

TRACES



*Florian
Crotian
n° 37*

N° 17, 2006

Travaux du Centre d'Études Georges Simenon

Université de Liège

TRACES

17

En couverture :

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

TRACES

17

Les derniers romans

Actes du colloque
qui s'est tenu à Amiens le 7 avril 2006

Université de Liège
Centre d'Études Georges Simenon
2006

Comité de gestion du Centre d'Études Georges Simenon

Danielle BAJOMÉE, Présidente du Centre
Benoît DENIS, Directeur du Centre
Laurent DEMOULIN, Conservateur du Fonds
Jean-Louis DUMORTIER
Jean-Marie KLINKENBERG
Danièle LATIN

Comité de rédaction de *TRACES*

Danielle BAJOMÉE
Benoît DENIS
Laurent DEMOULIN
Jean-Marie KLINKENBERG
Danièle LATIN

Directeur de publication : Jean-Louis DUMORTIER

TRACES

Les numéros de *Traces* 1 à 16 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, 16 et 17	N ^o 10
15 €	20 €	25 €	30 €

Diffusion, renseignements, suggestions, envois de manuscrits :

Laurent DEMOULIN
Centre Simenon,
TRACES, BÂT. A 2
Place Cockerill, 3
B-4000 LIÈGE

Téléphone : + 32 (0)4 366 30 22

Télécopie : + 32 (0)4 366 56 44

E-mail : ldemoulin@ulg.ac.be

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

Table des matières

Jean-Louis DUMORTIER, <i>Éditorial</i>	7
Bernard ALAVOINE et Michel LEMOINE, In memoriam <i>Pierre DELIGNY et Claude MENGUY</i>	9
Bernard ALAVOINE, <i>Derniers romans</i>	21
Paul DIRKX, <i>Georges, l'immigré. Société et écriture dans les derniers romans de Simenon</i>	31
Philippe BLONDEAU, <i>Constance et métamorphoses de la ville dans les derniers romans de Simenon</i>	45
Alain SCHAFFNER, <i>Un impossible dialogue de bêtes : Le Chat de Georges Simenon</i>	59
Patrick BERTHIER, <i>Remarques sur la « vieillesse » de Maigret</i>	73
Michel LEMOINE, <i>Une nouvelle jeunesse ?</i>	89
Paul MERCIER, <i>Crise du sujet et société du spectacle. La Prison de Georges Simenon</i>	119
Bernard ALAVOINE, <i>Le Confessionnal, Les Innocents : la famille en crise, reflet d'une époque ?</i>	137
Pierre SOMVILLE, <i>Cage de verre et bouteille d'encre</i>	149
VARIA	
Pierre SOMVILLE, <i>Du rôle diégétique de la couleur dans quelques romans de Simenon</i>	155
Véronique VARY, <i>Maigret et l'aristocratie : la nostalgie du petit village. Étude de Maigret et les vieillards (1960)</i>	165
Le Fonds Simenon	181

Éditorial

DÉCLIN de l'humanisme — voire fracassante proclamation de la « disparition de l'homme » —, vogue de la réflexion sur le langage artistique et contestation de ses usages les plus répandus, anathèmes contre l'« idéologie de l'expression-représentation », fascination pour le marxisme et la psychanalyse, critique du capitalisme, triomphe du structuralisme : rien de tout cela, qui est l'écume de la nouvelle vague culturelle, n'a affecté Simenon dans les dernières années de sa carrière de romancier. C'est fort banal de le dire et très facile à comprendre s'agissant d'un écrivain qui n'a jamais fait partie de l'élite intellectuelle. Simenon continue à écrire sans « modification » notable de sa manière propre, sans se laisser perturber par « la jalousie » que suscitent ses tirages, sans s'affecter des propos de ceux qui le disent « à bout de souffle », il écrit comme si les « mots » étaient toujours au rendez-vous des « choses » et les « choses » à celui des « mots »...

Mais les *sixties*, c'est aussi, en vrac, l'apogée des « trente glorieuses », la hausse générale du niveau de vie, l'irrésistible ascension de la classe moyenne, la propagation du féminisme, le développement des loisirs et de la presse de loisirs, l'invasion des foyers par la télévision qui façonne une nouvelle sensibilité collective, l'épiphanie de l'adolescence — le temps des « copains » et de leurs idoles. C'est également, ces années-là, le début d'une crise des valeurs traditionnelles et des institutions (famille, Église, parti, syndicat, école) qui les promouvaient : le consumérisme et l'hédonisme évincent progressivement l'économie et l'ascèse, l'esprit libertaire souffle sur les grandes allées rectilignes du respect et de l'obéissance. De tant de phénomènes altérant le quotidien de l'homme ordinaire, trouve-t-on des échos dans l'œuvre du romancier ?

Telle était la question soulevée par la journée d'études qu'a organisée Bernard Alavoine, à l'Université d'Amiens, en avril dernier, rencontre dont on trouvera les actes dans ce volume.

Mais c'était la moindre des choses d'y faire figurer d'abord un hommage à deux amis disparus : Pierre Deligny et Claude Menguy nous ont malheureusement quittés. Ils nous manqueront beaucoup. Remercions-les de ce qu'ils nous ont apporté.

En telle voie de remerciements — mais cette fois sans que nulle affliction n'assombrisse notre gratitude — saluons Jacques Dubois, qui transmet la présidence de notre Centre à Danielle Bajomée (la direction revenant à

Benoît Denis), Christine Swings qui passe le flambeau de conservateur du Fonds à Laurent Demoulin et Pierre Gothot qui cède son siège de membre à Danièle Latin. Merci à vous, chers Jacques, Christine et Pierre, pour votre dévouement et pour votre amitié.

Jean-Louis DUMORTIER

In memoriam

Pierre DELIGNY et Claude MENGUY

LE MONDE de la recherche simenonienne est doublement en deuil puisque deux de ses représentants les plus éminents ont disparu depuis la sortie du numéro 16 de *Traces* : Pierre Deligny s'est éteint le 9 juin 2005 et Claude Menguy, le 15 mai 2006. En moins d'un an, tout un pan des études qui nous sont chères s'est ainsi trouvé décapité. En moins d'un an : comme si Claude n'avait pu survivre longtemps à la perte déchirante de son ami Pierre. Une amitié profonde liait en effet ces deux êtres d'exception, une amitié née de leur passion commune pour Simenon et son œuvre dont ils étaient parmi les meilleurs connaisseurs, ce qu'admettait le romancier lui-même qui écrivait à Pierre Deligny le 1^{er} septembre 1982 : « Vous êtes, vous et Menguy, comme les trois mousquetaires qui, en réalité, étaient quatre et vous faites du travail pour quatre. Vos découvertes sont extraordinaires. Votre patience et votre obstination m'émerveillent. » L'écrivain se doutait bien peu ce jour-là qu'en utilisant le terme « mousquetaire », il donnait naissance à l'expression « les Mousquetaires de Simenon » dont allaient se targuer les deux complices qui, plus tard, par cooptations successives, accueillirent six nouveaux membres au sein de leur confrérie.

Quand il nous a quittés après avoir subi une intervention chirurgicale au C.H.U. de Poitiers, Pierre Deligny¹ venait de fêter son 79^e anniversaire. Alors que paraît ce numéro de *Traces* consacré au colloque d'Amiens, le Centre d'études Georges Simenon de l'Université de Liège tient à rendre hommage à l'ami et au chercheur qu'il fut. Fidèle des rencontres simenoniennes de haut niveau, il était déjà présent au colloque organisé par le Centre Culturel de la Communauté française de Belgique à Paris, en janvier 1982. Très actif, peu avare de sa généreuse érudition et de sa bonne humeur, il était connu de tous les participants : réalisateurs de cinéma, romanciers, essayistes,

¹ Les lignes suivantes, qui évoquent Pierre Deligny, sont partiellement inspirées par le texte de Michel Lemoine prononcé par Claude Menguy au nom des Mousquetaires de Simenon lors des obsèques de Pierre.

famille et amis de l'écrivain, chercheurs de la première heure réunis autour du Professeur Maurice Piron. Ce furent ensuite les colloques organisés à Liège sous la houlette de Danielle Bajomée, rendez-vous que Pierre attendait avec impatience : dès 1988, il prononçait une communication élaborée avec Claude Menguy, « Les vrais débuts du commissaire Maigret », qui mettait à mal la légende de *Pietr-le-Letton* écrit à Delfzijl en septembre 1929. Le texte a été publié dans le n° 1 de *Traces* (1989). En 1990, il traitait de « La place de Simenon dans les dictionnaires et les encyclopédies », étude reprise dans le n° 3 de *Traces* (1991).

Dès lors, sa collaboration avec le Centre d'Études Georges Simenon et sa revue sera régulière puisque, entre 1991 et 2004, on ne compte pas moins de neuf contributions réparties dans huit numéros ! Le correcteur de Simenon laisse ainsi la place au biographe ou plus exactement au « chronobiographe », sorte d'historiographe de la vie quotidienne, « remonteur des pendules de la petite histoire de Simenon », comme il aimait à se définir lui-même². Lors du colloque consacré aux lieux de l'écrit, Pierre Deligny profite de sa parfaite connaissance à la fois de l'œuvre et de Paris pour démontrer brillamment que l'imaginaire géographique de Simenon est solidement ancré dans le réel³. Voyageur infatigable et curieux, il nous emmène explorer les pays du froid lors du colloque « Georges Simenon et l'exotisme »⁴, ou revisiter Concarneau pour nous offrir une magistrale genèse du *Chien jaune*⁵. Sa dernière contribution à la revue, en 2004, est consacrée au recensement des personnages de *Pedigree* et de leurs modèles, ce qui complète le travail collectif placé sous la direction de Jean-Louis Dumortier, *Le Roman de Simenon, Pedigree : entre réalité et fiction*⁶. Tous ces articles se caractérisent non seulement par leur valeur, mais aussi par leur longueur. Lancé sur un sujet, Pierre tenait à l'épuiser, livrant au lecteur les moindres détails découverts au cours de ses recherches. Ennemi des demi-mesures, il répugnait à sacrifier ce qui pouvait passer pour accessoire aux yeux d'un spécialiste moins scrupuleux que lui. Quel chercheur eut jamais besoin d'autant de notes de bas de page et de notes aussi longues ? C'est pourtant là, dans ces

² Pierre DELIGNY, « Les affres et les joies d'un chronobiographe », in *Traces*, n° 5, 1993, p. 129.

³ Pierre DELIGNY, « Les bottes de sept lieux », in *Traces*, n° 7, 1995, p. 89-135.

⁴ Pierre DELIGNY, « Un exotisme qui vient du froid », in *Traces*, n° 9, 1997, p. 121-161.

⁵ Pierre DELIGNY, « Simenon et Maigret de retour à Concarneau ... ou Les Nouveaux Mystères du Chien jaune », in *Traces*, n° 10, 1998, p. 227-282.

⁶ Pierre DELIGNY, « Figures vivaces entre réalité et fiction », in *Traces*, n° 15, 2004, p. 195-249 et Jean-Louis DUMORTIER (dir.), *Le Roman de Simenon. Pedigree : entre réalité et fiction*, Tournai, La Renaissance du Livre, 2003.

multiples digressions et à-côtés, que se révélait souvent le mieux l'originalité et la spécificité d'un commentateur perfectionniste qui se souciait comme d'une guigne du précepte de Boileau selon lequel « qui ne sut se borner ne sut jamais écrire ».

Réputé auprès des lecteurs de *Traces* et de tous les « simenoniens », Pierre Deligny avait cependant manifesté un vif intérêt pour le père de Maigret bien avant l'organisation de colloques universitaires. Admirateur enthousiaste de Simenon, il lui avait écrit en mai 1967, peu après avoir souscrit à l'édition des *Œuvres complètes* publiées par Rencontre à Lausanne. Correcteur de profession, Pierre ne pouvait souffrir les nombreux défauts typographiques de cette première édition et s'était décidé à proposer à l'écrivain de devenir son correcteur pour les éditions futures de ses œuvres complètes. Simenon avait répondu le 16 mai, lui faisant part de ses remerciements ; ce fut entre les deux hommes le début d'une correspondance irrégulière, mais toujours d'un ton amical. Pierre était très fier de ces mots que lui adressait le romancier le 14 décembre 1981 : « J'ai toujours eu une grande admiration pour les correcteurs à qui on ne donne qu'un tout petit coin dans les imprimeries, souvent une cage de verre et qui, avec la patience des fourmis, remédient aux défaillances des auteurs. Cela demande une culture et une foi que connaissent bien peu de gens qui se consacrent à la vie du livre ».

Devenu entre-temps correcteur à l'*Encyclopædia Universalis*, Pierre possédait cette culture et cette foi qui convenaient à merveille à l'esprit de son travail. Cet esprit le faisait s'attacher autant aux lettres qu'aux chiffres : qu'il s'agisse de déterminer le calcul de l'équivalence d'une date et d'un jour, ou de l'échéance du jour de Pâques à travers les âges, Pierre était imbattable. Ses admirations littéraires le portaient naturellement vers Simenon, mais sa culture était véritablement éclectique : des auteurs grecs aux romanciers contemporains, notre ami pouvait adopter une vision d'ensemble quasi encyclopédique. Les goûts, les intérêts, les passions de Pierre le conduisaient tous azimuts, de Vermeer de Delft à Georges Brassens, de la philatélie à Paul-Émile Victor, de Venise à cet Extrême-Orient qu'il avait beaucoup arpenté au cours d'une vie riche en pérégrinations diverses.

Pour revenir à Simenon, Pierre allait jouer un rôle prépondérant, après la mort du romancier en 1989, dans l'établissement de la deuxième édition des œuvres complètes par les Éditions Omnibus, sous le titre *Tout Simenon*, au début des années 1990. On lui doit en outre la chronologie et les trois index des écrits autobiographiques qui figurent à la fin du tome 27 de cette édition (1993). Qui dira les services rendus à la recherche par ces

index, établis pourtant à la hâte ? Pierre devint ensuite un conseiller avisé de Jacques Dubois et Benoît Denis pour l'établissement du texte des romans de Simenon retenus par la « Bibliothèque de la Pléiade » et parus en 2003.

Pierre Deligny n'a pas été seulement le correcteur de Simenon : il s'est révélé un chercheur parmi les meilleurs. En plus des articles parus dans *Traces*, on ne compte pas les articles sur les questions biographiques et littéraires qu'il a consacrés à l'écrivain dans de nombreuses revues comme les *Cahiers Simenon*, organe de l'Association des Amis de Georges Simenon, et, bien sûr, dans l'*Encyclopædia Universalis*. Pierre a également été l'éditeur de plusieurs textes de Simenon, comme *Le Drame mystérieux des Îles Galapagos* (Les Amis de Georges Simenon, 1991), *Tabiti ou les gangsters dans l'archipel des Amours* (en collaboration avec Claude Menguy, in *Gulliver*, n° 10, 1993) ou *Histoires de partout et d'ailleurs* (Les Amis de Georges Simenon, 1993) : dans toutes ces contributions, le lecteur était séduit par son érudition, sa minutie, son souci d'exhaustivité et son inimitable humour.

Le « chronobiographe » de Simenon a rendu d'éminents services aux chercheurs et en particulier à Pierre Assouline lorsqu'il écrivit la biographie que l'on connaît. C'est à Claude Menguy et à lui, assurément, que pensait avant tout Assouline lorsqu'il a évoqué le « véritable service de R. G. (renseignements généreux...) sans les travaux duquel un tel livre serait d'emblée voué à l'échec ». Nous pouvons également témoigner de l'importance du travail accompli par Pierre Deligny dans l'établissement du texte et de l'apparat critique d'*À la conquête de Tigy* : jamais il ne refusait de prêter à autrui le concours de son érudition dès qu'il s'agissait de servir la cause simenonienne. Pierre était aussi un modèle de rigueur dans les investigations qu'il menait sur le terrain : certains lieux simenoniens n'avaient plus de secrets pour lui et, là aussi, ses études furent précieuses pour établir la genèse de l'œuvre.

Malgré la fatigue et les soucis de santé de ces dernières années, Pierre a continué jusqu'au bout à nous aider, recherchant une citation pour l'un, corrigeant les épreuves d'un livre pour l'autre... En 2003, il participait aux deux colloques du centenaire, à Liège et à Amiens : il aurait dû être des nôtres pour cette troisième rencontre amiénoise d'avril 2006 et figurer dans le sommaire de cette livraison... Qu'hommage lui soit ici rendu pour son inestimable travail de recherche, sa gentillesse et sa générosité.

Rien ne prédisposait Claude Menguy à devenir le savant et brillant bibliographe dont tous les spécialistes ont reconnu et loué les mérites. Né au Havre en 1932, au sein d'une famille d'ascendance bretonne où la vie intellectuelle n'était pas la préoccupation première, il abandonne très tôt ses études, après la Deuxième Guerre mondiale, alors qu'il se trouve à Grenoble où l'a conduit le hasard des mutations paternelles. La photographie et la musique l'attirent, mais c'est compter sans l'autorité du père : Claude sera pâtissier. Il s'établit à son compte et se marie en 1955. Sa pâtisserie renommée du cours de la Libération, à l'enseigne « Milady » — on sent déjà poindre le mousquetaire — connaît la prospérité, mais il abandonne en 1971 ce métier devenu trop contraignant pour lui. Changeant radicalement de cap, il entreprend alors avec succès une carrière de vendeur « extra » dans le domaine du meuble. La retraite venue en 1991, il renoue avec les origines familiales en choisissant d'aller vivre dans sa chère Île Grande, non loin de Port-Blanc, où il avait vécu une partie de sa jeunesse pendant la guerre, et de Lannion dont il avait fréquenté le collège.

Ni l'influence familiale ni des circonstances professionnelles n'ont donc présidé à la notoriété simenonienne de Claude Menguy qui, en la matière, était un parfait autodidacte. Il faut pourtant observer qu'il avait manifesté dès l'enfance et l'adolescence un goût singulier pour la lecture, la documentation et la collection. Pour ce qui nous occupe, tout est venu de ces goûts, l'un entraînant l'autre : l'enfant qui se passionnait pour les romans d'aventures, puis l'adolescent amateur de romans policiers tenait à connaître les auteurs de ses livres favoris et les autres ouvrages qu'ils avaient écrits. On voit le lien presque nécessaire qui unissait pour lui, dès sa prime jeunesse, la collection et la bibliographie.

Et Simenon? Le déclic se produit en 1958. À la faveur d'une lecture occasionnelle de *La Guinguette à deux sous*, le futur spécialiste de l'écrivain se rend compte que ce roman dit policier cache autre chose qu'une énigme à résoudre, qu'il peint un monde vrai, que cette écriture est en prise directe sur la vie. Selon son habitude, Claude se renseigne, aborde d'autres romans, *La Maison du canal*, *Le Coup de lune*, et cet homme de vingt-six ans, à la sensibilité à fleur de peau, verse quelques larmes à la lecture des *Gens d'en face*. C'en est fait : Claude Menguy a compris qu'il se trouve en présence d'un écrivain véritable, qui le touche beaucoup plus que les autres. Simenon a écrit à l'époque environ cent cinquante romans? La belle affaire! Raison de plus pour se lancer dans leur collection. En outre, Claude apprend peu après qu'il y a eu un « Simenon avant Simenon », mais qu'il n'existe aucun répertoire sérieux de ces écrits signés de pseudonymes. Sa quête se trans-

forme en défi : trouver, acquérir, lire et faire connaître l'ensemble des textes écrits par son auteur favori. Aurait-il commencé cette entreprise s'il avait su que ces pseudonymes avaient signé plus de cent quatre-vingt-dix romans de jeunesse et plus d'un millier de contes ? On peut à coup sûr répondre affirmativement à cette question, car le bibliographe s'est aperçu très vite de la démesure de sa tâche. Oserons-nous écrire que les années suivantes ont constitué les études universitaires de Claude Menguy ? On le voit en tout cas déployer une énergie peu commune pour assouvir sa soif de collection et de connaissance, fréquentant la Bibliothèque Nationale, lançant des appels dans des magazines spécialisés de collectionneurs, se déplaçant sur les traces d'un écrivain qui n'a jamais longtemps vécu au même endroit, entamant une correspondance suivie avec Simenon lui-même et son secrétariat. La vitesse avec laquelle il constitue les fondements de sa collection et établit ses données bibliographiques laisse rêveur. Nous avons pu consulter au Fonds Simenon de l'Université de Liège des lettres de 1965 adressées par Claude au romancier qu'elles ont dû ébahir, tant s'y révèle une connaissance étonnante de l'œuvre dans certains de ses moindres détails. Cette connaissance justifie la dédicace écrite par le romancier sur un exemplaire rare de *M. Gallet, décédé* : « À Menguy qui connaît mieux mes œuvres que moi ». Si l'on veut poursuivre la métaphore universitaire risquée plus haut, on peut avancer que Claude soutient une première thèse dès 1967 avec sa « Bibliographie des éditions originales de Georges Simenon, y compris les œuvres publiées sous des pseudonymes » (Bruxelles, *Le Livre et l'estampe*, n^{os} 49–50). Durant près de quarante ans, cette description bibliographique des romans de Simenon fera autorité et servira de référence. Dès lors, le nom de Claude Menguy est connu, sa réputation de bibliographe et de collectionneur insigne se répand et nombreux sont les pionniers des études simenoniennes à venir le consulter, même après la création du Fonds Simenon liégeois en 1976. Justement, Maurice Piron est un de ceux qui gravissent le chemin de la Pivolle de Saint-Ismier, près de Grenoble, où le chercheur a installé sa famille dans un délicieux chalet, « La Genévrière ». Le docte professeur en revient éberlué et raconte à qui veut l'entendre qu'il a découvert à Saint-Ismier un autre Fonds Simenon. À la suite de cette rencontre, le Fonds liégeois s'est d'ailleurs enrichi de nombreux textes rares fournis par Claude sous forme de photocopies. Dans le domaine bibliographique, la suite est bien connue et notre propos n'est pas ici d'établir une liste des compléments apportés à l'essai de 1967 ou des travaux bibliographiques partiels de Claude portant sur les textes non romanesques de Simenon, travaux dont certains émaillent plusieurs numéros des *Cabiers Simenon*. Ces sortes de thèses annexes n'ont de toute façon servi que de jalons sur la voie de l'ouvrage magistral paru

en 2004, cette somme, cette bible intitulée *De Georges Sim à Simenon. Bibliographie. Éditions originales, éditions illustrées, collections diverses, y compris les œuvres publiées sous pseudonymes*. C'est là le couronnement d'une vie de chercheur.

