Fonds, Christine Delière, tél. +32 (0)4 366 54 33 ou 366 30 22.

Composition :
Étienne RIGA, T_EX, P_STricks

Achévé d'imprimer le 3 juin 2005
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/2005/0480/45