Il est plusieurs autres domaines de la recherche dans lesquels Claude Menguy s'est illustré. Contentons-nous de n'en retenir ici que deux. Depuis longtemps, face à la chronologie fantaisiste fournie par le secrétariat de Simenon, il tentait d'établir une chronologie rédactionnelle fiable. Ces tentatives de rectifications, qui ont souvent entraîné l'érudit sur le terrain des recherches biographiques, se sont concrétisées dans son « Essai de chronologie rédactionnelle de l'œuvre romanesque et autobiographique de Georges Simenon publiée sous son propre patronyme », paru dans le n° 9 des *Cabiers Simenon* qui, grâce à ce substantiel article, est sans doute le volume des *Cabiers* le plus utilisé par les chercheurs. Il ne faudrait cependant pas croire que l'affaire était close avec cette mise au point de 1996 : des découvertes nouvelles, généralement d'ordre biographique, ont de temps à autre entraîné Claude à opérer des modifications de datation dont il ne manquait pas de nous faire part. C'est ainsi que le 15 mars 2006, exactement deux mois avant son décès, il nous avertissait de la dix-neuvième rectification à apporter à sa chronologie de 1996.

Un autre grand axe de recherche qui lui tenait particulièrement à cœur relevait de l'étude des sources. Ayant constaté que Simenon invente peu, mais restitue beaucoup, Claude s'est penché sur la transposition, notamment dans le domaine spatial. À cette fin, il s'est non seulement rendu sur les lieux habités par l'écrivain et ceux qui sont présents dans l'œuvre, amassant un considérable ensemble photographique, mais il s'est aussi mis à la recherche de cartes postales d'époque et de témoignages, écumant les brocantes et multipliant les correspondances sur le sujet. C'est la partie de sa collection qu'il appelait « Simenon... Sites classés » et qui a fini par occuper une cinquantaine de classeurs. Les lecteurs de *Traces* se souviendront qu'ils ont pu avoir un aperçu de cette activité grâce à l'article de Claude accueilli dans le n° 10 de la revue, article qui avait été précédé, dans le n° 7, par son exemplaire « Ostrogoth-sur-Seine ou À la recherche de la "guinguette à deux sous" ». Ceux qui lisent aussi les *Cabiers Simenon* se rappelleront « Dans les pas de Simenon au pays des bouchots » du n° 19, son ultime article publié à ce jour. L'inlassable chasseur de « sites classés », connaissant l'issue inéluctable du mal qui le rongait, a souhaité que les documents accumulés en cette matière soient légués au Fonds Simenon après leur utilisation par Michel Lemoine. Madame Menguy a décidé de joindre à ce legs d'autres

archives de son mari qu'elle jugeait ne pas devoir être dispersées. Nous nous faisons l'interprète du comité de gestion du Centre d'Études Georges Simenon pour l'en remercier vivement et avec émotion.

Claude Menguy possédait de rares qualités intellectuelles, exceptionnelles à vrai dire chez un homme qui, au départ, n'avait pas de formation spécifique en la matière, mais aurait pu en remonter à beaucoup dont c'est la profession. Ces qualités ne feront pourtant pas oublier ses qualités humaines, notamment sa probité et sa générosité. Cet homme ouvert et passionné n'hésitait pas, en effet, à mettre au service de chacun son immense collection. Combien ne sommes-nous pas à avoir bénéficié de son abondante documentation ? Quiconque franchissait la porte du sanctuaire de l'Île Grande recevait un accueil chaleureux et convivial de la part du maître de maison qui montrait ses joyaux à la fois avec fierté et modestie, car ce grand savant était resté un homme très simple, ce qui faisait partiellement son charme. La visite s'éternisant le plus souvent, l'invité ne tardait pas à constater que le Mousquetaire appréciait la bonne chère et se révélait œnologue averti. Après quoi venait l'heure de la promenade avec les chiens sur les grèves et parmi les rochers de l'île que Bernard Gheur a appelée « l'île au trésor ». Sa silhouette s'avançant face au grand large souvent battu par les vents, au sein de cette rude nature bretonne qu'il aimait tant, c'est aussi une des images que nous conserverons de cet homme pour qui avoir ne se concevait pas sans savoir et partage du savoir.

Pierre Deligny et Claude Menguy s'étaient rencontrés la première fois en janvier 1982 lors du colloque Simenon de Paris. Depuis lors, selon l'expression de Maurice Piron, « ils ne se quittaient plus ». Entendons par là qu'ils ne se voyaient pas tellement souvent, mais qu'ils s'écrivaient beaucoup, au point que leur correspondance couvre plus de quarante classeurs. Ils échangeaient leurs trouvailles et des renseignements utiles à la réalisation de l'ouvrage qu'ils préparaient ensemble, ce *Simenon au fil des livres et des saisons* qui aurait dû être « une montagne d'informations sur un Himalaya de l'écriture », mais qui n'a pu voir le jour, seule la partie incombant plus spécifiquement à Claude Menguy ayant paru en 2004 sous la forme de l'imposante bibliographie évoquée ci-dessus. Les « jalons chronobiographiques », propres davantage à Pierre Deligny, n'ont pu être terminés, eux, du vivant d'un auteur amoureux de la perfection et nous n'avons pu en avoir une idée très partielle que grâce à l'un ou l'autre article : « Les affres et les joies d'un chronobiographe » dans le n° 5 de *Traces* ou encore le « Petit discours sur la méthode de "rechronologisation" » paru dans le n° 9 des *Cahiers Simenon* en guise d'introduction à l'« Essai de chronologie rédactionnelle... » de Claude

Menguy, grâce aussi aux «Jalons chronobiographiques» élémentaires figurant dans le tome 27 de la première mouture de *Tout Simenon* (1993). Quoiqu'il en soit, la collaboration entre les deux hommes a été constante et s'est traduite par des études réalisées ensemble, comme «Les vrais débuts du commissaire Maigret», article dont il a été question plus haut, comme encore ce savant et souriant *Simenon de Porquerolles* publié en 2003 par les Amis de Georges Simenon. Témoignent aussi de cette collaboration les nombreux textes de Pierre introduisant ou préfaçant les travaux de son ami Claude. Celui-ci avait en outre l'habitude de soumettre, avant publication, ses écrits à Pierre qui, en correcteur émérite, ne ménageait jamais sa peine pour les améliorer. C'est que, en dehors de leur connaissance encyclopédique commune de Simenon, Pierre et Claude ne se ressemblaient pas, mais se complétaient à merveille, la fine ironie de Pierre, son extrême attention aux textes et sa méticulosité tempérant souvent fort à propos la hardiesse, l'impétuosité et la pugnacité de Claude.

Si ces chercheurs de pointe nous manquent cruellement, nul doute que leur esprit continuera à planer sur les études simenoniennes. Ils nous avaient séduits, comme ils avaient séduit tant d'autres, par leur personnalité hors du commun et ces deux amis étaient devenus nos amis. Aussi est-ce avec une vive émotion que nous dédions à leur mémoire le présent volume de *Traces* et présentons à Denise Deligny et Danielle Bornazzini, à Denise Menguy et son fils Gildas nos condoléances attristées.

Bernard ALAVOINE et Michel LEMOINE



Claude Menguy et Pierre Deligny lors de leur rencontre avec Simenon le 11 octobre 1985 dans la « maison rose » de Lausanne.

Bernard ALAVOINE

Derniers romans

« **L**E VIEUX LION EST FATIGUÉ ! » Le titre de cet article de 1971 consacré au roman *La Disparition d'Odile* est révélateur d'une certaine lassitude de la critique francophone, qui pouvait même évoluer en franche hostilité à l'égard de Georges Simenon¹. L'auteur de l'article, Christian Chéry, n'est pas plus bienveillant dans sa conclusion lorsqu'il résume : « un roman fleur bleue signé Simenon, qui croit probablement évoquer là les problèmes de la jeunesse »². P. H. Simon, dans *Le Monde*, n'est pas plus tendre lorsqu'il considère *Le Confessionnal* « près du zéro de l'écriture »³ ou qualifie *Novembre* de « roman médiocre »⁴ ! Il convient bien sûr de ne pas généraliser car on trouve également de bonnes critiques à propos de ces œuvres des années soixante et soixante-dix. En fait, comme le montre Michel Lemoine dans *Une œuvre, une critique*, Simenon a eu ses détracteurs et ses admirateurs jusqu'à la parution du dernier roman en 1972⁵. Peut-on simplement remarquer un manque d'enthousiasme ou une attitude un peu convenue qui domine dans la critique des dernières œuvres de Simenon...

Un autre constat que Jean-Louis Dumortier et moi avons pu faire, c'est le relatif désintérêt de la critique universitaire envers les derniers romans, à quelques exceptions près bien sûr (*Les Anneaux de Bicêtre*, *Le Petit Saint*, *Le Chat*...). La sélection des éditions de la Pléiade réalisée par Jacques Dubois et Benoît Denis comprend les trois œuvres citées ainsi que *Maigret et les braves gens*⁶. Les travaux ont plutôt privilégié les œuvres de jeunesse (y compris les premiers *Maigret*) et les romans de la maturité, même si certaines études thématiques abordaient l'ensemble de l'œuvre.

¹ Christian CHÉRY, « Le vieux lion est fatigué », dans *Les Lettres françaises*, 7-13 avril 1971.

² *Ibid.*

³ Pierre-Henri SIMON, dans *Le Monde*, 30 mars 1966.

⁴ Pierre-Henri SIMON, dans *Le Monde*, 8 novembre 1969.

⁵ Michel LEMOINE, « Une œuvre, une critique », dans *Cahiers Simenon*, n° 18, Les Amis de Georges Simenon, Bruxelles, 2004.

⁶ Georges SIMENON, *Romans*, T. II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2003.

Enfin, les dernières œuvres de Simenon sont contemporaines d'une crise de notre société européenne, qui s'est traduite en France par les événements de mai 1968. Souvent considéré comme un bon observateur, Simenon a-t-il cependant rendu compte des soubresauts de ces années soixante-soixante-dix ? A-t-il, dans ses derniers romans, anticipé ou traduit les changements de société du second demi-siècle ?

C'était l'enjeu véritable de cette journée d'étude qui ouvrait certes à des études sociologiques, mais qui ne se limitait pas à cet angle d'attaque puisque la thématique et la psychologie des personnages étaient souvent au cœur du débat. Restait à délimiter un corpus de recherche... D'une façon un peu arbitraire, les participants ont étudié les dix dernières années de création romanesque de Simenon (de 1962 à 1972), sans s'interdire toutefois les références à des œuvres antérieures. Ainsi, le corpus était constitué de dix-neuf « romans durs », de *La Porte* (1962) aux *Innocents* (1971), et de dix-huit Maigret, de *Maigret et les braves gens* (1962) à *Maigret et Monsieur Charles* (1972), dernière œuvre romanesque de Simenon. On pourra bien sûr reprocher le caractère arbitraire de cette sélection qui représente ainsi trente-sept ouvrages, et considérer que les romans du début de la période choisie ne sont pas au sens strict « les derniers romans » de Simenon. En réalité, les participants à la journée d'étude ont souvent choisi des œuvres postérieures à 1966, qui limitaient encore le champ d'investigation et méritaient sans ambiguïté l'étiquette de « derniers romans ». Ainsi, *Le Confessionnal* (1966), *Le Chat* (1967), *Le Déménagement* (1967), *La Prison* (1968), *Novembre* (1969), *La Disparition d'Odile* (1971), *La Cage de verre* (1971) et *Les Innocents* (1971) ont fait l'objet d'études approfondies. Du côté des *Maigret*, les commentateurs ont retenu principalement *Maigret à Vichy* (1968), *Maigret hésite* (1968), *L'Ami d'enfance de Maigret* (1968), *Maigret et le tueur* (1969), *Maigret et l'homme tout seul* (1971), *Maigret et l'indicateur* (1971) et enfin *Maigret et M. Charles* (1972).

L'approche de Paul Dirkx qui venait en ouverture de la journée d'étude a permis d'aborder sept romans de la première partie des années soixante sous un angle sociologique. Ces romans illustrent bien la règle de « l'antinomie », qui définit l'espace littéraire belge francophone auquel Simenon reste soumis : le romancier étant écartelé entre un pôle où prévaut un modèle d'écrivain « belge » et un pôle où domine un modèle « français ». Dans les romans choisis, Paul Dirkx note l'importance du thème de l'émigration qui revêt des formes variées, de l'émigration brute à l'émigration rêvée (*Le Train*), de la figure du migrant velléitaire (*Les Autres*) à l'émigration non assumée (*Maigret et les braves gens*), de l'émigration totale et forcée

(*Maigret et le client du samedi*) à l'acceptation de l'émigration (*Maigret et le clochard*). Ces romans des années soixante montrent ainsi que l'écriture de Simenon reste attachée à l'analyse de la migration sociale d'hommes et de femmes embarqués dans la comédie humaine moderne. Chaque nouvelle histoire confronte ainsi un personnage à une situation de migration ou de non-migration sociale liée à la coexistence de lois concurrentes : l'antinomie reflète enfin le propre goût de Simenon, cette propension à évoluer sans cesse entre deux normes.

Le titre de la communication de Philippe Blondeau « Constance et métamorphoses de la ville dans les derniers romans de Simenon » montre d'entrée de jeu un aspect particulier de « l'antinomie » évoquée par Paul Dirxx. On sait que l'univers de Simenon est essentiellement citadin : Philippe Blondeau s'est inspiré de la démarche de Pierre Sansot dans sa *Poétique de la ville* (1996) pour montrer comment la critique du sociologue peut éclairer l'univers du romancier⁷. Les romans des années soixante, qui se déroulent souvent dans un décor parisien, représentent la ville à un moment crucial de sa mutation et Simenon l'aborde, comme les hommes de sa génération, avec la lucidité un peu douloureuse de la nostalgie. Philippe Blondeau émet l'hypothèse selon laquelle le romancier s'est montré plus sensible à l'acuité des questions urbaines en voyant disparaître la ville de sa jeunesse. À travers *La Mort d'Auguste*, *Le Déménagement*, *Le Chat* ou *Il y a encore des noisetiers*, la métamorphose de la ville est en tout cas patente. Les jeux d'opposition — autre antinomie — entre ville diurne et ville nocturne, mais aussi entre vieux quartiers traditionnels et grand ensemble de banlieue, sont particulièrement récurrents dans les derniers romans : s'il ne s'agit pas d'un thème nouveau, la ville prend une signification sans doute plus douloureuse. Elle est en tout cas une préoccupation majeure pour Simenon qui voit en elle, non pas un décor pittoresque, mais une réalité intimement liée au destin de ses personnages.

La mutation inexorable de la ville est également très présente dans *Le Chat* comme le remarque justement Alain Shaffner qui s'est attaché à analyser ce roman de l'incommunicabilité et de l'enfermement dans la haine de l'autre. C'est aussi un roman de la dégradation, avec la démolition des maisons de l'impasse qui vont laisser la place à un immeuble de rapport : le square qui porte le nom du père de Marguerite et la rue dont elle était propriétaire sont autant de signes d'une époque révolue. Émile et

⁷ Pierre SANSOT, *Poétique de la ville*, Paris, Petite bibliothèque Payot, 2004.

Marguerite dont les trajectoires sociales sont inverses, s'opposent aussi à travers les lieux qu'ils ont connus. La nostalgie de la ville ancienne est également très sensible dans la série des *Maigret* : Patrick Berthier a ainsi relevé des thèmes répétitifs dont le plus significatif est sans doute les Halles de Paris. Déjà citées par Philippe Blondeau dans *La Mort d'Auguste* où elles constituent le décor, elles apparaissent régulièrement dans les *Maigret*, y compris dans les derniers comme *Maigret et l'homme tout seul* écrit en 1971. Ce culte des Halles relève pour Patrick Berthier du refus de céder à la modernité et de la nostalgie des bistrots à l'ancienne mode.

La ville en mutation est donc bien présente dans les derniers romans de Simenon et apparaît comme une préoccupation majeure, même si plusieurs commentateurs ont relevé le caractère un peu répétitif de certains motifs, quelques clichés ou parfois des anachronismes qui font sourire ... Au-delà de ce décor essentiel, Simenon a-t-il rendu compte des changements de société de ces années soixante-soixante-dix ? Des éléments de réponse pourraient nous être fournis par les personnages des derniers romans : Patrick Berthier s'est intéressé à la « vieilleuse » de Maigret tandis que Michel Lemoine s'est penché sur les personnages de jeunes gens présents dans les romans durs de cette période.

Maigret tout d'abord ... Comme le souligne Patrick Berthier dans son introduction, la réflexion menée à propos des romans des années soixante a tout à gagner à inclure les *Maigret* au lieu de les exclure. L'âge même du commissaire dans les derniers romans est un indice intéressant de l'embarras où se trouve le créateur d'un héros apparu quarante ans plus tôt ... Pourtant Simenon assume l'écartèlement chronologique de son personnage en le faisant rester à peu près le même dans un monde qui évolue, sans lui. Comme dans les *romans durs*, les indices de la modernité sont bien présents (comme les cheveux longs et les hippies), mais se télescopent avec des survivances d'un monde ancien (les autobus à plate-forme, agents cyclistes en pèlerine) ... La nostalgie d'un certain passé quotidien est donc sensible dans les derniers *Maigret* : Patrick Berthier est tenté de faire le parallèle avec Simenon qui accumule les mêmes détails récurrents dans les derniers *romans durs*. D'où cette question : après *Maigret et Monsieur Charles* qui multiplie les signes d'un effacement symbolique de Maigret, le romancier ne tire-t-il pas un trait sur l'ensemble, cessant lui-même d'exister comme romancier, par regret d'un monde révolu ?

La perspective adoptée par Michel Lemoine est bien différente mais complémentaire. Les personnages de jeunes gens présents dans les derniers

romans sont particulièrement intéressants, même s'ils ne sont pas très nombreux en comparaison des protagonistes jeunes qui peuplent les romans des années trente-quarante. Alors que ces derniers étaient nerveux, ambitieux, d'une sensibilité exacerbée, la « nouvelle jeunesse » apparaît comme bien calme : à travers trois romans, *Le Confessionnal*, *Novembre* et *La Disparition d'Odile*, Michel Lemoine a suivi ces jeunes gens qui souffrent, tentent de trouver des compromis, mais ne se révoltent pas. Alors qu'il s'inspirait de sa propre jeunesse pour créer ses personnages dans les années trente et quarante, Simenon s'est souvent inspiré de ses enfants et de leur entourage pour les derniers romans : ce qui explique les détails réalistes et précis qui abondent par exemple dans *La Disparition d'Odile*. Cependant, cette enquête sur les mœurs de la jeunesse huppée (et lausannoise) ne remplace pas l'expérience personnelle et explique les réactions assez sévères de certains critiques reprochant à Simenon une peinture trop simpliste. Le romancier s'est donc incontestablement soucié de peindre, de 1965 à 1971 précisément, des jeunes gens de son temps, mais sans les insérer dans un contexte social et idéologique. Ce qui explique qu'on ne trouve aucune allusion aux aspirations de la jeunesse de 1968 et les jeunes gens des derniers romans ne contestent jamais la société de consommation ou le système d'enseignement dans lequel ils s'insèrent plutôt bien !

Écrit en 1967 et publié en 1968, *La Prison* est un roman dont le héros trentenaire s'éloigne un peu des personnages des derniers romans : il ne fait pas partie des jeunes gens évoqués précédemment et reste plus ou moins en conflit avec la génération de ses parents. Anticonformiste et parfois cynique, ce directeur d'un hebdomadaire à succès ne parviendra pas à surmonter une crise qui le mènera au suicide. C'est précisément cette crise du sujet que Paul Mercier a choisi d'étudier dans *La Prison* en dressant un parallèle, après Jérôme Leroy, avec des thèmes de *La Société du spectacle* de Guy Debord. Si ce rapprochement surprend, une lecture approfondie de *La Prison* met bien en évidence l'imbrication des deux registres : crise du sujet et société du spectacle. *La Prison* est sans doute le roman des années soixante le plus ancré dans la réalité de cette période, surtout à travers cette « société du spectacle » que Debord a conceptualisée. Les thèmes abordés, nomadisme sexuel et libération des mœurs, crise du couple, mise en cause d'une morale bourgeoise incarnée par les parents, sont en phase avec l'époque. C'est la critique sociale, qui comme toujours est la plus timide chez Simenon : le romancier se limite en effet à démasquer l'hypocrisie des rapports sociaux. Paul Mercier montre bien cependant que le héros de *La Prison* souffre d'une vie sociale devenue spectacle et jeu d'apparences. Ne supportant plus cette aliénation, confronté à un sentiment douloureux de solitude et de vide, il

n'aura d'autre issue que le suicide. *La Prison* est pour Paul Mercier dans la lignée des romans les plus réussis : il est en tout cas un de ceux qui ont traduit le mieux les soubresauts de ces années soixante, peut-être parce que son héros incarne, avec force et vérité, les angoisses de ses contemporains.

Le Chat a été publié un an avant *La Prison* : le roman a bénéficié à la fois d'un lancement spécial par Les Presses de la Cité et de la publicité faite pour l'édition des œuvres complètes chez Rencontre. C'est un livre essentiel pour Simenon qui le considérait comme « une étape importante » de son travail d'écriture vers la « tragédie courte et dure, sans fioritures, mais avec le maximum d'humanité »⁸. Dans sa notice à l'édition de la Pléiade, Benoît Denis a bien montré le caractère autobiographique du roman et en même temps « le dépouillement extrême de l'écriture [qui] s'accorde parfaitement avec la sévérité des thèmes abordés »⁹. Alain Schaffner nous propose à présent une lecture originale et éclairante du roman : *Le Chat* est tout d'abord un huis-clos qui met en scène un couple mal assorti représenté symboliquement par un jeu d'oppositions, mais aussi le lieu de l'incompréhension réciproque et de la relation d'emprise. Mais comme le titre le laisse présager, les animaux occupent une place extrêmement importante dans le roman : de la simple dénotation, on passe à la métonymie, puis à la métaphore, voire à l'allégorie animale. Alain Schaffner montre ainsi comment le rapport métonymique de contiguïté (le chat qui suit Émile partout) se transforme progressivement en métaphore, tant l'identification entre Émile et son chat est forte. Le même glissement de la métonymie à la métaphore s'opère pour le perroquet et Marguerite : l'impossible accouplement du chat et du perroquet n'est rien d'autre que l'union impossible de Marguerite et d'Émile. *Le Chat* est enfin une interrogation sur la part obscure du couple, Simenon cherchant les raisons qui expliquent cette haine profonde de deux êtres. Le dépit amoureux semble bien être à l'origine de cet amour impossible, mais Alain Schaffner insiste aussi sur le jeu tragique initié par les deux personnages, jeu qui peut être vu comme une recherche sur la vérité de l'autre. *Le Chat* est en tout cas un roman de la vieillesse, de la dégradation et de la mort d'une grande complexité où les animaux sont des figures emblématiques sur lesquelles les pulsions se défont.

⁸ Cité par Paul Mercier dans sa communication : il s'agit de l'avertissement au lecteur de la revue *Constellation* dans laquelle *La Prison* a été publiée en avril 1968. Simenon insiste, contrairement à son habitude, sur l'importance qu'il donne aux deux romans : *Le Chat* et *La Prison*.

⁹ Benoît DENIS, in Georges SIMENON, *Romans*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », T. II, 2003, p. 1705.

La faillite du couple est probablement au centre des préoccupations de Simenon dans *Le Chat* et *La Prison*, deux romans essentiels aux dires du romancier. Publié en 1966, *Le Confessionnal* offre une perspective plus large puisque non seulement les membres du couple, mais leur enfant, vivent une crise grave qu'ils tenteront de surmonter. C'est un thème assez proche — la solitude d'un père découvrant l'infidélité de son épouse — qui est le fil conducteur du dernier roman dur de Simenon, publié en 1971 : *Les Innocents*. Autour de la famille en crise, vue à travers les enfants adolescents, j'ai souhaité rapprocher ces deux romans qui encadrent en quelque sorte la mythique année 1968. Dans *Le Confessionnal* et *Les Innocents*, la crise du couple est liée à l'infidélité de l'épouse : le thème qui n'aurait pu être que romanesque prend ici une autre dimension avec, dans les deux romans, une véritable interrogation du père qui cherche à comprendre les raisons de son infortune. La prise de conscience progressive aboutit à un sentiment de culpabilité chez les deux hommes qui se refuseront à condamner leur épouse. Dans un tel contexte, le conflit de générations et la crise d'adolescence vont être plus violents, sans toutefois provoquer de véritable révolte : les jeunes gens, reproduisant finalement le comportement de leurs parents, tenteront de trouver un compromis fondé sur la recherche d'un équilibre entre bonheur minimal et résignation. La dernière phrase du *Confessionnal* révèle bien les sentiments désenchantés du jeune narrateur : « Il serait bien temps alors que sa vie d'homme commence »¹⁰. *Le Confessionnal* et *Les Innocents* ont pu ainsi déconcerter les lecteurs, moins par les thèmes qu'ils exploient que par cette philosophie du compromis, reflétant probablement les états d'âme du romancier.

Avec *La Cage de verre*, publié en 1971, Simenon renoue avec la thématique de « l'étrangeté » qui apparaît dans plusieurs romans depuis *La Veuve Couderc*, *Lettre à mon juge* ou *La neige était sale*. Proche du héros camusien, Émile Virieu passe sa vie professionnelle de correcteur d'imprimerie dans cette cage de verre qui donne son titre au roman. Pierre Somville y voit la métaphore de cette maladie de l'enfermement transparent : Virieu est conscient de son état mais incapable d'en sortir. Perturbé par la liaison malheureuse de son beau-frère et le suicide de ce dernier, le correcteur ne résistera pas au jeu ambigu d'une voisine provocante : il l'étrangle, osant

¹⁰ Georges SIMENON, *Le Confessionnal*, Rencontre, T. 39, p. 474. Une phrase que les lecteurs de Simenon pourront rapprocher des paroles de Holst dans *La neige était sale* : « Voilà, conclut-il. Le métier d'homme est difficile. » (Georges SIMENON, *La neige était sale*, Rencontre, T. 24, p. 432.)

enfin exprimer quelque chose et dénouer ses tensions. En faisant le parallèle avec le Meursault de *L'Étranger*, Pierre Somville remarque que des deux romanciers ne fournissent guère d'explication sur le geste de leurs héros. Comment prévoir? Comment comprendre? Simenon n'a rien voulu nous dire et Virieu emporte avec lui son secret. Dans les « derniers romans », *La Cage de verre* occupe une place à part, en ce sens que Simenon ne semble plus préoccupé d'inscrire le récit dans son époque. La critique a en tout cas accueilli froidement ce roman au goût de « déjà lu ». Jacques Jaubert, dans *Le Figaro*, écrit ainsi en parodiant Simenon : « Pourquoi s'était-il mis à sa machine à écrire? Il y avait plus de quarante ans que cela durait. Quand l'envie le prenait, il ne résistait pas. Il ne résistait jamais... »¹¹

Dans son introduction au premier volume des œuvres de Simenon dans la Pléiade, Jacques Dubois souligne les contradictions que le romancier a entretenues avec l'histoire. En effet, alors que Simenon a traversé des périodes assez troublées et notamment la Seconde Guerre mondiale, son œuvre ne semble pas être directement influencée par les grands événements historiques du vingtième siècle. Cependant, Jacques Dubois note qu'elle « n'a pu entièrement se soustraire aux grandes convulsions de l'histoire » et que « la liste est respectable des romans qui touchent à de grandes questions de son temps »¹². Si Mai 68 est effectivement absent des derniers romans de Simenon, les analyses présentes dans ce volume montrent bien que le romancier a pris en compte les grands problèmes de son époque, parfois de façon maladroite il est vrai. La dernière décennie de production littéraire n'a pas oublié l'impact de l'origine sociale et familiale sur le comportement des hommes, la crise du couple et la libéralisation des mœurs, la difficulté du « métier d'homme », la peur du vieillissement, la solitude et la mort (volontaire ou non) ... Si les questions sociales et politiques sont effectivement absentes des romans de Simenon, une lecture attentive permet de dire que ces questions préoccupent le romancier. Par une sorte de pudeur et aussi une règle de conduite qu'il s'est fixée, Simenon évite ces sujets mais évoque cependant l'hypocrisie des rapports sociaux, critique volontiers la bourgeoisie et sa morale démodée, dénonce les faux-semblants et le jeu d'apparences de cette société des années soixante. Mêmes si certains romans ont été mal reçus lors de leur publication et peuvent décevoir encore aujourd'hui, il ne faudrait pas négliger les dernières productions de Simenon qui bénéficient

¹¹ Jacques JAUBERT, « Simenon et les chromosomes », in *Le Figaro*, octobre 1971.

¹² Jacques DUBOIS, in Georges SIMENON, *Romans*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », T. I, 2003, Introduction, p. IVII.

le plus souvent d'une écriture particulièrement maîtrisée et de l'expérience de l'écrivain, y compris dans la série des *Maigret* que les universitaires ont trop tendance à ignorer.

Bernard ALAVOINE
Université de Picardie Jules Verne

Paul DIRKX

Georges, l'immigré

Société et écriture dans les derniers romans de Simenon

« Partir, c'est mourir un peu, »

Edmond HARAUCOURT

La passion de l'antinomie

« **R**EPRENONS LES CHOSES À LEUR DÉBUT », écrivent les éditeurs de Georges Simenon dans la Bibliothèque de la Pléiade, « pour arriver à ce moment-clé où Simenon va s'engager en littérature, signant de son nom les textes qu'il écrit et publie [...] à Paris en 1922. »¹ La présente contribution vise à préciser ces propos et se fondera sur l'hypothèse selon laquelle le « début » des « choses » est à situer bien en amont, à savoir dans le processus social long et complexe qui a fait de Simenon un écrivain, « début » qui se situe donc dans ce que nous appellerons sa « littérisation », c'est-à-dire sa socialisation littéraire à travers les institutions familiale, scolaire, médiatique, etc.²

En Belgique, la littérisation a pour caractéristique première de se dérouler sous un régime d'ambivalence : tout en reproduisant des hiérarchies esthétiques, génériques, etc. définies pour l'essentiel ailleurs, en France, elle induit jusqu'à un certain point l'idée d'une « identité » littéraire spécifique.

¹ Jacques DUBOIS et Benoît DENIS, « Introduction » dans *Simenon. Romans I*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, p. XII.

² Voir Paul DIRKX, *Les « Amis belges »*. *Presse littéraire française et franco-universalisme*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Interférences », 2006, p. 9–10. Après l'accès de l'auteur au champ littéraire, la littérisation « primaire » subit les effets de socialisation spécifiques à ce champ, que l'on propose d'appeler « littérisation secondaire ».

Pourtant, l'École belge francophone n'a jamais programmé le moindre enseignement obligatoire de la littérature indigène. Il en résulte que la tendance à admirer la production française, déjà forte au sein des champs domestique, politique, culturel et médiatique, ne connaît guère de limites instituées, ou, plus exactement, en résulte *de facto* l'institution de cette tendance. Quant au microcosme littéraire proprement dit, les jeux y sont ressentis comme étant déjà faits ou, du moins, sont joués sans grande conviction, toute innovation étant plus ou moins tributaire de l'aval de Paris. Les écrivains sont prédisposés à n'attacher qu'un prix tout relatif aux jugements des instances de consécration locales, elles-mêmes sceptiques à l'égard de leur propre autorité. Habités très tôt et de manière durable par ce mélange de doute et de lucidité sur la nécessité de s'ajuster aux modèles français, ils oscillent entre identification totale à ces modèles et rejet au nom d'une originalité locale³.

C'est dire que l'identification à la « littérature française », en tant que littérature modèle ou, du moins, en tant que pourvoyeuse de modèles, constitue un enjeu concurrent à l'enjeu vital qu'est la définition légitime des modes de vie littéraire autochtones⁴. La « littérature française » structure et stimule la vie littéraire francophone en Belgique en même temps qu'elle la déstructure et l'entrave. Elle perturbe sans cesse la production d'un *nomos*, d'une loi propre instituant l'*autonomie*⁵, c'est-à-dire imposant à tous les agents, au-delà de l'antagonisme de leurs prises de position, la croyance dans la nécessité de s'investir dans un modèle littéraire local, en l'occurrence de manière désintéressée par rapport à Paris. La domination littéraire française entretient même dans cet univers un *antinomos* ou force juridique opposée qui stimule tout un chacun à souscrire au modèle universel « français ». On peut appeler *antinomie* cette coexistence, dans les institutions et dans les esprits, de deux lois fondamentales concurrentes. L'*antinomie* est alors ce qui délimite et donc définit l'espace littéraire belge francophone, sans l'unifier, mais au contraire en l'écartelant entre un pôle où prévaut un modèle d'écrivain « belge » et un pôle où domine un modèle « français »,

³ À mesure que la Flandre se défrancisait au cours du ^{xx}^e siècle, le nombre d'écrivains enclins à dénier, voire à combattre l'ampleur de la domination française (en surinvestissant la nation belge ou quelque entité régionale de rechange) baissait au profit de leurs confrères portés à méconnaître l'histoire propre à force de s'imaginer appartenir à la « littérature française ».

⁴ La revue *La Jeune Belgique* (1881-1897), parmi tant d'autres, tentait de résoudre cette contradiction à travers une devise indéchiffrable, car nécessairement ambivalente : « Soyons nous ».

⁵ Sur le *nomos* et l'*illusio* propres au champ littéraire, voir Pierre BOURDIEU, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, « Libre examen », p. 298 sq.

opposition génératrice à son tour d'autres oppositions, notamment «flamand»-«wallon», «bruxellois»-«wallon» et «bruxellois»-«liégeois».

En allant du pôle «belge» au pôle «français», la croyance collective selon laquelle le jeu littéraire vaut la peine d'être joué sur place, au sein même de la collectivité littéraire, diminue à mesure qu'augmente la croyance dans l'universalité littéraire «française». De cette seconde croyance, «franco-universaliste», la migration littéraire vers la France est la manifestation physique. D'une manière générale, cette migration est une opération qui cherche non seulement à accélérer le processus de reconnaissance, mais aussi, ayant horreur du doute juridique, à authentifier ce processus, à se donner les moyens d'une reconnaissance échappant au doute, une reconnaissance au-dessus de tout soupçon. Elle concerne les agents inclinés à adhérer de la manière la plus tangible au modèle de l'«écrivain français», autrement dit à prendre leurs distances mentales *et* physiques de ce qui n'est guère pour eux qu'un mythe national.

Par conséquent, et pour en venir plus explicitement à Simenon — dont nous ne nous sommes éloignés à aucun moment dans ce qui précède —, il faudrait pouvoir rapporter méthodiquement la partie «post-migratoire» de sa trajectoire à la partie «prémigratoire»⁶, tout comme pour les Maurice Maeterlinck, Henri Michaux, Françoise Mallet-Joris et les quelque deux cents autres compatriotes de Simenon partis pour la France aux XIX^e et XX^e siècles⁷. Il faudrait pouvoir, plus précisément et si nous en avons le temps ici, retracer la genèse de son «désir» de la France littéraire, cette aspiration à un investissement littéraire inséparablement spirituel et corporel qui habite l'émigrant. Il conviendrait de reconstituer simultanément tout le travail d'adaptation aux réalités rencontrées que l'écrivain a été amené à accomplir sur lui-même et sur ses textes, en rattachant ce travail au travail

⁶ L'immigration littéraire ne peut se comprendre sans tenir compte de l'émigration littéraire et de ses conditions de genèse (cf. Abdelmalek SAYAD, *La double absence. Des illusions de l'émigré aux souffrances de l'immigré*, Paris, Seuil, «Liber», 1999).

⁷ L'immigration littéraire belge au XX^e siècle culmine dans les années 1945-1960, pour décroître très lentement après. Pierre Alechinsky, Alain Bosquet, André Fontainas, Hubert Juin, Félicien Marceau, Henri Michaux, Norge, les frères Rosny, Jacques Sternberg, Michel Seuphor, Jean-Philippe Toussaint, François Weyergans : ces quelques noms, pour ne citer que ceux-là, attestent que tous les genres (surtout le roman «goncourtable») et tous les secteurs du champ français sont représentés. La majorité sont des écrivains ou critiques-écrivains. Une minorité est composée de critiques (Gustave Cohen, Antoine Compagnon, Lucien Guissard, Robert Kanters, etc.), de dramaturges (Raymond Gêrôme, Jean-Marie Piemme, etc.) et d'éditeurs (Robert Denoël, Georges Lambrichs, Éric Losfeld, Alfred-Gérard Nizet, Hubert Nyssen et sa fille Françoise, Claude Tchou, etc.).

d'assimilation, de *domestication* auquel la critique hexagonale a soumis ces mêmes textes⁸. Il y a donc lieu de cesser de considérer « la France » et spécialement « Paris » comme des données monolithiques. Enfin, un « désir » plus général et plus diffus de la France en tant que telle semble toujours préexister chez les futurs immigrés au « désir » de la France littéraire, même si, une fois celui-ci formé, celui-là lui devient subordonné⁹. À ce propos, la réputation internationale de Paris joue à peu près toujours un rôle majeur dans la genèse de l'envie de partir¹⁰. Parmi les illusions qu'il est quasi indispensable de nourrir pour pouvoir émigrer, celle de Paris comme lieu exceptionnel de liberté politique, artistique et sexuelle sous-tend une aspiration forte, d'une part, à re-connaître¹¹ un Paris qu'on connaît toujours déjà de manière livresque ou occasionnelle et, d'autre part, à être reconnu par Paris, perçu comme la capitale d'une « mère-patrie » plutôt sévère, mais capable de générosité envers les meilleurs parmi les francophones non français¹².

L'homme, l'espace littéraire et l'œuvre

EN RÉSUMÉ, l'antinomie caractéristique de l'espace (littéraire) belge est par hypothèse, en tant qu'incorporée par l'individu unique qu'est Georges Simenon, un des principes structurants de ses dispositions littéraires. Si tel est le cas, ses textes doivent en porter les traces. Or, non seulement tel est le cas, mais, bien plus que de produire de simples traces, l'antinomie s'avère structurer en profondeur la matière romanesque dans tous ses aspects, et ce, jusque dans les derniers romans. Pour s'en convaincre, on se penchera dans la suite sur les sept premiers romans du corpus des années 1962–1972, en y intégrant *Le Train* qui date de 1961.

⁸ Souvent avec l'aval de Simenon lui-même. Voir, par exemple, Paul DIRKX, *op. cit.*, p. 230–231, 240–241 et 302–303.

⁹ Les deux types d'aspiration exacerbée à la reconnaissance s'entremêlent dans le cas d'un Charles Plisnier, selon un savant dosage jamais vraiment calculé (voir *id.*, « 2 décembre 1937. Charles Plisnier remporte le prix Goncourt. Création et séduction », dans Jean-Pierre BERTRAND, Michel BIRON, Benoît DENIS et Rainier GRUTMAN (dir.), *Histoire de la littérature belge 1830–2000*, Paris, Fayard, 2003, p. 391-400).

¹⁰ Cf. Christophe CHARLE, *Paris fin de siècle. Culture et politique*, Paris, Seuil, « L'univers historique », 1998 ; André KASPI et Antoine MARÈS (dir.), *Le Paris des étrangers depuis un siècle*, Paris, Imprimerie nationale, « Notre siècle », 1989 ; Antoine MARÈS et Pierre MILZA (dir.), *Le Paris des étrangers depuis 1945*, Paris, Publications de la Sorbonne, « Série internationale », 1994.

¹¹ Cf. Christiane SÉRIS à propos des écrivains hispano-américains entre 1890 et 1914 (dans André KASPI et Antoine MARÈS (dir.), *op. cit.*, p. 300).

¹² Cf. le discours idéaltypique de Charles Plisnier à ce sujet.

1.- *Le Train*¹³

Dans *Le Train*, le petit commerçant Marcel Féron est emporté en train de ses Ardennes natales vers La Rochelle dans la foulée de la migration belge du siècle, l'exode de mai 1940¹⁴. Bien que menant une vie heureuse, Féron réalise qu'il attendait secrètement ce rendez-vous qu'il a « depuis longtemps, depuis toujours avec le destin »⁽²¹⁾. Ce migrant dans l'âme se voit donc doublé, presque à son corps défendant, d'un migrant physique qui, en outre, sera, de manière assez cocasse, promené à travers la France au gré de décisions prises par les autorités françaises en fonction des flux de migrants belges. Il atterrira d'ailleurs — autre « détail » qui prend ici tout son sens — dans un camp de réfugiés où il devra séjourner « irrégulièrement », dépourvu qu'il est, et pour cause, de papiers belges⁽⁷⁷⁾¹⁵. Loin de protester de sa fierté, réelle, d'être Français, il se laisse transfigurer par cette expérience d'exil dans son propre pays à laquelle tout l'a prédisposé, tombant amoureux d'une femme (tchèque), se laissant complètement aller à cette liberté inattendue, etc. Dans une société dont tous les secteurs sont comme annulés, où il n'y a « plus de normes, de points de repère »⁽²⁰⁾, les restrictions et les transgressions s'annulent d'elles-mêmes : « Je n'étais plus Marcel Féron [...] Je n'étais plus accroché à ma maison, à mes habitudes »⁽¹⁶⁾, bref, « tout était devenu possible »⁽⁵⁴⁾. Le tiraillement inconscient entre rester et partir, l'antinomie dont il s'était accommodé jusque-là, s'était mué instantanément en pulsion migratoire à la faveur d'un soudain basculement dans l'anomie à l'échelle de la société. *Le Train* est ainsi le roman de l'émigration à l'état brut, de l'émigration rêvée, tellement fantasmatiquement pure qu'elle se soldera par un double échec, cristallisé par l'amour libre impossible et par la transcription *littéraire* impossible de cet amour¹⁶.

¹³ Paris, Presses de la Cité, 1961. La pagination entre parenthèses renvoie à la réédition de 1990 chez le même éditeur (Georges SIMENON, *Œuvre romanesque 11*).

¹⁴ L'immigration venue de Belgique fut la principale immigration en France pendant tout le XIX^e siècle et jusqu'en 1918. Elle demeurera très importante jusque vers 1930 et garde aujourd'hui une place de choix. Voir Jean-Pierre POPELIER, *L'Immigration oubliée. L'histoire des Belges en France*, Lille, La Voix du Nord, 2003.

¹⁵ Dans de nombreuses gares, « dix fois, vingt fois », « on nous aurait fait grief de notre présence » parmi les fuyitifs belges⁽⁶¹⁾. Cela ne semble pas dû au hasard si, la France étant devenue pour ainsi dire belge, la question « Et nous ? [Que fait-on de nous ?] Puisqu'on n'est pas des Belges ? » reçoit de la part d'un Français des Ardennes une réponse sous forme de ce que les linguistes qualifient de belgicisme : « On tirera son plan »⁽⁶⁴⁾.

¹⁶ « Je voudrais être capable de rendre l'atmosphère » qui régnait dans le train⁽²⁵⁾, écrit notamment le romancier d'atmosphère par excellence. « Je ne trouve pas les mots. Je suis maladroit »⁽⁶⁷⁾, etc.

2.- *Maigret et le voleur paresseux*¹⁷

Le concept d'antinomie permet de voir que le roman suivant, *Maigret et le voleur paresseux*, est bâti sur un schéma analogue, mais inversé. À deux ans de la retraite, le fameux commissaire s'irrite d'une réglementation toujours plus stricte de sa profession et de la société tout entière. Les policiers qui, comme lui, ont été formés « à la vieille époque », vivent désormais aliénés « dans la terreur d'être pris en faute » au nom de consignes toujours plus tatillonnes⁽¹⁰⁵⁾. Sans la perspective de la retraite, Maigret se sentirait comme un immigré dans sa propre ville, « dépaycé dans un univers qu'il ne comprendrait plus. »⁽¹⁶⁶⁾ Devant cette dérive vers l'autre extrême de l'anomie, le formalisme légaliste, Maigret réaffirme son attachement à une certaine dose d'antinomie qui, par rapport au détective et héros policier classiques, a fait son originalité depuis sa première enquête¹⁸. Alors que le Parquet ne lui en donne pas le droit, il s'entête à mener son enquête sur le meurtre d'un cambrioleur immigré de Suisse. Celui-ci a pour particularité d'opérer en solitaire et de pénétrer chez ses clients français avec des techniques d'escalade bien de chez lui et en choisissant des moments où ceux-ci se trouvent chez eux. Maigret parviendra à identifier le meurtrier, lequel évolue dans des cercles de la haute bourgeoisie internationale de Paris, et il se livre à certaines pratiques dont le voleur helvétique a, hélas pour lui, été le témoin. Mais l'homme de loi se mettra encore plus hors la loi en ne faisant pas incarcérer le meurtrier. Son but est en effet de permettre ainsi à la mère du Suisse, femme du peuple vaudoise immigrée rue Mouffetard et qui lui inspire également une sympathie certaine, de récupérer le butin de son fils et de rester habiter en France. *Maigret et le voleur paresseux* est ainsi le roman de l'immigration sauvée sur l'autel de la loi.

3.- *La Porte*¹⁹

La Porte met en scène Bernard Foy, grand invalide de guerre qui, amputé des deux mains, vit plus ou moins cloîtré chez lui en attendant tous les soirs le retour de sa femme Nelly, une jeune et jolie employée. « Je ne

¹⁷ Paris, Presses de la Cité, 1961.

¹⁸ Que cette première enquête soit signée Georges Sim (*La Femme rousse*, Paris, J. Tallandier, 1933) ou Georges Simenon (*Pietr-le-Letton*, Paris, A. Fayard, 1931). Contre la frivolité cartésienne du détective à la française, Simenon a créé « une figure de détective à forte teneur humaine » (Benoît DENIS dans *Simenon. Romans I, op. cit.*, p. XIV) et surtout une figure de détective pas très catholique : il a, dirons-nous ici, d'emblée antinomisé la loi et son représentant.

¹⁹ Paris, Presses de la Cité, 1962.

me sens bien qu'ici», déclare-t-il à son médecin. C'est que ce Parisien né de parents provinciaux s'est créé «un petit monde» et qu'il considère le reste de Paris comme «une ville étrangère»⁽²²³⁾. Il est même «presque un émigré puisque, né dans le IV^e, côté Saint-Antoine, il vi[t] depuis son mariage dans le III^e»⁽²²⁴⁾. Véritable modèle, son père, un camionneur, a toujours suscité son admiration, car, chaque jour, il osait «s'enfon[cer] seul dans le monde redoutable de Paris [...] univers étranger, plein de périls...»⁽²⁵¹⁾. Cette admiration filiale est d'autant plus forte que le père «n'avait besoin de personne», tandis que lui-même avait toujours rêvé au centre de son univers «très égoïste» la présence d'une femme⁽²⁵²⁾. Ce repli maladif sur lui-même lui sera fatal : rongé par la jalousie, il découvrira la liaison de sa femme avec un locataire du même immeuble, puis, l'objet de son amour s'étant suicidé par remords, il se suicidera à son tour. *La Porte* apparaît comme le roman de l'anti-migration : dans un univers qui, sans issue, enfermé à l'intérieur de frontières étriquées et hermétiques, ne peut qu'être régie par des lois toujours plus absolues, ici amoureuses, l'intrusion d'une loi antinomique ne peut que remplacer la vie par la mort. Toute la trajectoire de Simenon le poussait à faire le constat *littéraire* que la migration est la déroutinisation et la revitalisation des vies par excellence. Si, comme on l'a si souvent écrit, Simenon est l'écrivain de la perturbation de la routine des gens²⁰, le plus souvent des petites gens, cela doit aussi être compris et nuancé en rapport avec cette déroutinisation qu'est l'émigration-immigration littéraire.

4.- *Les Autres*²¹

Le narrateur des *Autres* est un double, moins autiste mais non moins inquiet, de Bernard Foy. Blaise Huet est professeur à l'école des Beaux-Arts dans une ville de province fictive, sorte de Liège français²², qui lui inspire, «en plus d'un ennui quasi douloureux, un désir de fuite [...] de fuite aussi irraisonnée que quand, en rêve, on se sent poursuivi.»⁽³³⁰⁾ Il a beau avoir fait quelques «courts séjours à Paris et dans une ou deux autres capitales»⁽³²¹⁾ et avoir rêvé d'«atteindre à une position exceptionnelle», il est lucide sur sa volonté d'agir : «Or, comme dans les rêves aussi, mes pieds restaient cloués au sol et je me sentais incapable d'aller de l'avant [...] Je me considérais

²⁰ Récemment, Bernard Lahire a repris cette thèse déjà bien développée par Jacques Dubois (Bernard LAHIRE, «La sociologie implicite de Georges Simenon», dans *L'Esprit sociologique*, Paris, La Découverte, «Textes à l'appui», 2005, p. 183–211).

²¹ Paris, Presses de la Cité, 1962.

²² Cf. le texte du roman ainsi que Michel LEMOINE et Michel CARLY, *Les Chemins belges de Simenon*, Liège, Editions du Céfal, 2003, p. 14.

comme un raté.»⁽³³⁰⁾ S'il n'est « pas loin d'admirer [s]a propre lucidité, voire d'y puiser un secret plaisir », ce « médiocre satisfait »⁽³³¹⁾ demeure, à quarante ans, ignorant des possibilités que lui offre sa position actuelle de professeur, objet d'une fascination paralysante : « Comment ? En suivant quelle carrière ? Je n'en avais aucune idée. [Elève,] j'avais déjà la certitude que je ne m'échapperais jamais.»⁽³³⁰⁾ La mort d'un oncle, riche avocat et expert en droit international²³, ouvre la perspective d'un héritage et d'une vie échappant à « la routine professionnelle ». Mais cette idée lui procure un sentiment de « panique » : « Au lieu de me réjouir, cela m'a effrayé et j'ai soudain eu conscience [...] d'appartenir à ma classe des Beaux-Arts et à ma ville.»⁽³⁶⁴⁾ Rien ne changera donc et Huet restera exclu des « autres » et de « leurs projets.»⁽³⁷⁶⁾ Seule nouveauté : il a ressenti le besoin de consigner sur des feuillets de dessin la mort par empoisonnement de l'oncle et, surtout, les scénarios d'assassinat que cette mort a fait naître chez les uns et les autres, ainsi que le bouleversement de chaque famille concernée : « Cette fois, ce n'était plus seulement mon petit monde qui était en jeu mais le cercle de la famille tout entier.»⁽³²⁴⁾ Néanmoins, il n'est pas sûr que son histoire soit un jour publiée, malgré le fait que le lecteur la tient dans ses mains²⁴. À l'opposé du *Train*, *Les Autres* dresse ainsi le portrait d'une quatrième figure de migrant, celle du migrant velléitaire incapable de passer à l'acte : « Les lampes venaient de s'allumer. J'ai marché le long de la rue de la Cathédrale, puis de la rue des Chartreux, en regardant les mêmes vitrines que quand j'avais seize ans.»^(376, fin du roman)

5.- *Maigret et les braves gens*²⁵

Comment Simenon arrivera-t-il ensuite à parler de migration s'agissant du cinquième roman de notre liste, *Maigret et les braves gens*, ces braves gens « sur lesquels », justement, « il n'y a rien à dire »⁽⁴⁰⁶⁾ ? Commençons par répéter que l'écrivain ne se contente pas d'introduire simplement dans ses

²³ Il conseille « même les chefs d'État de petits pays »⁽³⁰¹⁾. À la suite de ce décès, Édouard, un des neveux qui a émigré vers Paris et a aussi vécu à Bruxelles, rentre au bercail en tant que principal héritier.

²⁴ Au tout début du roman, Huet explique que, écrivain velléitaire, il a essayé naguère, en vain, de faire publier l'histoire sulfureuse de son couple, au sein duquel il occupe la position du mari consentant et encroûté dans la routine y compris cocuesque. Simenon semble suggérer que l'histoire de la mort de l'oncle a plus de chances d'être acceptée par un éditeur, comme si le thème du couple seul n'y suffisait pas et qu'il fallait que l'antinomie bousculât les habitudes de tout un système, en l'occurrence familial, de « mondes ».

²⁵ Paris, Presses de la Cité, 1962.

histoires un thème, la migration, mais que ce sont les fondements antinomiques de sa trajectoire littéraire qui l'inclinent à faire de la migration un *principe d'écriture* déterminant. En l'occurrence, les «braves gens», ce sont les gens qui, contrairement aux protagonistes des romans précédents, parviennent à se tenir à l'écart des perturbations sentimentales, sociales, etc. venues de l'extérieur, à commencer par celles qui sont inhérentes à la migration physique et/ou sociale²⁶. Or, c'est précisément cette intégrité immaculée qui va poser problème à Maigret. Car son enquête sur le meurtre d'un retraité parisien — à coups de revolver de fabrication belge⁽³⁸⁹⁾ — se heurte au souci extrême de discrétion dont font preuve ses proches avec qui la victime formait une famille bourgeoise tout ce qu'il y a de plus irréprochable. Maigret a d'autant plus de mal à briser ce mutisme que lui-même, si souvent en porte-à-faux, «ne parv[ie]nt pas à reprendre pied dans la vie quotidienne», après trois semaines de vacances (en province)⁽³⁸⁰⁾. Et Simenon de préciser : «Paris non plus, aurait-on dit», comme si Paris pouvait lui aussi être exilé de Paris. Les «braves gens» en question mènent une existence plus banale encore que leurs meubles cossus dont chacun a au moins «son utilité et son histoire»⁽³⁸³⁾. Ces gens sont «braves» dans la mesure où ils sont sans histoires, car «presque sans histoire»⁽³⁹³⁾. «Presque» : c'est sur cette faille que Maigret va concentrer tous ses efforts, en dépoussiérant petit à petit le passé de la famille, sa genèse sociale faite de placements, de déplacements et de mauvais placements. Sa façade de respectabilité et de normalité va ainsi aller en se fissurant, les fondements de son existence se révélant tirillés par des contraintes antinomiques incarnées par le meurtrier. Celui-ci n'est autre que le beau-frère de la victime, tuberculeux mythomane qui, entre deux périodes d'émigration, notamment en Belgique, n'a cessé de soutirer au couple, depuis le mariage de sa sœur, des sommes d'argent toujours plus importantes. *Maigret et les braves gens* est le roman de l'émigration non assumée et, du coup, menaçante pour la communauté de départ. Une fois encore, c'est la pression d'un élément antinomique qui a fait sombrer un univers de petites habitudes dans la plus grande anomie.

²⁶ Cf. l'important article de Gérard MAUGER, «Annie Ernaux, "ethnologue organique" de la migration de classe» (dans Fabrice THUMÉREL [études recueillies par -], *Annie Ernaux, une œuvre de l'entre-deux*, Arras, Artois Presses Université, 2004, p. 177-203).

6.- *Maigret et le client du samedi*²⁷

Si un migrant turbulent et insatiable impose sa présence perturbatrice chez les «braves gens», un homme on ne peut plus tranquille et satisfait de son sort va être exclu, pour cette raison même, par des gens tout sauf «braves» dans *Maigret et le client du samedi*. Plusieurs samedis de suite, Maigret reçoit la visite d'un certain Léonard Planchon, petit entrepreneur de son état que rien ne distingue, si ce n'est sa banalité, «ni jeune ni vieux» et dont il n'est «pas facile non plus de déterminer à quelle catégorie sociale il appartient»⁽⁴⁷⁸⁾. Cet être radicalement indéterminé et faible, sauf à ses propres yeux, ne comprend pas pourquoi sa femme et son amant le «poussent lentement dehors». Et de se plaindre auprès du commissaire : «Ce n'est pas [l'amant de ma femme] qui est l'étranger, c'est moi...»⁽⁴⁹⁰⁾ Sa petite fille Isabelle, sept ans, a désormais deux «pères» concurrents : Simenon met ici en scène l'antinomie dans une de ses formes les plus brutales et, peut-être, les plus fondatrices. Lorsque Planchon, qui a confié à Maigret son intention de supprimer sa femme et son amant, disparaît sans laisser de trace, on ne s'étonne pas de voir l'homme de loi recourir sans hésitation à certaines de ses méthodes d'investigation aussi personnelles que non strictement légales⁽⁵⁰⁵⁾, d'autant que l'exaspère «toujours le même antagonisme, plus ou moins sourd et voilé, entre la P.J. et ces messieurs du Palais de Justice»⁽⁵²⁸⁾. Mais cette fois, il arrivera trop tard : le couple infernal supprimera Planchon avant que ce dernier n'ait pu mettre à exécution sa menace. *Maigret et le client du samedi* est ainsi le roman de l'émigration totale et forcée, de l'expulsion définitive qui attend ceux dont la vie se résume à étouffer non seulement leurs propres désirs, mais ceux de leurs proches. Même Bernard Foy dans *La Porte*, toujours amoureux malgré ses crochets, n'en était pas arrivé à ce stade d'immobilité.

7.- *Maigret et le clochard*²⁸

La violence de l'exclusion est également à l'ordre du jour dans *Maigret et le clochard*. Le sens éthique du commissaire, qui chez lui équilibre toujours tant bien que mal le sens de la loi, est mis à plus rude épreuve encore face à la tentative de meurtre d'un clochard, exclu parmi les plus exclus. Sa sympathie et sa secrète indignation sont d'autant plus fortes qu'un clochard fait partie de ces «gens qui ne s'adaptent pas à la vie que nous

²⁷ Paris, Presses de la Cité, 1962.

²⁸ Paris, Presses de la Cité, 1963.

menons»⁽⁵⁹⁶⁾, «la vie moderne»⁽⁶⁰²⁾. En ce sens, la victime est un de ces «hommes qui lui ressembl[en]t», sans doute un cas extrême, mais dont le «problème humain n'en [est] pas moins le même»⁽⁶²⁰⁾. Déclassé et éternel inadapté, le clochard a émigré, dans une vie précédente où il était médecin, en Afrique noire pour y «voir le moins possible de blancs, de gens de sa classe»⁽⁶⁰³⁾. Déjà à l'époque, on «lui a fait comprendre qu'il n'était pas à sa place»⁽⁶⁰⁵⁾ et on l'a «plus ou moins expulsé»⁽⁶⁰⁸⁾. Lorsque Maigret démasque l'agresseur, sa victime refuse de porter sur celui-ci un jugement : «Ce qui est impossible, c'est de juger», dit le clochard. Et le romancier, dont l'*ex-libris* arbore la formule «Comprendre et ne pas juger», d'ajouter que sa principale créature et le clochard «se comprenaient»⁽⁶⁵⁵⁾. *Maigret et le clochard* est donc moins le roman de l'émigration forcée que le roman de l'acceptation de l'émigration qui en annule le caractère forcé ou, du moins, en souligne la dimension de liberté. C'est cette liberté dont l'agresseur se montre, quant à lui, foncièrement incapable de jouir, en dépit de sa relaxe faute de preuves suffisantes : en effet, ce marinier belge néerlandophone, que Simenon prend soin d'enfermer dans une identité «flamande» des plus stéréotypées (travail, famille, propreté) et que Maigret ne se prive pas, une fois n'est pas coutume, de juger (un «imbécile»²⁹), est le double inversé de l'ancien propriétaire «wallon» et ivre de vraie liberté de l'*Ostrogoth*.

Conclusion

ON EST FONDÉ à dire, avec Jean Jour, que «Liège, partout, se retrouvera dans Simenon»³⁰. Et, comme l'atteste encore plus tout ce qui précède, Bruno Crémer a trois cents fois raison de penser «qu'il y a beaucoup de Belgique dans ses romans»³¹. Mais il faut rappeler qu'il ne s'agissait pas ici de démontrer la «belgitude» de l'écrivain, ni sur le plan exclusivement thématique (du reste, bien exploré par d'éminents simenoniens³²), ni, encore

²⁹ Cet «imbécile» ne porte peut-être pas par hasard le nom du premier ministre belge Van Houtte qui, en mai 1952, fit un beau discours à l'occasion d'un déjeuner royal célébrant l'«amitié franco-belge» et auquel le nouvel académicien belge Georges Simenon, en déplacement à Bruxelles, ne fut pas convié.

³⁰ Jean JOUR, *Simenon Enfant de Liège*, Bruxelles, Éditions Libro-Sciences, 1980, p. 14.

³¹ Cité in Michel LEMOINE et Michel CARLY, *op. cit.*, p. 171.

³² Pensons à Jean JOUR (*op. cit.*), à Michel LEMOINE (*Liège dans l'œuvre de Simenon*, Liège, Université de Liège, «Faculté ouverte», 1989), etc.

moins, sous le rapport d'une « identité belge » problématique, c'est-à-dire aussi problématique que n'importe quelle autre « identité » (« française », « wallonne », « flamande », « liégeoise », etc.). L'objectif était de montrer à l'œuvre, à même les textes, les principes de l'antinomie sociale en général et littéraire en particulier qui concourent au fonctionnement singulier de l'espace social belge et, tout spécialement, de sa sphère littéraire.

S'il est vrai que la composition et la structure profonde des romans simenoniens ne sont pas « les produits d'une nécessité informulable », les motifs récurrents et les invariants narratifs de l'« imaginaire » simenonien ne permettent pas non plus « des variations et des modulations infinies »³³. L'écriture de ce dramaturge inlassable de sa propre vie qu'était Georges Simenon apparaît bien davantage comme la mise en texte littéraire d'un programme d'analyse de la migration sociale, toujours inséparablement physique et symbolique, d'hommes et de femmes embarqués dans la comédie humaine moderne. Chaque nouvelle histoire confronte un personnage à une situation de migration ou de non-migration non pas métaphorique, mais sociale, donc d'abord physique et liée à la coexistence aussi troublante que généralement méconnue d'au moins deux lois concurrentes. L'objectif de cette expérimentation fictionnelle est, pour Simenon, de comprendre, sans juger, ce qu'il advient des mondes et des habitudes ainsi perturbés, et ce notamment dans chacun des sept romans étudiés comme dans ceux qui vont encore suivre, que ce soit immédiatement (*Les Anneaux de Bicêtre*, *La Colère de Maigret*, *La Chambre bleue*, etc.) ou plus tard³⁴.

Mais au-delà des décors ou des allusions à la Belgique et au-delà de l'analyse littéraire de la société, l'antinomie, dont la figure est l'oxymore, s'avère contribuer aussi à orienter en profondeur les modalités scripturales. D'une part, dans leur matérialité : que l'on songe aux préparatifs mi-artistes, mi-artisanaux de la plupart des romans, à leur « brève » longueur, à leur écriture dactylographique, à leur mise en page et leur rythme, à leur destination double (public éclairé et grand public), etc. D'autre part, dans leur économie stylistique et poétique : pensons à l'état de « transe », entre éveil et sommeil, où se trouvait Simenon écrivant ses histoires, à son style « neutre », à ses belgicisms, à ses options génériques, diégétiques, « dramaturgiques », etc.

On oublie trop souvent que, contrairement à bon nombre d'autres écrivains compatriotes partis en France, le nomade Simenon (trente à

³³ Benoît DENIS dans *Simenon. Romans I*, op. cit., p. XIX et XVIII.

³⁴ On pense au *Chat* (1967) dont traite dans ce même volume Alain Schaffner, à *La Prison* (1968, Paul Mercier), à *Il y a encore des noisetiers* (1969, Philippe Blondeau) ou encore aux *Innocents* (1972, Bernard Alavoine).

quarante résidences dans cinq pays différents) garda toute sa vie la nationalité belge ainsi que, sans doute avec la même volonté involontaire, son « accent belge »³⁵. Il ne faut pas s'en étonner s'agissant d'un auteur qui n'a cessé de fouiller les plis et replis de l'antinomie inscrite en chacun de nous et indissociable, dans son cas, d'un cadre belge aussi « bien connu » qu'encre et toujours insuffisamment analysé dans ses spécificités structurales et donc historiques. Renforçant le complexe d'ambivalences lié au monde petit-bourgeois dont il est issu (en premier lieu la perception de l'écriture comme artisanat), le cadre belge ou, plus exactement, l'espace social belge dans ses rapports avec l'espace social français notamment a constitué un stimulant privilégié à son goût pour l'antinomie, à cette propension à évoluer entre deux normes, entre littérature et journalisme, entre littérature et cinéma, entre deux pseudonymes, entre deux types de romans et deux types de L/littérature, entre deux livres, entre deux femmes, entre deux départs, entre deux continents, entre deux villes, entre deux pays. Et entre « littérature française » et littérature *française* : André Gide ne pouvait qu'être déçu par un poulain si rebelle, si foncièrement incapable non seulement d'adhérer à la grande Littérature, à commencer par celle de Gide³⁶, mais surtout à la dureté de ses lois, dont la première est qu'il faut devenir un écrivain français pour faire pleinement partie d'elle³⁷.

Paul DIRKX
Université de Nancy-II

³⁵ Lorsque, en mars 1952, Simenon rentra provisoirement en Europe notamment pour être reçu en mai à l'Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises, Paul Guth évoqua « Balzac *bis* » en ces termes : « Il lance des fusées d'accent belge. Il gaillonne d'une voix chaleureuse de moules et frites » (*Le Figaro Littéraire*, 22 mars 1952). Le discours (critique) français tend spontanément à ramener à un « accent » (« belge », « suisse », « canadien », etc.) la complexité des effets de la socialisation (belge, suisse, canadienne, etc.) d'une personne sur le système de ses dispositions — ni volontaires, ni involontaires — corporelles, langagières, éthiques, etc.

³⁶ « Ne le lui ai jamais dit » (*Quand j'étais vieux... 2*, Paris, Presses de la Cité, 1972 ; 5 décembre 1960), cité par Dominique FERNANDEZ dans Georges SIMENON – André GIDE, ... *Sans trop de pudeur, Correspondance 1938–1950*, Paris, Omnibus, « Carnets », 1999, p. 8–9. Voir, pour un aperçu complet et nuancé des rapports de Simenon avec l'institution littéraire parisienne, Bernard ALAVOINE, « Simenon, la littérature et ses institutions », dans *Cahiers Simenon*, 5, Bruxelles, Les Amis de Georges Simenon, 1991, p. 77–98.

³⁷ Dans sa postface à la correspondance Simenon – Gide (*ibid.*, p. 226), Benoît Denis écrit que le « désir de reconnaissance littéraire qui l'avait mené chez Gallimard, cette ambition de devenir un "grand écrivain", ne correspondait pas à son tempérament ». Pour préciser cette notion de « tempérament », on a préféré ici se situer au niveau du champ littéraire international de langue française et rapporter cette *libido agnoscendi* contrariée aux structures de ce champ telles que l'antinomie du sous-champ belge les manifeste.

Philippe BLONDEAU

Constance et métamorphoses de la ville dans les derniers romans de Simenon

LA FORCE DES ROMANS de Simenon réside pour une bonne part dans l'art de saisir et de restituer les rapports à la fois éloquents et secrets que les personnages entretiennent avec leur environnement. De fait, cette œuvre dont on admire la psychologie n'abuse pas de l'analyse psychologique en tant que telle : dialogues et monologues intérieurs y restent limités et l'auteur lui-même garde toujours distance et discrétion. Avec une remarquable économie de moyens, il se contente le plus souvent de suggérer les états intérieurs par le regard que les hommes portent sur les choses et sur le monde, notamment sur les lieux dans lesquels ils évoluent.

L'univers de Simenon, on le sait, est un univers essentiellement citadin. On pourrait appliquer à de nombreux personnages, et dans une certaine mesure à leur créateur, cette réflexion du narrateur d'*Il y a encore des noisetiers* (1968) : « Au fond, la campagne m'a toujours fait peur. Elle représente la nature avec ses brutalités, les vents, les orages, les inondations, les glissements de terrains. Même les fleurs des champs ne sont jamais, comme l'herbe, qu'une sorte de moisissure. Et chaque village est flanqué de son cimetière. »¹ C'est peut-être en effet pour échapper à l'implacable triomphe de la matière et des éléments — souvent inquiétants chez Simenon — que les hommes ont besoin de leurs semblables, pour les aimer ou les dominer, en tout cas pour les retrouver dans les lieux où ils se rassemblent. Même dans les petites villes de province que le romancier affectionne, l'espace vaut surtout par ses caractères urbains. Les rues et les lieux publics, tout ce qui fait l'organisation sociale d'une ville, les itinéraires, les lieux de rencontre, tout cela éclaire les rapports entre l'espace et les personnages ; paysages et tableaux restent en revanche exceptionnels : la ville n'est pas un décor mais un réseau tissé par les allées et venues des hommes.

¹ Georges SIMENON, *Il y a encore des noisetiers*, Rencontre, T. 41, 1970, p. 435.

Pour tenter de mieux comprendre ces rapports, nous nous inspirerons ici de la démarche de Pierre Sansot dans sa *Poétique de la ville* (1996)², où Simenon est d'ailleurs cité à plusieurs reprises. Dans cet ouvrage, il ne s'agit pas d'analyser la ville telle que l'appréhende la psychologie particulière des individus mais de la décrire pour tenter d'en fixer les significations propres. Il est donc «question de "moments poétiques", dont les sources peuvent être différentes et naissent, dans certaines circonstances, d'une relation entre une ville et un témoin sensible»³. L'auteur assume pleinement cette approche *objectale* : «nous entendons étudier ces réalités telles qu'elles se présentent à nous et souvent en usant du langage qui sert à les désigner»⁴. Or, il nous semble que c'est bien en ce sens que la ville exerce son pouvoir poétique dans les romans de Simenon. On y chercherait en vain une théorie ou une rhétorique de la ville ; en revanche elle constitue bien, comme pour Pierre Sansot, un *objet phénoménologique* qui tire sa valeur de la manière dont il se manifeste et, peu à peu, s'impose. Nous essaierons donc de montrer ici, à travers quelques exemples, comment la démarche critique du sociologue peut éclairer l'univers du romancier.

Mais d'abord, de quelle ville parlons-nous ? Quels sont les caractères géographiques et poétiques qui la distinguent ? Nous pourrions dire qu'il s'agit tout simplement de *la* ville, autrement dit d'un objet essentiellement imaginaire et, en effet, quasi phénoménologique. *La* ville n'est pas *une* ville, avec ses déterminations géographiques et sociales. La ville qui nous préoccupe ici est l'espace collectif où l'homme trouve naturellement sa place. Ainsi, dans *La Disparition d'Odile* (1971), la jeune fille, qui vit à Lausanne, s'enfuit pour Paris qui est, selon elle, «le seul *endroit* où il soit possible de vivre»⁵. Le mot «endroit» est employé à plusieurs reprises et cette désignation du lieu est significative dans la mesure où elle révèle une sorte de symbiose entre l'homme et sa ville : Paris n'est pas *une* ville mais *la* ville, la seule possible : «Lausanne, les autres villes, c'étaient pour elle des sortes de prison qu'elle subissait faute de pouvoir faire autrement.»⁶ On pense à ce que la mère d'Odile appelait «aller en ville», simple mondanité que l'enfant détestait. Il est donc prémonitoire que Lausanne ne prenne sa véritable dimension qu'à l'occasion d'une fugue de la petite fille qui parcourt les rues au hasard, dans le seul désir de fuir et de punir sa mère : seul

² Pierre SANSOT, *Poétique de la ville*, Petite bibliothèque Payot, 2004.

³ *Ibid.*, p. 7.

⁴ *Ibid.*, p. 19.

⁵ Georges SIMENON, *La Disparition d'Odile*, Rencontre, T. 42, 1970, p. 298.

⁶ *Ibid.*, p. 298.

l'espace de l'inconnu et des inconnus permet d'échapper à l'étouffement du cadre familial. En dehors de cet épisode, nous ne voyons guère de Lausanne, derrière les vitres de la villa, qu'un vieux tilleul plein d'oiseaux⁷, et la surface du lac au loin. Paris, la vraie ville, est en revanche l'espace de la foule unique et indistincte qui n'a pas besoin d'être nommé. Parfois, il est simplement désigné par un nom de rue, par exemple la rue des Francs-Bourgeois dans *Le Déménagement* (1967), roman où, au contraire, la banlieue porte comme un handicap son appellation ridicule : « Clairvie... Ce n'est même pas un nom de localité, de ville ou de village, mais un mot inventé par les agents de publicité... »⁸

Comme le montre son inscription dans le langage, la ville est d'abord une réalité intuitive, et ses limites sont en partie imaginaires. En déménageant, Émile Jovis n'a pas vraiment quitté la ville et il s'efforce de se convaincre lui-même qu'il n'a fait qu'un « saut de puce ». Les habitants de Clairvie ne sont d'ailleurs que des Parisiens à peine excentrés ; ils ne vivent pas à la campagne, où on les regarde avec une sorte de suspicion. Ils se trouvent en fait dans un lieu privé à la fois de continuité, de frontières nettes et de repères imaginaires. Émile Jovis a surtout franchi la barrière psychologique qui sépare son ancienne vie de la nouvelle.

Cette délimitation subjective est sensible dans de nombreux romans, où la ville se définit par opposition avec un espace qui la contredit. Quand il ne s'agit pas de la banlieue, il peut s'agir plus généralement de la province et de la campagne, par exemple dans *Il y a encore des noisetiers* (1969), où le prestige de l'appartement de la place Vendôme contraste avec les médiocres souvenirs d'une enfance provinciale et une incompréhension un peu nostalgique de la nature.

Si la simple manifestation de la ville semble bien relever d'une *phénoménologie*, elle n'est pas pour autant une réalité idéale et immuable. Les romans des années soixante, qui se déroulent souvent dans un décor parisien, ont ceci de particulièrement intéressant qu'ils représentent la ville à un moment crucial de sa mutation. Son sens se révèle d'autant plus crûment qu'il est en train de se défaire et qu'on l'appréhende avec la lucidité un peu douloureuse de la nostalgie. Bien sûr nous voulons parler ici de ce qui fait sens pour un homme de la génération de Simenon, autrement dit — au risque de schématiser un peu — la ville de l'entre-deux-guerres, celle-là même qui intéresse Pierre Sansot, pour des raisons inhérentes à sa

⁷ *Ibid.*, p. 296.

⁸ Georges SIMENON, *Le Déménagement*, Rencontre, T. 40, 1970, p. 311.

démarche : «... il faut que les réalités nous soient absentes et présentes, lointaines et proches : trop lointaines, nous ne saurions les connaître ; trop proches, elles se donneraient à nous, avant tout effort pour les saisir. [...] nous visons une ville qui se situe aux alentours des années 1920–1940, c'est-à-dire avant cette grande mutation urbaine qui élabore une autre manière de construire et d'aménager l'espace.»⁹

Peut-être l'écrivain, en voyant disparaître peu à peu la ville de sa jeunesse, s'est-il montré plus sensible à l'acuité des questions urbaines et aux dernières traces de certaines atmosphères parisiennes. Dans *La Mort d'Auguste* (1966), la disparition programmée des halles de Paris n'est pas étrangère aux tensions autour de la succession d'un restaurateur du quartier. Le regret de l'ancien Paris est d'autant plus vif qu'il correspond à l'histoire personnelle du personnage principal. La scène finale est éloquente ; avec les halles s'évanouiront définitivement pour Antoine les bonheurs et les illusions de la jeunesse : « Quand la maison disparaîtrait à son tour, Antoine irait sans doute avec Fernande construire un hôtel quelque part, au bord de la mer de préférence, et ils vieilliraient ensemble sans rien laisser derrière eux que de l'argent que se disputeraient les enfants de Jean-Loup, peut-être ceux de Marie-Laure.»¹⁰ Dès les premières pages du *Chat* (1966) nous assistons à la destruction d'une partie du square Sébastien-Doise, dont la vente par les héritiers marque la fin d'une histoire et d'une tranquillité quasi provinciale : « Ils ont vendu... On rasera les maisons... À la place on édifiera un immeuble de je ne sais combien d'étages et nous ne verrons plus le soleil... Encore heureux si, comme certains l'affirment, ils n'installent pas un garage avec des pompes à essence juste en face de mes fenêtres... »¹¹ La première image du monde extérieur est celle d'une grue accomplissant impitoyablement et bruyamment son travail d'anéantissement. Ce choix de l'écrivain est évidemment significatif : le couple est séparé par un silence encore amplifié par le bruit des bâtiments qu'on éventre. La division du quartier est d'ailleurs illustrée par une image saisissante : « La ligne qui séparait l'ombre de la lumière passait juste au milieu de la chaussée »¹². Séparation si douloureuse qu'elle ne peut se dire que par une image de douleur : « Les maisons s'abattaient l'une après l'autre et laissaient des trous comme des dents gâtées, que Marguerite contemplait avec des frissons dans

⁹ Pierre SANSOT, *op. cit.*, p. 79.

¹⁰ Georges SIMENON, *La Mort d'Auguste*, Rencontre, T. 40, 1970, p. 145.

¹¹ Georges SIMENON, *Le Chat*, Rencontre, T. 40, 1970, p. 260.

¹² *Ibid.*, p. 292.

le dos.»¹³ La spéculation immobilière détruit l'unité d'une rue comme elle contribue, dans *Le Déménagement*, à l'éclatement de Paris vers une banlieue anonyme et à certains égards dangereuse puisqu'elle se referme comme un piège sur le personnage.

Plus innocemment, ce sont aussi l'ordre et la hiérarchie des quartiers qui sont peu à peu bouleversés. Ainsi, dans *Les Anneaux de Bicêtre* (1963), le cœur de Paris est passé des Grands Boulevards aux Champs-Élysées ; la vogue de Saint-Germain-des-Prés, évoquée dans *La Disparition d'Odile* mais aussi dans *Il y a encore des noisetiers*, correspond au déplacement d'un véritable centre de gravité et traduit à la fois un changement de génération et une métamorphose de l'espace.

La rue, le quartier, les itinéraires, tout ce qui fait la cohérence poétique d'une ville, tous ces *moments* finement analysés par Pierre Sansot, tout cela est donc menacé. On aurait tort toutefois de réduire les mutations de la ville à un manichéisme systématique. L'univers de Simenon n'est pas régi par une opposition de valeurs simples et il ne se borne pas à déplorer la tristesse de l'urbanisme moderne pour mieux exalter la tranquillité rassurante de la ville traditionnelle. Il convient donc de regarder les choses de plus près et d'interroger cette métamorphose à partir de quelques lieux privilégiés.

Avant tout, la ville est le domaine des autres et la rue est le lieu exemplaire de cette communauté. Reclus dans son luxueux appartement, le narrateur d'*Il y a encore des noisetiers* se souvient en ces termes de sa première épouse : « Elle a partagé mes derniers contacts avec la rue, avec la vie réelle, celle de tout le monde, des anonymes qui vont et viennent sur les trottoirs et qu'on voit, à certaines heures, s'engouffrer dans les stations du métro. »¹⁴ Le même personnage éprouvera plus tard le besoin de marcher dans Paris simplement pour sentir la foule couler autour de lui. Dans ce roman qui raconte comment un vieil homme replié sur lui-même reprend goût aux autres et au monde extérieur, la rue constitue indiscutablement une médiation. Les premiers chapitres sont d'ailleurs ponctués par des notations sur la place Vendôme, que le narrateur contemple de sa fenêtre. Ce procédé est assez emblématique car de nombreux romans commencent ainsi par une ouverture plus ou moins marquée sur le monde extérieur et plus particulièrement sur la rue : un rayon de lumière électrique à travers les volets (*Le Déménagement*), un bruit de travaux (*Le Chat*), un son de cloches (*Les Anneaux de Bicêtre*). Le dehors éclaire le dedans tout comme le dedans

¹³ *Ibid.* p. 295.

¹⁴ Georges SIMENON, *Il y a encore des noisetiers*, Rencontre, T. 41, 1970, p. 384.

s'entend du dehors dans *Le Déménagement*. De la rue, le dehors investit le dedans. La ville gagne ainsi en transparence : l'intérieur et l'extérieur semblent se pénétrer ; la nuit entre dans les chambres d'hôtels : « Il fut tout de suite endormi et quand il se réveilla la nuit était tombée et sa chambre n'était éclairée que par les reflets d'un lampadaire. »¹⁵

La rue participe à la fois de l'intérieur et de l'extérieur et, en cela, correspond bien à l'analyse qu'en propose Pierre Sansot. Elle est espace du dedans car « L'on dirait que, pendant longtemps, les riverains ont voulu accaparer quelques arpents de rue, se l'approprier comme si elle constituait un prolongement de leur domicile. »¹⁶ Simenon se montre sensible à cette vérité : le square Sébastien-Doise était à l'origine la propriété de la famille de Marguerite, « une femme riche qui a une rue à elle. »¹⁷ Dans *La Mort d'Auguste*, la maison d'Antoine est le plus souvent désignée par « La rue de la Grande Truanderie ». Elle représente en effet un monde à elle seule, avec ses voisins familiers, ses itinéraires habituels, évoqués à plusieurs reprises, mais aussi son atmosphère et ses odeurs car c'est une rue « qui sent les halles ». Sorte de couloir pour Pierre Sansot, la rue porte la marque d'une intimité : « Si les quartiers qualifient les rues, n'est-ce pas parce qu'elles en charrient les odeurs et ne sommes-nous pas renvoyés à l'image d'une pénétration fluide et charnelle ? »¹⁸

Représentation spatiale du lien avec l'autre, la rue est aussi un espace du dehors. Lorsqu'Odile a décidé de se suicider, la ville change à ses yeux ; ce n'est plus l'espace clos et fraternel des boîtes à la mode mais l'espace purement extérieur de la rue, qui devient en quelque sorte étrangère parce qu'elle continuera à vivre tout pareillement quand la jeune fille ne sera plus là pour la contempler : « La rue sera la même, avec les mêmes bruits, les mêmes petits hommes sur les trottoirs, demain, après-demain et pendant des années encore. »¹⁹ Émile Bouin connaît à peu près le même sentiment lorsqu'il s'efforce d'échapper à la tyrannie domestique : « Il retrouvait la rue, le vent, les lumières, les étalages, les odeurs des boutiques. Il retrouvait aussi des hommes, des femmes, des enfants qu'on traînait par la main, des bébés qu'on poussait dans des voitures. Il y en avait toujours eu. Il y en aurait toujours. La vie coulait autour de lui, mais il n'avait pas la sensation de couler avec elle. »²⁰ Quand on se trouve séparé de soi par le désespoir, la rue aussi

¹⁵ Georges SIMENON, *La Disparition d'Odile*, Rencontre, T. 42, 1970, p. 80.

¹⁶ Pierre SANSOT, *op. cit.*, p. 467.

¹⁷ Georges SIMENON, *Le Chat*, Rencontre, T. 40, 1970, p. 233.

¹⁸ Pierre SANSOT, *op. cit.*, p. 467.

¹⁹ Georges SIMENON, *La Disparition d'Odile*, Rencontre, T. 42, 1970, p. 389.

²⁰ Georges SIMENON, *Le Chat*, Rencontre, T. 40, 1970, p. 237.

semble séparée ; elle devient en revanche familière et attirante dès qu'on s'est réconcilié avec l'existence : « Tout était magnifique, le frémissement de l'air, les vitrines, les passants. [...] Ils prirent le Boulevard Saint-Michel où les terrasses grouillantes étaient violemment éclairées. Odile regardait ce spectacle avec gourmandise comme si elle ne le connaissait pas. »²¹

Les vitrines sont une matérialisation privilégiée de la continuité entre l'intérieur et l'extérieur et Pierre Sansot montre par ailleurs²² comment le modèle de la vitrine tend à envahir tout notre environnement, en particulier dans les immeubles modernes qui semblent nier la dualité essentielle à la rue. C'est exactement ce que Simenon suggère dans *Le Déménagement* : la rue des Francs-Bourgeois est l'espace de la vie ancienne, routinière et modeste mais pleine de repères rassurants. Clairvie, nouveau quartier d'immeubles, est au contraire un lieu sans rue où les gens ne se rencontrent guère : « on ne disait pas rues mais avenues, bien que ce ne fussent ni des rues ni des avenues. Cela ne formait pas un village, ni non plus une ville, et on ne pouvait guère, sans déchoir, parler de lotissement. »²³ Tout est lumineux et moderne mais sans ce minimum d'humanité qui fait l'âme des vieilles rues : ainsi, même dans *La Disparition d'Odile*, la rue, rendue étrangère par la détresse de l'héroïne, reste malgré tout la promesse d'une solidarité toujours possible, ne serait-ce que par les rencontres de hasard.

De la rue nous sommes tout naturellement conduits à l'immeuble, lieu urbain par excellence, mais également ambivalent et à certains égards inquiétant. Privé et collectif, il encourage aussi bien la solidarité que les jalousies et les frustrations. Il crée une promiscuité tout à la fois désagréable et fascinante. Cette ambiguïté est particulièrement sensible dans *Le Déménagement* où le héros, pour avoir surpris derrière une cloison les rapports amoureux de ses voisins, sera peu à peu entraîné dans un drame. Il s'agit là, bien sûr, d'un motif récurrent de la poétique de la ville, déjà exploité notamment, mais de manière beaucoup plus symbolique et même métaphysique, par Henri Barbusse dans son premier roman, *L'Enfer*, en 1908. En fait, Émile Jovis ne fait que retrouver dans son nouveau quartier les désagréments ou les angoisses qu'il avait connus rue des Francs-Bourgeois, où il entendait au-dessus de sa tête la radio des voisins, où il pouvait observer en face les gestes des uns et des autres. De ce point de vue, la banlieue se présente comme une exagération — ou une caricature — de la ville. Dans cet espace moderne

²¹ Georges SIMENON, *La Disparition d'Odile*, Rencontre, T. 42, 1970, p. 412.

²² Pierre SANSOT, *op. cit.*, p. 482.

²³ Georges SIMENON, *Le Déménagement*, Rencontre, T. 40, 1970, p. 340.

où il croyait échapper à la promiscuité déplaisante du vieux Paris, Émile retrouve finalement les mêmes schémas, mais de manière plus impitoyable encore car ce monde n'est qu'une juxtaposition de cases : « Il n'y avait pas, comme rue des Francs-Bourgeois, de passants sur les trottoirs, de vieillards assis sur leur seuil, de boutiques encore ouvertes. Il n'existait aucun cinéma alentour. Chacun était dans sa case... »²⁴ D'où cette vision curieusement déconstruite : « À certain moment, il découvrit ainsi trois intérieurs à la fois, à des étages différents. À un mètre à peine au-dessus des plafonds du troisième étage s'agitaient les pieds des locataires du quatrième. Cela ressemblait à une sorte de ballet muet. On aurait pu jouer à deviner les mots qu'articulaient les lèvres en mouvement. »²⁵ Les voisins ont perdu cette allure familière que leur donnait la rue partagée et ils n'en sont que plus inquiétants. La femme dont Émile surprend les ébats derrière la cloison n'est plus de « celles qu'on rencontre dans la rue. C'était une bête qui se déchaînait. »²⁶

À cette promiscuité sonore, il faut ajouter la transparence propre aux constructions modernes. L'appartement de la famille Jovis illustre bien l'analyse du *living-room* par Pierre Sansot, vaste pièce qui tend à annexer ou à remplacer les autres, tout en s'ouvrant sur l'extérieur par l'inéluctable écran de télévision ou la vaste baie vitrée qui souvent le caractérise. C'est bien le terme de *living-room* qui est utilisé par Simenon, qui ne tarde pas à substituer le mot *terrasse* au mot *balcon*. Or, selon Pierre Sansot, la terrasse s'oppose au balcon en ce qu'elle se tourne vers le ciel et l'espace en ignorant la rue : « Les rues de nos terrasses ne sont plus celles de nos balcons et il n'est pas question de leur offrir une complicité affectueuse. »²⁷ La vieille et classique fenêtre a été remplacée par une baie, la *baie résidentielle* évoquée par Pierre Sansot : « ... *cette mince couche de verre*, transparente au point de n'être pas remarquée, *régente le dedans et le dehors*. L'homme du living veut devenir un regard et un regard, c'est à la fois tout et rien, ce par quoi toutes choses apparaissent et ce que l'on ne peut jamais saisir. »²⁸ Tout est transparent, comme chez les Jovis, dont les fenêtres sont le plus souvent *ouvertes*. L'immeuble tend ainsi à perdre son ambivalence poétique : « les immeubles modernes, malgré leur beauté, ne nous font plus rêver et laissent une impression de malaise parce qu'ils sont tout en façade. »²⁹ Par ailleurs, la

²⁴ *Ibid.*, p. 371.

²⁵ *Ibid.*, p. 344.

²⁶ *Ibid.*, p. 351.

²⁷ Pierre SANSOT, *op. cit.*, p. 539.

²⁸ *Ibid.*, p. 541.

²⁹ *Ibid.*, p. 497.

banlieue moderne accentue la dimension verticale, et par là même écrasante des constructions : « Ils marchaient à travers le lotissement, le long des cubes de béton d'où les regards tombaient sur eux, les suivaient comme on suit un insecte qui se faufile parmi les herbes. »³⁰

Comme la rue ou l'immeuble, la ville dans son ensemble est toujours un mélange ambigu d'indifférence cruelle et de solidarité diffuse, ne serait-ce que cette fraternité anonyme et vaguement honteuse qui attire les hommes du côté des prostituées et qu'Émile Jovis semble bien avoir ressentie : « Ce qui l'avait attiré vers elles, ce n'était pas tant le désir que la trouble atmosphère qui les entourait. »³¹ Cette *atmosphère* est évidemment liée au caractère public que souligne Pierre Sansot : « En pénétrant dans le ventre de la Prostituée, on entre dans un ventre public. On se loge là où tant d'autres ont séjourné : ce ventre est, au plus haut degré, un passage véhiculaire comme le métro, comme l'autobus, comme un abri par pluie soudaine ou encore comme les impasses si chères aux surréalistes. »³² Ainsi, la ville est faite de lieux publics dont la signification mérite d'être précisée.

Pierre Sansot a souligné la spécificité des divers lieux publics et notamment la différence entre le bistrot et le café : le premier est un espace restreint, noyé dans la confusion des soucis, viril et fraternel ; le second, plus vaste, plus clair, favorise la lucidité dans l'indifférence de l'anonymat. Cette différence est sensible chez Simenon et l'on pourrait en ce sens opposer le bistrot de Nelly, dans *Le Chat*, où Émile vient chercher un peu de réconfort, aux cafés de *La Prison* (1967) où Alain Poitaud, qui connaît une bonne partie des bars parisiens et de leurs habitués, cherche parfois à se fondre dans la foule des inconnus, dans un effort de lucidité qui le mène à l'auto-destruction.

Les nouveaux lieux publics constituent l'espace privilégié de l'anonymat et pour Odile, qui souhaite disparaître sans savoir encore très bien ce qu'elle entend par là, c'est d'abord ce qui importe. C'est aussi le problème auquel devra se confronter son frère : « Où comptes-tu la chercher, parmi des millions de gens ? »³³ lui objecte-t-on avant son départ. « Il y avait autour de lui cinq millions d'êtres humains et il en cherchait un seul, une jeune fille qui ne voulait pas être retrouvée, qui était peut-être déjà morte »³⁴. Le roman illustre à sa manière ce motif poétique que Pierre Sansot appelle « la dérive

³⁰ *Ibid.*, p. 387.

³¹ *Ibid.*, p. 347.

³² Pierre SANSOT, *op. cit.*, p. 342.

³³ Georges SIMENON, *La Disparition d'Odile*, Rencontre, T. 42, 1970, p. 312.

³⁴ *Ibid.*, p. 324.

de l'homme traqué». Et de même que l'homme traqué peut se dissimuler dans des lieux isolés ou secrets, il peut aussi se faire oublier parmi la foule, dans ces bars, ces boîtes de nuit où Odile trouve refuge. Dans de tels lieux, les êtres sont comme transparents : ils se côtoient sans vraiment se voir «... cela ne les gênait ni l'un ni l'autre qu'il y eût une vingtaine de personnes à les regarder. Les regardait-on vraiment? Ici, tout n'était-il pas permis?»³⁵ Cet anonymat permet de mesurer la distance avec une ville comme Lausanne où il semble que tout le monde se connaisse, où tout se voit et se sait; Lausanne qui semble comme rapetissée après le séjour à Paris. C'est un peu cette même étroitesse des relations provinciales, si constante chez Simenon, que l'on sent dans un roman comme *Le Confessionnal* (1966), dont le point de départ est la rencontre inopinée entre un jeune homme et sa mère sortant d'un hôtel meublé, à Nice.

Pourtant la ville dans laquelle Odile cherche à se fondre et à disparaître n'est pas seulement une ville frénétique et agitée. Comme souvent chez Simenon, elle garde quelque chose de vieillot et rassurant. Contre l'existence sclérosée de la province, elle ne constitue pas une négation violente de la famille : elle en propose une autre vision, plus simple et plus fraternelle. Elle reste même assez traditionnelle, avec ses lieux familiers ou complices. Il est ainsi remarquable que l'arrivée de Bob à Paris ait lieu à l'hôtel Mercator, fréquenté régulièrement par la famille et qui constitue un parfait intermédiaire entre le vase clos de la vie familiale et l'anonymat de la capitale. Conscient sans doute de la situation particulière de son établissement, le patron répond aux questions du jeune homme de façon à la fois sincère et retenue. La simple apparence de l'hôtel souligne d'ailleurs son caractère familial : «L'immeuble était le plus petit de la rue, trois étages seulement coincés entre des maisons de cinq et de six étages. Au-delà du comptoir, une porte était ouverte, et on voyait le patron, M. Bedon, penché sur une liasse de papiers.»³⁶ L'Hôtel de la Néva, où habite l'amie d'Odile, a la même allure provinciale : «Les murs étaient peints en blanc et il y avait des volets verts comme à la campagne. Un banc de chaque côté de la porte complétait l'illusion.»³⁷ Un autre ami de la famille, Lucien Denge, habite également dans un meublé. Bob et lui vont manger dans un bistrot à l'atmosphère vaguement familiale. Même la boîte de nuit où Bob rencontre l'amant de sa

³⁵ *Ibid.*, p. 364.

³⁶ *Ibid.*, p. 317.

³⁷ *Ibid.*, p. 326.

sœur reste assez bon enfant : le patron, plutôt *prude*, ne se permettrait pas de familiarités avec les clientes³⁸.

En parcourant Paris à la recherche de sa sœur, Bob met ainsi en évidence un double visage de la ville : à la ville diurne, plutôt rassurante, succède une ville nocturne plus inquiétante, plus fragmentée et plus ou moins interlope : bars, boîtes, hôtels ... La première est celle des habitués et des habitudes ; la seconde est celle de la solitude, mais aussi des rencontres et des surprises ; c'est celle de l'homme seul dans une foule entassée et indistincte. C'est une ville mouvante où les établissements nocturnes naissent et disparaissent régulièrement, où les restaurants sont si nombreux qu'il ne faut pas songer à en faire le tour. Dans cette ville-là, les existences individuelles se diluent et s'estompent. Les hôtels anonymes remplacent les pensions de famille et c'est dans cette ville-là qu'Odile cherche à disparaître : « Les hôtels étaient nombreux, de toutes les catégories. Dans le va-et-vient continu, on s'occuperait moins d'elle que partout ailleurs. »³⁹

La recherche de Bob prend encore une autre orientation. La nuit, il va de bars en boîtes de nuit ; le jour, il se rend dans les hôpitaux ou à la morgue. La ville est le lieu privilégié de la tentation du suicide. Odile longe la Seine « en pensant machinalement à la noyade »⁴⁰, ou encore elle songe qu'elle aurait pu se jeter sous un train dans une gare⁴¹. Car la déambulation nocturne, cette forme de quête de soi également analysée par Pierre Sansot a vite fait de se transformer en une fuite désespérée : « Les risques sont grands : Gérard de Nerval finit par le suicide ; mais sans un tel voyage qui pourrait prétendre connaître la moindre chose de soi et de "l'autre" que soi ! »⁴²

Ville diurne, ville nocturne : on retrouve cette opposition dans *Le Déménagement*, matérialisée par des frontières plus ou moins symboliques. À la différence de l'agence où il travaille, vitrée et transparente, le *Carillon-Doré*, comme tous les établissements du même ordre, est dissimulé derrière ses rideaux et quand Émile y pénètre enfin, c'est comme s'il passait sans transition d'un monde à un autre : « Tandis qu'il s'approchait du Carillon-Doré, sa respiration était presque coupée, et il dut faire un effort pour tendre le bras vers le bouton de la porte et pour pousser celle-ci. – Votre chapeau,

³⁸ *Ibid.*, p. 322.

³⁹ *Ibid.*, p. 352.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 359.

⁴¹ *Ibid.*, p. 416.

⁴² Pierre SANSOT, *op. cit.*, p. 233.

monsieur ... »⁴³ La cloison qui le sépare de ses voisins est comme une réplique de cette frontière, qui est aussi une frontière entre le bien et le mal, celle qui fait mentir cette vérité dont il cherche à se persuader : « Il était un honnête homme. Il n'avait jamais franchi la frontière entre le bien et le mal. »⁴⁴

Si l'on en juge par ce roman et par quelques autres, les nouveaux lieux de la ville nocturne ne font donc qu'accentuer le caractère souvent étouffant, voire franchement carcéral, de l'espace urbain tel qu'il est représenté par les romans de Simenon.

Pourtant, la ville n'est pas un lieu clos. Elle a aussi ses ouvertures sur l'espace, sur des coins de nature. C'est cette ouverture qui fait cruellement défaut dans *Le Chat* et quand Émile Bouin s'est enfin décidé à quitter le Square Sébastien-Doise, littéralement, il respire : « Le soleil tombait d'aplomb, chaud, brillant. Paris sentait bon. Depuis des années, il n'avait plus respiré comme à présent les odeurs de la ville. »⁴⁵ Dans la nouvelle vie qu'il s'organise pendant quelque temps chez Nelly, il se ménage des haltes au Parc Montsouris, qui constitue une sorte de retour à l'enfance (ou du moins aux enfants qu'il n'a jamais eus). Pierre Sansot a montré la valeur poétique du square, que l'on perçoit nettement ici. Après la soirée qu'elle a passée avec le jeune étudiant, Odile marche le long de la Seine, une des rares vraies promenades dans Paris par laquelle elle tente en quelque sorte de libérer son esprit : « Elle voulait penser, penser jusqu'à ce que cela fasse très mal. »⁴⁶

Il semble que l'esprit ne puisse s'ouvrir sans une ouverture sur l'espace. C'est en ce sens que François Perret-Latour éprouve le besoin de s'évader brièvement à la campagne, pour simplement faire cette découverte banale qui donne son titre au roman : *Il y a encore des noisetiers*.

C'est un minimum d'équilibre entre la ville et la nature, où tout au moins l'espace, qui manque à Clairvie. Il y a une espèce d'incohérence dans la présence de cette ville à la campagne : « C'est drôle de voir la campagne commencer si brusquement, remarquait Alain en se tournant vers les hauts immeubles blancs qui se dressaient à quatre cents mètres à peine. »⁴⁷ Elle manque aussi d'un minimum de repères historiques ou de traditions, on ne

⁴³ Georges SIMENON, *Le Déménagement*, Rencontre, T. 40, 1970, p. 406.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 400.

⁴⁵ Georges SIMENON, *Le Chat*, Rencontre, T. 40, 1970, p. 271.

⁴⁶ Georges SIMENON, *La Disparition d'Odile*, Rencontre, T. 42, 1970, p. 113.

⁴⁷ Georges SIMENON, *Le Déménagement*, Rencontre, T. 40, 1970, p. 369.

sait pas comment s'y comporter : « On se regarda en hésitant à se saluer. À la campagne les gens se saluent. Mais dans les lotissements ? »⁴⁸ La campagne est en effet un autre monde : « On aurait pu se croire à des centaines de kilomètres de Paris, ou encore cinquante ans en arrière. »⁴⁹

En portant un regard souvent inquiet sur les évolutions récentes de la ville, Simenon montre à quel point il est sensible à sa présence et à sa signification. S'il n'y a guère, dans son œuvre, de ces descriptions constituées qu'analyse par exemple Philippe Hamon, il y a bien un langage ou un discours de la ville, au sens où l'entend Pierre Sansot. La ville n'est pas un décor extérieur plus ou moins pittoresque, elle est une réalité consubstantielle au destin des personnages, grâce à quoi leur être profond se révèle. Il ne s'agit pas d'un thème nouveau dans les derniers romans, mais il prend une signification plus incertaine et peut-être plus douloureuse. Bien entendu, ce qui précède ne constitue que quelques pistes : bien d'autres lieux, et d'autres romans, mériteraient d'être analysés. Nous voulions simplement montrer quels bénéfices l'étude de Simenon pouvait tirer de la démarche originale de Pierre Sansot.

Philippe BLONDEAU

C.E.R.R.

Université de Picardie Jules Verne

⁴⁸ *Ibid.*, p. 395.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 390.

Alain SCHAFFNER

Un impossible dialogue de bêtes : *Le Chat* de Georges Simenon

LE CHAT, roman de 1966, est bien connu du public français par l'adaptation qui en a été tirée, en 1971, par Pierre Granier-Deferre, avec Jean Gabin et Simone Signoret. Mais le film présente une version expurgée du roman dans laquelle la différence sociale entre les personnages a été gommée, et les scènes les plus explicitement sexuelles censurées. La version filmique, si remarquable que soit le jeu des deux acteurs principaux, n'est donc pas absolument fidèle au texte original. Dans la notice écrite pour l'édition de la Pléiade, Benoît Denis rappelle l'origine autobiographique du roman : « Simenon transpose [...] dans *Le Chat* l'histoire du second mariage d'Henriette Simenon avec Joseph André, un retraité des chemins de fer. »¹ La mère de Georges Simenon s'est en effet remariée à 49 ans avec un homme qui a partagé sa vie pendant vingt ans. À la fin de leur vie commune, les époux ne communiquaient plus que par petits mots et préparaient leurs repas chacun de leur côté par peur d'empoisonnement.

L'intrigue du roman peut être facilement résumée : « *Le Chat* est un roman de la cruauté et de la vieillesse et s'inscrit dans l'importante lignée des récits qui, chez l'auteur, décrivent la faillite du couple. »² Émile Bouin, soixante-treize ans, fils d'un maçon de Charenton, ex-inspecteur des travaux au service de la Voierie Parisienne, et veuf d'Angèle Delige, renversée par un autobus, a épousé Marguerite Doise, soixante et onze ans, veuve de Frédéric Charmois, premier violon à l'opéra. Elle est la dernière héritière d'une famille de biscuitiers, ruinée par la propension au jeu de son père et par l'ambition de la famille concurrente des Sallenave. Cela fait huit ans qu'Émile

¹ Benoît DENIS, « Notice » du *Chat*, in *Simenon, Romans II*, édition établie par Jacques Dubois avec Benoît Denis, 2003, p. 1699–1700. Les numéros de pages entre parenthèses après les citations renvoient à l'édition du roman dans *Tout Simenon*, tome XIII, Presses de la cité, « Omnibus », 1998.

² « Notice », *Romans II*, p. 1699.

et Marguerite sont mariés et ils ne s'adressent plus la parole depuis trois ans, depuis la mort du chat d'Émile, probablement empoisonné par la pâtée que lui a donnée Marguerite. Bouin s'est vengé sur le perroquet de sa femme, qui trône désormais, empaillé au milieu du salon. Une tentative infructueuse de fuite de la part d'Émile fait prendre conscience aux personnages que leurs destins sont liés et que leur vie doit se poursuivre ainsi jusqu'à la mort de l'un d'entre eux.

Écrit à la troisième personne avec une grande économie de moyens, adoptant le plus souvent le point de vue d'Émile, le roman se construit sur une structure rétrospective-prospective un peu analogue à celle du roman policier. Pendant que l'histoire du couple progresse vers sa fin, le narrateur revient constamment en arrière (sur la mort du chat, sur celle du perroquet, sur la rencontre de Marguerite et Émile) et évoque le bonheur passé des personnages (avec Angèle pour Émile, ou avec Frédéric pour Marguerite).

En première approche, le roman dessine bien, au sein du couple, un enfermement absurde dans la haine de l'autre pour des raisons à la fois sociales et psychologiques. Mais le recours massif à la métaphore et à la métonymie animale tend à rendre le propos plus complexe. Enfin l'attachement paradoxal des deux personnages, qui entraîne un dénouement surprenant, demande à être examiné de plus près.

1.- Figures du huis-clos : l'enfer c'est l'autre

P OUR BENOÎT DENIS, *Le Chat* est un « huis-clos obsédant et statique »³. Dès le début du roman les personnages nous sont présentés comme vivant dans une atmosphère étouffante : « Chacun vit dans un cercle plus ou moins restreint. Leur cercle, à Marguerite et à lui, se réduisait aux murs de la maison entre lesquels ils n'étaient que deux à se traîner. »⁽⁴⁸³⁾ Le sentiment dominant dans le couple est la haine : « Sa femme le haïssait, il la haïssait aussi. »⁽⁵²³⁾ ; « Il était sûr de la haïr, même s'il lui arrivait de la plaindre. »⁽⁵³⁴⁾ La situation est parfaitement représentée par « l'impasse au fond de laquelle ils habitaient »⁽⁴²⁹⁾.

³ *Ibid.*

1.1.- Un couple mal assorti

Le couple se construit sur un jeu d'oppositions sociale et psychologique, mais non pas financière, comme le précise le narrateur pour éviter de réduire son histoire au simple échec d'un mariage d'argent : « Il était à peu près aussi riche qu'elle. »⁽⁴⁵⁵⁾ Marguerite, au prénom floral, est « une sorte d'aristocrate »⁽⁴⁴⁸⁾ tandis qu'Émile est un homme du peuple ; elle préfère la baignoire, lui la douche ; elle la liqueur imaginaire appelée « cordial des Alpes », lui le vin rouge (dont il use de plus en plus au fil du roman) ; elle le beau buffet ancien, lui le « buffet de cuisine à deux portes, laqué, blanc, bon marché, en sapin du pays »⁽⁴⁹⁷⁾. Elle fréquente l'église Saint-Dominique, lui n'y va jamais (« dans sa famille, personne n'allait à la messe »⁽⁴⁴⁴⁾) ; lui mange chaud, de grosses quantités de nourriture, elle mange froid, et frugalement⁽⁴³⁶⁾ ; lui boit du café, elle du décaféiné⁽⁴⁴⁷⁾ ; elle lit « des romans du début du siècle, des histoires tristes qui aidaient à sa mélancolie »⁽⁴⁵⁶⁾, tandis qu'il dévore des romans⁴. On n'en finirait pas de décrire tout ce qui les oppose : le piano qu'on n'ouvre jamais, les bibelots, l'album de photographies où est conservée la mémoire de la famille Doise, les chambres-sanctuaires, etc.

Par ailleurs aucun des deux personnages n'a fait le deuil de son couple précédent. Dans sa chambre, chacun a gardé au-dessus de son lit le portrait de son conjoint précédent : pour Marguerite, Frédéric, homme distingué et, pour Émile, Angèle « d'une bonne et saine vulgarité qui ressemblait à la sienne »⁽⁴⁵⁰⁾.

1.2.- Une incompréhension réciproque qui conduit à une altération de la communication

« Chacun se sentait une victime et considérait l'autre comme un monstre. »⁽⁴⁵²⁾ La conséquence la plus spectaculaire de cette situation est la rupture de l'échange minimal avec l'autre qu'est le dialogue. À cette relation naturelle s'est substitué un « jeu », un rituel fait d'échange de petits papiers qui seront ensuite brûlés dans la cheminée⁽⁴³⁰⁾⁵. Au traditionnel « Le

⁴ Nelly met tout le monde d'accord en déclarant que les romans ne l'intéressent pas parce qu'elle n'y voit rien de vrai. Belle profession de foi réaliste et plaidoyer *pro domo* de Georges Simenon.

⁵ Émile utilise « un petit carnet qui jouait un rôle important dans la vie de la maison. Les pages étroites comportaient des lignes pointillées permettant de détacher proprement des bandes de papier de trois centimètres »⁽⁴²⁸⁾ ; Marguerite, elle, se sert de petits morceaux de journal.

chat», d'Émile, auquel répond un laconique «Le perroquet», de Marguerite peut succéder un échange plus acerbe, par exemple : «Tu peux crever, ma vieille...»⁽⁴⁴⁰⁾, qui attire la repartie suivante : «Tu es déjà verdâtre.»⁽⁴⁴⁰⁾

L'absence de dialogue laisse place au silence où se déploie le rituel de leur vie en commun, par exemple le déshabillage dans la chambre, occasion de se toiser réciproquement et de s'adresser la parole en pensée : «- Tu es belle, ma fille! - Et toi? Tu te crois beau?»⁽⁴⁴¹⁾ ou de poursuivre «la comédie commencée la veille avec le thermomètre»⁽⁴⁵²⁾, Marguerite essayant de faire croire à Émile qu'elle va tomber malade. «Bien entendu leurs dialogues étaient muets, mais ils se connaissaient trop bien pour ne pas deviner chaque mot, chaque intention.»⁽⁴³⁷⁾ «Un frémissement, un retroussis du coin des lèvres, leur suffisait, une lueur fugitive dans les prunelles.»⁽⁴³⁰⁾ L'essentiel de la communication bascule ainsi dans l'implicite.

La présence d'un tiers, sous la forme de Mme Martin, femme vulgaire invitée par Marguerite pour se venger d'Émile après la mort de son perroquet, permet à Marguerite de s'adresser à lui indirectement : «Je l'ai épousé un peu par pitié... [...] je n'ai jamais connu personne d'aussi faux que cet homme.»⁽⁵⁰⁵⁾ Mais l'introduction de ce personnage est vécue par Émile comme une rupture de la règle du jeu tacite et motive sa fuite de la maison : il ne revient chez lui qu'après s'être assuré que Mme Martin est définitivement évincée. Au retour à la maison, c'est lui qui reprend le dialogue par petits mots⁽⁵³²⁾.

1.3.- Une relation d'emprise : le regard médusant

La part considérable accordée à l'implicite dans la communication rend nécessaire une constante vigilance aux actes de l'autre. Émile Bouin se sent prisonnier du regard de Marguerite. Face à la Gorgone, et à ce que Max Milner appelle «la fascination des ténèbres», le risque est celui de la pétrification : «Au fond, c'était un peu les photographies qu'il avait épousées, le piano quart de queue luisant dans la pénombre, les meubles Louis-Philippe et Second Empire, la fontaine du square et la haute cheminée de la rue de la Glacière.»⁽⁴⁹⁶⁾ Émile doit mettre en place, lui aussi, pour se défendre, une stratégie du regard : «Il savait qu'elle l'épiait, ravie de le voir se dégrader petit à petit, mais un peu plus tard, c'était son tour de jeter des coups d'œil furtifs à la poitrine maigre et plate, aux fesses qui pendaient et aux chevilles enflées de sa femme.»⁽⁴⁴¹⁾ La crainte d'Émile Bouin, dont le point de vue focalise le récit, est plusieurs fois signalée dans le texte : «Elle savait tout. Elle voulait tout savoir.»⁽⁴⁷¹⁾, «Elle voyait tout, devinait tout, surtout quand il s'agissait de lui [...].»⁽⁴⁷¹⁾ Il est plusieurs fois question de

«son regard froid et dur»⁽⁴⁷⁹⁾, par exemple au moment où Émile essaie de lui faire l'amour. Marguerite a du mal à supporter le regard fixe du chat⁽⁴⁹⁷⁾, qui lui fait concurrence. C'est peut-être pour cela qu'elle souhaite sa disparition.

2.- De la métonymie à la métaphore animale

COMME LE TITRE le laisse présager, les animaux occupent une place extrêmement importante dans le roman. On y passe de la simple dénotation (qui consiste à appeler un chat un chat) au lien métonymique, puis à la métaphore, voire à l'allégorie animale. L'animal vaut finalement à la fois pour lui-même et pour son propriétaire ; une fois mort, il le métaphorise tout en devenant un enjeu symbolique majeur.

2.1.- Émile et son chat

Le chat donne son titre au roman : «Émile Bouin prétendait que c'était un chat sauvage qui s'était aventuré dans Paris. Il l'avait trouvé très jeune, au fond d'un chantier, au temps où il travaillait pour la Voierie Parisienne. Veuf, il vivait seul. Le chat était devenu son compagnon.»⁽⁴³¹⁾ Le rapport métonymique de contiguïté est manifeste, le chat le suit partout : «l'animal au pelage doux, strié de noir, qui dès qu'il s'asseyait, venait jadis se lover sur ses genoux.»⁽⁴³¹⁾ ; il dort chaque nuit dans la chambre, «couché contre les jambes de son maître»⁽⁴³³⁾. Le chat s'appelle Joseph, nom du second mari de Mme Simenon, mais il porte aussi un nom de travailleur manuel, de charpentier, celui de l'époux de Marie et cela choque Marguerite pour qui les gens qui ne croient pas, se «ravalent [...] au rang des bêtes»⁽⁵⁰⁹⁾ : «Je ne crois pas qu'il soit convenable de donner à un animal un nom de saint.»⁽⁴⁵⁸⁾, déclare-t-elle ainsi.

- Il n'est même pas de race...
- Moi non plus...[, dit Émile]⁽⁴⁵⁸⁾

L'identification métaphorique peut alors se mettre en place : l'animal lié métonymiquement à son propriétaire valant, par analogie cette fois, pour ce dernier, le texte ne cesse d'y revenir sous différents angles : «Il est un peu sauvage, mais il s'habitue à toi...»⁽⁴³²⁾, déclare Émile, avant que l'on apprenne que le chat a un ronflement «aussi sonore que celui d'un homme qui a trop bu»⁽⁴³⁴⁾. Émile Bouin s'imagine qu'en son absence, Mme Martin déclare à Marguerite : «Quand je pense que vous l'avez recueilli comme on ramasse un chat dans la rue...»⁽⁵¹⁹⁾. Pour Marguerite, Émile répand «une

odeur animale »⁽⁴⁹⁷⁾; il est poilu comme un chat : en se déshabillant, il montre « ses jambes et ses cuisses velues »⁽⁴⁴¹⁾. Sa femme ne peut s'empêcher de le lui dire : « Mon premier mari avait la peau du corps aussi lisse qu'une femme... avait-elle remarqué un jour qu'il se promenait dans sa chambre le torse nu. Cela revenait à dire que les poils noirs et drus dont il était couvert lui répugnaient. »⁽⁴⁷¹⁾ Marguerite est donc passée du chamois plein de charme, le Charmois, au Bouin de basse extraction, et porté sur la boisson, — en un mot au bas Bouin.

Marguerite reporte ainsi son angoisse sur l'animal qui par cette mystérieuse alchimie représente son propriétaire : « C'était sur le chat, et sur le chat seul, que sa hargne s'était fixée. »⁽⁴⁵⁷⁾ « — Toute ma vie, j'ai eu peur des chats... Du temps de mon père, nous en avons un, qui me suivait quand j'étais petite et qui semblait me protéger... Les chats sont traîtres... On ne sait jamais ce qu'ils ont dans la tête... »⁽⁴⁵⁷⁾ Lorsqu'Émile a la quasi-certitude qu'elle a empoisonné Joseph (le flacon de mort-aux-rats a en effet été déplacé dans la cave), il réagit donc comme si c'était lui qu'on avait voulu tuer :

Joseph n'était pas seul en cause. À travers l'animal, c'est lui qu'elle avait voulu atteindre.⁽⁴⁶³⁾

Et ce n'était pas seulement à Joseph qu'elle s'en prenait de la sorte, c'était à lui, Émile, dont elle n'aimait pas davantage la présence et l'odeur que celle de l'animal.⁽⁴⁷²⁾⁶

2.2.— Marguerite et son perroquet

Coco, le « perroquet » de Marguerite, a un prédécesseur célèbre : Loulou, le perroquet que Mme Aubain donne à Félicité dans « Un cœur simple » de Flaubert, perroquet que la servante fait finalement empailler et qu'elle finit par confondre, dans son délire, avec le Saint-Esprit. Le lecteur découvre Coco au début du roman, alors qu'il est déjà mort : « Un perroquet au plumage bariolé s[e] tenait immobile [dans la cage], les yeux fixes, et il fallait un bon moment pour découvrir que c'étaient des yeux de verre et que le perroquet, sur son perchoir, était empaillé. »⁽⁴³¹⁾ Le perroquet n'a pas toujours été muet, c'était « un grand ara aux couleurs brillantes qui ne parlait

⁶ Ainsi apparaît pour la dernière fois le chat, lors de la découverte de son cadavre par Émile : « L'animal était raide, ses yeux ouverts immobiles, le corps tordu. Il paraissait beaucoup plus maigre que quand il vivait. De la bave s'était figée sous sa bouche et on voyait de la vomissure verdâtre sur le sol en terre battue. »⁽⁴⁶¹⁾ La couleur verdâtre rappelle le teint d'Émile, que lui fait remarquer Marguerite, et la couleur du manteau de Marguerite.

pas mais qui, lorsqu'il se mettait en colère, poussait d'horribles cris. »⁽⁴³²⁾ À la différence de Loulou, Coco est incapable de proférer aucun mot, ce qui annonce en quelque sorte la relation silencieuse qui va s'établir entre les deux protagonistes.

Le même glissement du lien métonymique à la métaphore s'opère pour le perroquet que pour le chat. Celui-ci apparaît encore plus clairement à l'origine comme un substitut du mari défunt : « Il n'y avait pas de place pour des animaux, sauf pour le perroquet que Marguerite avait acheté quelques semaines après la mort de Charmois pour le remplacer. »⁽⁴⁷³⁾ Cette substitution concerne aussi la sensualité, contiguïté conjugale dont Émile se voit précisément exclu : « Marguerite ouvrait la cage en parlant d'une voix tendre, comme à un amant ou à un fils. »⁽⁴³³⁾ Le perroquet se pose « sur son épaule »⁽⁴³³⁾, il frotte « son énorme bec contre la joue de la femme, puis sur la peau plus tendre, derrière l'oreille. »⁽⁴³³⁾ 7

L'identification analogique entre Marguerite et le perroquet peut alors se mettre en place, annoncée par l'onomastique. Le nom de Doise évoque ainsi l'oiseau par ses sonorités⁸ : « Moi, j'ai toujours eu un appétit d'oiseau ... C'est ainsi que mon père m'appelait ... Son petit oiseau ... Et mon premier mari, qui était aussi poète qu'il était musicien, m'appelait sa colombe fragile ... »⁽⁴³⁷⁾ Émile plumant le perroquet est bien conscient de s'en prendre symboliquement à Marguerite : « Introduisant l'autre main dans la cage, il arracha une plume de la queue, la plus longue, d'un rouge brillant. Il fallait tirer fort. Il n'avait pas pensé que ces plumes étaient aussi bien enfoncées dans la chair. [...] C'étaient un peu les plumes des Doise qu'il arrachait de la sorte. »⁽⁴⁷⁵⁾ Marguerite dit plus tard à Mme Martin : « S'il n'avait pas passé sa rage sur Coco, c'est sans doute moi qui aurais été sa victime ... »⁽⁵⁰⁶⁾

Néanmoins, et comme dans le cas du chat (qu'Émile a jeté à la poubelle pour le remplacer lui-même), la disparition de l'animal ne résout rien : « Le perroquet mort était plus encombrant que le perroquet vivant. Il avait pris, en s'immobilisant, une expression mystérieuse et menaçante comme celle de certaines sculptures africaines qu'il [Émile] avait vues à la vitrine d'un marchand de tableaux. »⁽⁵⁰¹⁾ Marguerite, comme Émile avec son chat, prend finalement sa place : « Il y avait autant de rigidité dans son visage et dans son regard que dans le corps du perroquet. »⁽⁵⁰²⁾

⁷ L'inspiration flaubertienne est patente dans ce passage : « Loulou, dans son isolement, était presque un fils, un amoureux. » (Flaubert, « Un cœur simple » [1876], *Trois contes*, Garnier-Flammarion, 1986, p. 70).

⁸ Le nom de « Doise », extrêmement bien choisi, évoque à la fois l'impératif moral (dois), le dédain (toise), la richesse (oisif) et l'ornithologie (oiseau).

2.3.- L'impossible accouplement du chat et du perroquet

À travers l'analogie humain/animal, c'est bien l'impossibilité de l'union qui se dit. «Le chat et le perroquet, aussi méfiants l'un que l'autre, se contentaient de s'observer de loin, non sans un certain respect.»⁽⁴³²⁾ Il ne peut y avoir de reproduction entre espèces différentes, et cette zoologie sociale est globalement respectée.

Alors que la sexualité avec Angèle, paysanne et fille de la campagne était naturelle⁹, les rapports intimes avec la citadine et bourgeoise Marguerite sont d'emblée impossibles pour Émile. Marguerite a le «corps raide, sur la défensive»⁽⁴⁴⁸⁾. Émile, pour elle, bien qu'il se refuse à la forcer est «le mâle, la brute qui ne pense qu'à ses satisfactions personnelles. [...] Quant au chat, il lui inspir[e] une terreur presque superstitieuse.»⁽⁴⁴⁹⁾ Les images de la frigidité se multiplient alors : la biscuiterie est symboliquement située, «rue de la Glacière»⁽⁴⁵⁴⁾, Marguerite mange froid, est «raide, inexpressive»⁽⁴⁸⁴⁾, etc.

C'est avec Nelly, ex-prostituée et tenancière du *Petit Sancerre* (qui lorsqu'il lui achète un poste de télévision lui déclare en guise de remerciement «Tu n'es pas bête, toi...»⁽⁵²¹⁾), qu'une sexualité libérée des contraintes morales peut s'établir pour Émile, au prix il est vrai d'une sorte de régression : «il se retrouvait dans un ventre familial, comme quand il avait quinze ans de moins, comme avant d'épouser Marguerite. Il lui vint une pensée enfantine. Il aurait aimé que sa femme surgisse, qu'elle le voie tel qu'il était à cet instant... C'était à elle qu'il pensait [...].»⁽⁴⁸⁹⁾ «Ce qui lui plaisait chez Nelly, c'est qu'elle était vraie.»⁽⁴⁹⁰⁾ Son attitude se modèle alors sur celle d'un autre animal domestique : «Il se comportait un peu comme un chien qui a trouvé un nouveau maître et qui cherche comment lui plaire.»⁽⁵²³⁾ Mais son passage au parc Montsouris⁽⁵²¹⁾, montre bien qu'il n'a pas tout à fait renoncé à son statut de chat et annonce son retour au bercail.

3.- La part obscure du couple

DANS *Lettre à ma mère* (1974), Georges Simenon s'interroge sur la situation qui a donné naissance au *Chat* et qu'il attribue à «une haine profonde» entre les époux, sinon, écrit-il, «comment expliquer ça?»¹⁰ Cette question anime *Le Chat*. Pourquoi deux êtres qui se détestent à ce point restent-ils ensemble? Le fait qu'Émile puisse partir habiter chez Nelly

⁹ «Si tu ne m'avais pas labourée jusqu'à deux heures du matin...»⁽⁴⁵⁰⁾, dit ainsi Angèle à Émile.

¹⁰ Cité par Benoît DENIS, *op. cit.*, p. 1700.

montre bien qu'il n'est pas absolument prisonnier de sa relation avec sa femme. Mais pourquoi alors revient-il chez elle ? Qu'est-ce qui lui fait défaut avec Nelly et qu'il trouve avec Marguerite ? Au retour à la maison, pourquoi ne se réconcilient-ils pas ? Pourquoi est-ce Émile qui tend un petit mot à Marguerite au lieu de lui adresser la parole ? Bouin remarque à propos de Mme Martin « Et alors, ne se demandait-elle pas qui, de lui ou d'elle, avait le cerveau dérangé ? Les deux, peut-être ? »⁽⁵⁰⁸⁾

3.1.- Le dépit amoureux

Marguerite et Émile se sont mariés parce qu'ils cherchaient en l'autre ce qui leur manquait : la douceur et le raffinement pour Émile, la vitalité pour Marguerite. Quelques passages du texte mettent bien en évidence le dépit amoureux sur lequel est fondé l'échec du couple. Le billet de rupture écrit par l'épouse, malgré l'emploi du vouvoiement, est signé Marguerite Bouin et non Marguerite Doise. Quant à l'époux, il souffre de ne pas bénéficier des mêmes faveurs que le mari précédent :

L'album trônait toujours sur le piano, comme un trésor. Bouin n'y avait pas accès. Elle ne lui avait jamais demandé son portrait. Lors de leur mariage, elle n'avait pas proposé de passer chez le photographe.⁽⁴⁷³⁾

Émile se voit ainsi contraint de se réfugier dans le souvenir paradisiaque de sa précédente union, dont témoigne le nom d'« Angèle ».

L'impossible amour de Marguerite et d'Émile est représenté par un symbole récurrent dans le roman, qui fait intervenir une autre forme d'animalité : le poisson. « Une statue se dressait au pied de ce mur, un amour en bronze tenant un poisson. Un mince jet d'eau qui giclait de la bouche de celui-ci tombait dans une coquille de marbre. »⁽⁴³⁵⁾ ¹¹ C'est bien cette « source » de jeunesse que recherche vainement Émile du côté de chez Marguerite : on se rappellera qu'il a fait sa conquête à l'occasion d'une inondation⁽⁴⁶⁷⁾, en arrêtant une fuite d'eau⁽⁴⁹⁵⁾.

Émile décide de revenir chez lui au moment où il éprouve de la pitié pour Marguerite et où, alors qu'elle l'attend dans la rue, il lit sur son visage après « le désarroi »⁽⁵¹⁵⁾, « une expression douloureuse qu'il ne lui connaissait pas »⁽⁵²⁵⁾. Elle « faisait penser aux dévotes. »⁽⁵²⁶⁾ « Elle souffrait, c'était visible. Il lui manquait. Elle ne retrouvait pas son équilibre dans la maison vide et sa présence derrière lui était un aveu, une prière. Il s'efforçait de ne pas

¹¹ « [...] le petit bonhomme au poisson prenait des allures de symbole »⁽⁴⁹⁵⁾, « l'amour en bronze faillit être renversé »⁽⁵³³⁾.

être ému. »⁽⁵²⁶⁾ Bouin trouve chez elle « la même interrogation dans le regard qu'elle fixait sur lui et dont il ne parvenait pas, ensuite, à se débarrasser. »⁽⁵²⁸⁾

Ce regard est celui du chat ; Marguerite ne peut donc être réduite au perroquet. Dans le lit après la découverte du chat par Émile : « sa pose était presque aussi tourmentée que celle du chat dans la cave »⁽⁴⁶²⁾ ¹². Marguerite suit Émile dans la rue comme le chat le suivait⁽⁴⁷²⁾ ; elle a un « manteau verdâtre de tous les jours »⁽⁴⁹²⁾ mais aussi un « manteau de fourrure »⁽⁴⁹²⁾ ; son mari découvre son cadavre comme il a découvert celui de son chat. Quant à Émile, il ne peut être réduit au chat. Assimilé au perroquet par Mme Martin et par son épouse : « on le traitait ni plus ni moins que comme un animal domestique, comme le perroquet empaillé dans sa cage. »⁽⁵⁰⁹⁾ Il ne parle plus mais ressasse indéfiniment ses griefs. Lui aussi, d'ailleurs, « [a] pris l'habitude de suivre sa femme quand elle faisait son marché »⁽⁵⁰²⁾. Un jeu de miroirs s'établit donc ainsi entre les époux, qui brouille la répartition univoque que la métaphore animale suggérait.

3.2.- Le jeu comme recherche obstinée de la vérité sur l'autre

Le monde de l'impasse, entre la prison, la rue de la Santé et l'hôpital, devient un monde de fiction à part entière « Des enfants, pendant une période plus ou moins longue, reprennent chaque jour, à heure fixe, le même jeu, sans perdre leur conviction apparente. Ils font "comme si". »⁽⁴³⁰⁾ « Il ne s'était jamais autant soucié des faits et gestes de Marguerite qui prenaient une importance énorme. »⁽⁴⁸¹⁾ « Le jeu venait de commencer. »⁽⁴⁸⁴⁾ Peut-être, à son tour, se jouait-il la comédie ? »⁽⁴⁸⁰⁾ Le meurtre du chat fait vaciller les certitudes de l'intersubjectivité, et fait douter du sentiment éprouvé par l'autre : tout est renvoyé d'un coup aux apparences. La conscience apparaît comme un filtre et une opacité ; c'est toute la question du réalisme subjectif qui se pose ici :

Du moment que Marguerite avait empoisonné son chat, tout était faux, comme il l'avait déjà soupçonné sans vouloir y croire. [...] Ils n'avaient jamais prononcé le mot amour.⁽⁴⁶⁸⁾

Il vivait dans un monde fantomatique, à la fois précis et inconsistant. [...] C'était une obsession. Il s'était laissé enfermer et maintenant il était prisonnier à vie.⁽⁴⁹⁰⁾

D'ici [de chez Nelly] la maison du square Sébastien-Doise devenait irréaliste.⁽⁴⁸⁹⁾

[Marguerite vit] dans un monde à elle, un monde invisible.⁽⁴⁹⁶⁾

¹² Elle aussi a un aspect animal : « Elle possédait des antennes. »⁽⁴⁷²⁾

En somme, le seul être vivant qui l'intéressait c'était elle, avec son cortège de morts qui continuaient à l'entourer d'une sorte de halo protecteur.⁽⁴⁶⁹⁾

Ce que veut éliminer Marguerite en s'en prenant au chat, ce n'est pas Émile, c'est une part de lui qui ne lui convient pas. Mais elle ne comprend pas que cette part lui est consubstantielle, de même que la part d'elle qui déplaît à Émile, on ne peut la lui ôter sans la faire mourir. Tel est le sens des plumes profondément enfoncées du perroquet qu'il est impossible de lui arracher sans provoquer sa mort. Le bouquet d'immortelles remplacé par le bouquet de plumes du perroquet⁽⁴⁷⁵⁾ est en ce sens un geste désespéré de la part d'Émile. De même, Bouin comprend progressivement que la peur, la raideur de Marguerite ont une origine non seulement sociale mais familiale (le père ayant dilapidé la fortune de la famille). La haine dont il est l'objet ne lui est peut-être pas destinée : « Toute sa vie, Marguerite avait prévu des malheurs dont elle souffrait d'avance, même s'ils ne devaient jamais lui arriver. [...] Elle avait peur de tout, du tonnerre et du vent, par-dessus tout de la misère contre laquelle elle s'usait à se raidir d'avance. »⁽⁴⁷⁸⁾ Elle éprouve donc pour lui, homme et buveur comme son père, « Une haine qui ne datait pas de ce matin, qui n'avait rien à voir avec le perroquet mais qui remontait très loin, c'était idiot à dire : peut-être avant qu'elle ne le connaisse. »⁽⁴⁷⁹⁾

3.3.- Le mariage avec la mort

Le Chat est un roman de la dégradation, représentée par la démolition des maisons de l'impasse, propriété de la famille Doise, qui vont laisser place à un immeuble de rapport. « La benne aux mâchoires d'acier »⁽⁴²⁸⁾, « l'énorme boule de fer des démolisseurs »⁽⁴³⁴⁾ finiront par tuer Marguerite. L'atmosphère tout entière du roman est construite sur la tension et la peur de la mort : « Comment savoir qui s'en irait le premier ? Marguerite y pensait sûrement aussi. Ils y pensaient depuis plusieurs années, plusieurs fois par jour. C'était devenu leur problème essentiel. »⁽⁴²⁸⁾

Dans le couple, Émile représente plutôt la vie et Marguerite, « raide, inexpressive »⁽⁴⁸⁴⁾, la mort qui lui est destinée (c'est, en un sens, l'inverse du couple faustien). « Ici, parfois, il se demandait si les objets, les meubles, les bibelots étaient réels. Tout était à sa place, immuablement, pour l'éternité. »⁽⁴⁸³⁾ Lorsque Émile survient : « un frémissement de vie était entré dans la maison »⁽⁴⁸³⁾. Nelly comprend ce besoin réciproque : « Vous avez autant besoin l'un de l'autre que deux jeunes mariés ... Ne proteste pas ... Tu verras ... Je ne te donne pas quinze jours pour que tu sois chez elle ... »⁽⁵²⁰⁾

Les derniers chapitres du roman décrivent le naufrage des deux personnages : Émile perd le fil de ses idées, il boit énormément ; Marguerite est de plus en plus tassée, souffrante : elle supporte mal la disparition de la rue dont elle était propriétaire et qui représente sa famille. Elle se traîne « comme quelqu'un qui a reçu un coup fatal »⁽⁵³⁵⁾. Les deux personnages se rejoignent dans un statut symbolique, celui d'« étranger »⁽⁴⁹¹⁾.

Soumise de son côté à la loi du père, Marguerite fait office de figure maternelle maléfique pour Émile, qui envoie d'ailleurs ses messages dans son « giron »⁽⁴²⁹⁾. Dans les derniers moments de leur vie commune, toutes les femmes se confondent pour Émile et s'identifient à la fois à sa mère et à la mort :

C'était drôle. Par moments, il confondait Marguerite et sa mère.⁽⁴⁷⁷⁾

Il n'y avait aucune ressemblance entre les trois femmes, entre sa mère et Angèle, entre elles deux et Marguerite, et pourtant, dans sa somnolence, elles avaient tendance à se confondre.⁽⁵⁰³⁾

Qui sait si le point commun n'était pas en elles mais en lui, un sentiment de crainte comme quand il était enfant et qu'il avait toujours quelque chose à se reprocher [...] ⁽⁵⁰³⁾

Il voit même « une Nelly qui avait le sourire de Marguerite... [...] Elles avaient toutes, en définitive, le même sourire, un sourire qui signifiait qu'elles finiraient par gagner la partie... »⁽⁵³⁸⁾

Marguerite, elle, reste ancrée dans la fidélité à son père défaillant et à sa dynastie représentée par ce « square qui porte le nom de mon père »⁽⁵⁰⁷⁾. Tout se passe comme si les couples Émile-chat, Marguerite-perroquet recouvraient en fait une fidélité familiale, généalogique et quasi incestueuse des deux personnages. Émile souhaite être là pour découvrir le corps de Marguerite, comme il l'a fait pour celui de sa mère⁽⁵³¹⁾. Lorsque, enfin, il la découvre sans vie, il est étonné de voir qu'elle a « retiré sa robe »⁽⁵³⁸⁾ : c'est bien l'individu qui meurt, pas son apparence sociale. Émile « pris de panique »⁽⁵³⁸⁾, est opéré d'urgence, probablement du cœur (ce qui n'est évidemment pas anodin). Il redevient un enfant « Il avait toujours été sage. Il le serait aussi longtemps qu'on voudrait, qu'on le lui permettrait... »⁽⁵⁴⁰⁾ Sans Marguerite, ce sont les derniers mots du roman : « Il n'était plus rien... »⁽⁵⁴⁰⁾ Délivré de sa haine, il est rendu à son statut d'enfant et retourne au néant.

Malgré la simplicité apparente de son huis-clos racinien, ou sartrien, *Le Chat* est un roman d'une grande complexité. Il traite à la fois de l'impossibilité du couple, de la difficulté du vieillissement, de l'impact de l'origine sociale et familiale sur le comportement des hommes et sur leurs relations, de la difficulté d'être heureux, des rapports étroits de la haine et de l'amour. Tandis qu'un monde nouveau s'édifie autour d'eux, Émile et Marguerite

dont les trajectoires sociales sont inverses, comme le remarque justement Benoît Denis, se présentent en miroir l'image fascinante de leur propre mort. Aucun meurtre, si ce n'est ceux du chat et du perroquet, dans cette histoire où l'on en reste à la haine, au soupçon et à la présomption : les animaux y sont des figures emblématiques sur lesquelles les pulsions se défoulent. L'homme des chantiers et la femme de l'attachement au passé ne peuvent rien construire ensemble mais seulement jouer « au chat et à la souris »⁽⁵²⁹⁾, comme le dit si bien Nelly. Leur attachement est néanmoins indéfectible et, sur ce point, on peut laisser la conclusion à Émile : « À quoi bon comprendre ? »⁽⁵³⁰⁾

Alain SCHAFFNER
UMR 7171 (CNRS/Paris III)

Patrick BERTHIER

Remarques sur la « vieillesse » de Maigret

LORSQU'IL prend naissance, en 1929–1930, sous la plume de celui qui décide de signer désormais ses romans policiers « Georges Simenon » en toutes lettres, le commissaire Maigret est quadragénaire ; nous pouvons le constater notamment dans *L'Affaire Saint-Fiacre* (janvier 1932), où l'âge de l'enquêteur a de l'importance puisque l'action se déroule dans son village d'enfance ; or, écrit Simenon, « personne ne le reconnaissait ! Il avait quarante-deux ans ! Il avait pris de l'embonpoint »¹ ; mais deux ans plus tard, en janvier 1934, dans *Maigret*, le même Simenon a déjà mis son personnage à la retraite. Peut-être, dans son esprit, est-ce simplement une (petite) ruse pour s'assurer, contre le désir du public, de la fin d'un cycle dont il se lasse ; toujours est-il qu'ainsi, dès les origines, le flou s'installe concernant l'âge du personnage. Le temps qui passe n'arrange évidemment rien, puisqu'en 1972, dans *Maigret et monsieur Charles*, le dernier écrit, le commissaire est toujours en activité.

La réflexion que nous menons ici ensemble à propos des romans des années 1960 et de l'impact éventuel de la modernité sur l'écriture de Simenon a tout à gagner à inclure les *Maigret* au lieu de les exclure, car la longévité même du personnage permet de poser quelques questions qui touchent justement à notre sujet. C'est pourquoi de l'âge même de Maigret, nécessaire point de départ, je passerai à des remarques sur le vieillissement du personnage, à la fois dans l'absolu (si ce mot a un sens, s'agissant de fiction...) et par rapport au monde dans lequel il vit ; peut-être, au terme de cet examen sommaire, sera-t-il possible d'exprimer quelques hypothèses interprétatives sur la « mort » de Maigret...

¹ *Tout Simenon*, Paris, Presses de la Cité, « Omnibus », t. 17, p. 284. Sauf exceptions signalées, les références renvoient toutes à cette édition.

*

* *

LE PROBLÈME de l'âge de Maigret se pose de façon aiguë dès l'instant où Simenon se résout à réutiliser le personnage, trop lucratif pour être abandonné comme il en avait eu le dessein en 1934 (or, ce dessein était bien clair, puisque dans *L'Écluse n° 1*, l'avant-dernier de la première série, la retraite était une question de jours). Certes, dans les nouvelles de 1936 et de 1938, qui constituent les dix-neuf *Nouvelles enquêtes de Maigret*, le cadre narratif restreint permet de ne guère aborder la question ; mais lorsque, avec *Les Caves du «Majestic»*, roman écrit en décembre 1939 et premier des *Maigret* publiés chez Gallimard pendant la guerre, Simenon inaugure véritablement une nouvelle série romanesque, il doit se poser la question élémentaire de savoir à la fois s'il conservera à son commissaire son âge de 1930, et dans quel monde il le fera évoluer. Il ne peut qu'être conscient des difficultés qu'il se prépare, quant à la cohérence globale de la carrière et de la vie de son héros.

Quelques indications simplement : dans *Maigret à New York*, écrit en 1946 et premier publié de la série des Presses de la Cité, Maigret a cinquante-six ans ; dans *Maigret se fâche*, écrit juste avant et publié juste après, il est retraité, sans âge précis. Par la suite, le commissaire accuse en général cinquante-deux ou cinquante-trois ans dans la plupart des volumes pour lesquels la précision nous est donnée, mais de *Maigret a peur* (écrit en 1953) à *Maigret et le voleur paresseux* (écrit en 1961), sa date de naissance bouge d'autant d'années vers les temps modernes. Dans son livre autobiographique *Quand j'étais vieux*, Simenon adopte la même perspective lorsqu'à la date d'octobre 1961 il écrit, au présent de l'indicatif, que «Maigret annonce sa retraite pour dans trois ans — parce qu'il a cinquante-deux ans et que la retraite d'un commissaire est automatiquement à cinquante-cinq»² —, et dans les romans qui suivent il se tient en général à cette indication immobilisée dans le temps : Maigret a encore cinquante-deux ans dans *Maigret se défend* (1964), cinquante-trois en 1967 dans *Maigret à Vichy*. Si quelques romans particuliers proposent des points de repère plus précis, c'est pour mieux brouiller les cartes. Tout est clair dans *Les Mémoires de Maigret* (1951), dont le narrateur est inévitablement retraité ; et, si nous en croyons Simenon lui-même, *La Première Enquête de Maigret* (1949) a eu lieu en 1913, et il avait alors vingt-six ans ; cela le ferait naître en

² Georges SIMENON, *Quand j'étais vieux*, Paris, Presses de la Cité, 1970, p. 384.

1887, ce qui est « colle » assez bien avec les *Mémoires* rédigés peu après ; mais si nous nous fions au *Maigret* de 1934, et même en admettant une retraite à cinquante-cinq ans, il serait né en 1879 au plus tard... et à lire *Maigret à Vichy*, ce serait plutôt en 1914. Un roman comme *Maigret et le tueur* (écrit en avril 1969) est encore plus déroutant puisque Maigret a cette fois soixante-trois ans ! Simenon le précise à propos de la fameuse voiture, récemment acquise par le ménage mais que seule Mme Maigret (non sans appréhension) conduit, « le samedi soir ou le dimanche matin, pour gagner Meung-sur-Loire où ils avaient leur petite maison ». De là, passage à une phrase interrompue : « “Quand je prendrai ma retraite...” », assortie de ce commentaire de l’auteur : « Jusqu’à trois mois plus tôt, l’heure de la retraite, pour les commissaires, était de soixante-cinq ans et il en avait soixante-trois. Un nouveau décret venait de tout changer et de porter cette retraite à soixante-huit ans »³. Quelle que soit l’éventuelle réalité administrative à laquelle renvoie ce détail, on le relèvera comme un intéressant indice de l’embarras chronologique où se trouve le créateur d’un héros apparu dans le monde littéraire quarante ans plus tôt...

Maigret lui-même, en tout cas, a nettement la conscience du temps qui passe, bien sûr dans ses *Mémoires*, où le jeu même de l’écriture impose naturellement cette conscience, mais aussi dans plusieurs des derniers romans de la série. Dans *Maigret hésite*, achevé fin janvier 1968, il observe avec perplexité le comportement de Gus, adolescent moderne à l’indifférence duquel il ne comprend rien : « Il se rendait compte que du temps avait passé, qu’il s’agissait d’un autre monde »⁴. Notation d’une autre nature, mais d’un effet analogue, lorsque dans *Maigret et le tueur* Simenon écrit : « Il semblait au commissaire que le personnel judiciaire, depuis quelques années, se renouvelait avec une rapidité déconcertante. N’avait-il pas cette impression à cause de son âge à lui ? »⁵ Cet âge même le rend sensible à ce qui lui apparaît comme une pérennité des choses : rendant visite à Bodard, un des suspects de *L’Ami d’enfance de Maigret* (terminé en juin 1968), qui vit dans un hôtel miteux où règne « une odeur de draps chauds, de vies humaines entassées », le commissaire, à la vue de l’inévitable « plaque de marmorite » annonçant des « *Chambres au mois, à la semaine et à la journée* », à la vue surtout de la chambre elle-même, pense à sa propre jeunesse, et « aurait pu se croire retourné trente-cinq ans en arrière »⁶. Même chose dans *Maigret et le tueur*,

³ *Tout Simenon*, t. 14, p. 695.

⁴ *Tout Simenon*, t. 14, p. 186.

⁵ *Tout Simenon*, t. 14, p. 685-686.

⁶ *Tout Simenon*, t. 14, p. 401 et 402.

dès l'accès au commissariat du quartier : « Ici aussi, Maigret retrouvait de vieux souvenirs : le globe lumineux au-dessus de la permanence, le long couloir mal éclairé [...] »⁷.

Il existe donc bien une « épaisseur » naturelle des souvenirs, de la vie et de la carrière de Maigret, mais la marche du temps dans laquelle cette vie est prise est souvent illogique ou, si l'on préfère, modulable par nécessité. Dans plus d'un roman des années soixante, Simenon est ainsi amené à évoquer, mais dans le flou, un élément antérieur de la vie de son personnage (qui peut renvoyer à des décors dans lesquels il a lui-même vécu ou séjourné). Dans *Maigret et l'homme tout seul* (février 1971), le commissaire est amené, pour identifier la victime et surtout pour comprendre son itinéraire, à consulter une ancienne collection du *Parisien libéré*. « Il se souvenait que cela avait été un des premiers journaux à paraître après la Libération. Quant à lui, en 1946, il n'était pas à Paris. C'était l'époque où il avait déplu au directeur de la P.J., qui avait pris sa retraite quelques mois plus tard. On l'avait envoyé à Luçon où il n'y avait à peu près rien à faire, et où, pour tuer le temps, il jouait au billard presque toute la journée. Il s'était morfondu pendant presque un an [...] »⁸ — mais, dans la « réalité », ce ne peut pas être en 1946, puisque Simenon renvoie ici à *La Maison du juge*, roman écrit en janvier 1940. L'écart est encore plus net dans *La Folle de Maigret* (mai 1970), où Maigret a l'occasion de retrouver à Toulon un de ses collègues :

- Il y a combien de temps que nous ne nous sommes pas vus ?
- Dix ans ? Douze ans ? C'était lors de l'affaire de Porquerolles.⁹

Or, cette affaire est racontée dans *Mon ami Maigret*, écrit en janvier 1949. Tout se passe comme si l'auteur, conscient de l'impossible élasticité des années dans la vie de son personnage, tentait de masquer cet inconvénient (si c'en est un) en étant volontairement imprécis. Mais pour nous lecteurs, soumis que nous sommes à un recul chronologique croissant, dès que la logique du récit implique la présence d'un certain type de détails descriptifs, l'effet de décalage s'impose. Écrivant ses *Mémoires*, le commissaire de 1950 qui se remémore sa jeunesse ne peut se souvenir que du temps où elle peut logiquement s'être déroulée. Ce jour où il classait des fiches, au rez-de-chaussée du Quai des Orfèvres, tout près de la porte ouverte sur la cour ensoleillée, doit se situer aux alentours de 1920 : rien d'étonnant, alors, si la « voiture cellulaire en attente » n'est pas une camionnette, ce

⁷ *Tout Simenon*, t. 14, p. 661.

⁸ *Tout Simenon*, t. 15, p. 422.

⁹ *Tout Simenon*, t. 15, p. 186.

qui nous vaut ce bel arrêt sur image : « Ses deux chevaux donnaient de temps en temps des coups de sabot sur le pavé et, derrière eux, il y avait un beau tas de crottin doré, fumant dans l'air encore frisquet »¹⁰. Parfois, l'effet de lointain est si accentué qu'il suscite le sourire : à nouveau dans *L'Ami d'enfance de Maigret*, roman dont les retours en arrière sont d'autant plus nombreux que le minable héros, Léon Florentin, est un ancien camarade de lycée du commissaire, Simenon évoque sans indulgence un des suspects de l'assassinat de Josée, le hautain Victor Lamotte, négociant en vins à Bordeaux ; lorsqu'il finit par admettre qu'en quittant la jeune femme il laissait une enveloppe bien garnie sur la cheminée, « Maigret sourit. Il lui semblait être retourné à ses débuts dans la police, quand on voyait encore, sur les Boulevards, de vieux messieurs à souliers vernis, à guêtres blanches, monocle à l'œil, suivre les jolies femmes »¹¹. Ce détail correspond bien à 1913, date de la « première enquête », mais n'est pas facile à concilier avec l'époque à laquelle se déroule *L'Ami d'enfance de Maigret*, c'est-à-dire, comme pour la quasi-totalité des *Maigret*, l'époque même de l'écriture simenonienne.

C'est en effet un des choix d'écriture les plus intéressants du romancier Simenon que cette tendance qui fut la sienne à assumer l'écartèlement chronologique de son personnage, en le faisant rester à peu près le même dans un monde qui avance, en quelque sorte, sans lui. À la fois Maigret « vieillit », et il se perpétue dans son être. Et comme il reste « immobile » tout en étant plongé, par l'action des romans, dans le monde moderne, des heurts, parfois cocasses, ne cessent de se produire entre l'ancien et le nouveau. Il suffit d'un peu d'attention pour voir que c'est l'ancien qui l'emporte, au sein même de la modernité.

La modernité existe. Elle s'incarne notamment dans la télévision, dont le commissaire est un consommateur vorace, même s'il s'endort parfois dans son fauteuil après l'avoir allumée. C'est, sauf erreur, dans *Maigret et le client du samedi* (février 1962) que ce nouveau meuble apparaît : les Maigret l'ont « depuis un peu plus d'un mois »¹² ; et, dans la plupart des romans des dix dernières années, il trône non seulement chez eux, mais aussi chez les victimes dont le commissaire va examiner les cadavres : dans l'appartement de Mme de Caramé, vieille dame dont le mobilier « datait du début du siècle et même du siècle dernier », Maigret ne voit, « dans le salon, qu'un seul

¹⁰ Georges SIMENON, *Les Mémoires de Maigret*, chap. VII, éd. Pocket, p. 153-154.

¹¹ *Tout Simenon*, t. 14, p. 392.

¹² *Tout Simenon*, t. 11, p. 477.

objet moderne, un poste de télévision, en face d'un fauteuil recouvert d'une housse à fleurs »¹³. Signe de modernité aussi, dans le même roman de 1970, les cheveux longs, et quatre occurrences au moins¹⁴ du mot « hippie » pour désigner les jeunes gens du quartier Latin qu'interroge Maigret pour essayer de comprendre qui était le petit-neveu de sa « folle ». Le même mot, déjà, l'année précédente, était venu sous la plume de l'auteur de *Maigret et le tueur* lorsque, évoquant les visites funéraires chez les parents très huppés de la jeune victime (un adolescent), il précisait à propos du cadavre exposé dans la chambre ardente : « [...] on avait coupé ses cheveux longs, sans doute pour que ceux qui défilaient ne le prennent pas pour un hippie »¹⁵. Toujours dans les mêmes années, dans *Maigret et le marchand de vin* (septembre 1969), l'aujourd'hui et l'autrefois cohabitent, mais, de façon significative, dans deux décors différents : Chabut, le richissime négociant, travaillait avant d'être assassiné dans un « bureau assez vaste mais sans le moindre luxe », et dont « on aurait dit qu'il avait été aménagé cinquante ans plus tôt » ; est-ce ensuite Maigret ou Simenon qui ajoute : « Le bureau était à cylindre, comme au bon vieux temps, couvert de paperasses » ? Rien à voir, en tout cas, avec les bureaux de l'avenue de l'Opéra, vitrine moderne de l'entreprise : « Ils ont des ordinateurs et presque tout se fait électroniquement », indique-t-on au commissaire¹⁶. Mais le vrai lieu de l'enquête, ce sont les entrepôts, cet autre bureau orné d'« un énorme coffre-fort, d'un ancien modèle »¹⁷, et où Maigret retrouve, précisément, ce passé qui est le sien.

Du côté de ce passé-là, les détails parlants s'accumulent. Quiconque a fréquenté Maigret sait l'importance du « poêle à charbon, qu'on lui avait laissé si longtemps après l'installation du chauffage central mais qu'on avait fini par enlever »¹⁸. Mais c'est l'ensemble même d'un lieu professionnel qui plaît à la mesure de son ancienneté. Lorsque, dans *L'Ami d'enfance de Maigret*, le commissaire rencontre Paré, un des suspects, dans son service du ministère des Travaux publics, la mention : « Le bureau aurait pu être

¹³ *La Folle de Maigret, Tout Simenon*, t. 15, p. 142. Inversement Simenon prend soin de préciser les cas où un personnage n'a pas la télévision, car cela devient un élément de son portrait psychologique (ainsi chez le père de Pigou, « petit vieillard propre », dans *Maigret et le marchand de vin*, t. 14, p. 848).

¹⁴ *Tout Simenon*, t. 15, p. 150, 152, 160, 177.

¹⁵ *Tout Simenon*, t. 14, p. 707. On pourra associer à ce motif la « musique pop » qui, dans *Maigret et monsieur Charles*, « se dévers[e] jusque sur le trottoir » (t. 15, p. 808).

¹⁶ *Tout Simenon*, t. 14, p. 788 et 789 (nouvelle allusion aux ordinateurs p. 866).

¹⁷ *Tout Simenon*, t. 14, p. 840.

¹⁸ Je choisis entre dix exemples possibles le début des *Scrupules de Maigret* (décembre 1957, *Tout Simenon*, t. 9, p. 405-406).

celui de Maigret avant la modernisation des locaux de la P.J.» ne doit pas être entendue dans un contexte négatif, pas plus, dans le même roman, que cette remarque sur le bureau du juge d'instruction : «Son cabinet se trouvait à l'étage supérieur du Palais, où les locaux n'avaient pas encore été modernisés. On aurait pu croire que tout y datait d'un siècle et l'atmosphère rappelait les romans de Balzac»¹⁹. Les mots sont les mêmes, et à mon avis l'attendrissement du commissaire aussi, deux ans et demi plus tard, dans *Maigret et l'homme tout seul* : «Le cabinet du juge Cassure se trouvait dans la partie des bâtiments qui n'avait pas encore été modernisée et on aurait pu se croire dans un roman de Balzac. [...] Le greffier, s'il ne portait pas des manches de lustrine, n'en paraissait pas moins être là depuis le siècle dernier»²⁰. Bonheur du temps suspendu.

Un autre exemple est récurrent, insistant même : celui des autobus à plate-forme, dont quelques-uns circulèrent encore à Paris, sur quelques lignes, jusqu'à la fin des années soixante. Fumeur comme son héros, Simenon les regrette tant qu'il ne se résout pas à les faire disparaître du décor de ses romans. Janvier 1968 : «Il profita du beau temps pour descendre les Champs-Élysées jusqu'à la Concorde où il prit enfin un autobus. Il n'en trouva pas à plate-forme et il dut éteindre sa pipe, s'asseoir à l'intérieur»²¹. Juin 1968 : «Au coin du boulevard, il trouva un autobus à plate-forme et se laissa balloter par les mouvements du véhicule en regardant vaguement ces drôles d'animaux, les êtres humains, qui se dépêchaient sur les trottoirs»²². Avril 1969 : «Il trouva par chance un autobus à plate-forme et put ainsi continuer à fumer sa première pipe du matin»²³. Et encore, en février 1971, mais dans un roman dont l'action (j'y reviendrai) est exceptionnellement et explicitement reculée à 1965 : «Maigret eut la chance d'attraper un autobus à plate-forme. C'était un des derniers et bientôt il n'y en aurait plus du tout»²⁴.

La nostalgie d'un certain passé quotidien est sensible à tout moment, soit par des détails isolés, soit à propos de thèmes répétitifs. L'appareil du deuil, par exemple : si en 1969 il n'est pas impossible de voir encore, malgré les simplifications liturgiques demandées par le Concile, des draperies mortuaires sur la porte des immeubles des personnes décédées, Simenon doit

¹⁹ *Tout Simenon*, t. 14, p. 370 puis p. 409.

²⁰ *Tout Simenon*, t. 15, p. 368.

²¹ *Maigret hésite*, *Tout Simenon*, t. 14, p. 140.

²² *L'Ami d'enfance de Maigret*, *Tout Simenon*, t. 14, p. 427.

²³ *Maigret et le tueur*, *Tout Simenon*, t. 14, p. 745.

²⁴ *Maigret et l'homme tout seul*, *Tout Simenon*, t. 15, p. 382.

avoir conscience que c'est tout de même un signe extérieur de richesse en voie de disparition, puisqu'il fait dire à la sœur d'Antoine, la victime, dans *Maigret et le tueur* : « Il y a aussi des tentures noires au portail de l'immeuble. Tout cela est lugubre. Cela ne devrait plus exister à notre époque »²⁵. D'une façon générale, s'agissant d'une religion qu'il ne pratique plus depuis longtemps, Simenon a tendance à l'imaginer semblable à celle du temps de ses petits matins d'enfant de chœur, ou alors il fait exprès, par nostalgie, de la présenter telle : dans le même *Maigret et le tueur*, le commissaire assiste à l'absoute, dite en latin par un prêtre « très âgé »²⁶, et l'enterrement de *La Folle de Maigret*, en 1970, est lui aussi célébré en latin²⁷.

Deux détails, à présent, empruntés à *Maigret et le marchand de vin*. Dans ce roman où, rappelons-le, les bureaux de Chabut sont informatisés, Stéphane Louceck, un de ses adjoints (qui travaille, il est vrai, aux vieux entrepôts), se fait remarquer par sa laideur et par son allure vestimentaire négligée : « Son complet avait besoin d'un coup de fer et sa cravate devait être montée sur un appareil en celluloid » — nous sommes censés être en 1969. Et que dire, à la fin de la même œuvre, de ces « agents cyclistes, en pèlerine, qui faisaient paisiblement leur ronde », et que Maigret observe par la fenêtre comme s'ils sortaient d'un vieux film²⁸? On me dira que rien ne prouve que ce roman écrit en 1969 se déroule dans le temps présent. Mais si, justement : deux pages avant cette image des agents faisant leur ronde, Maigret a expliqué à ses inspecteurs comment a pu survivre Pigou, l'assassin de Chabut : « Il lui fallait bien trouver ne fût-ce que quelques francs par jour pour manger. Or, il y a un endroit qui attire irrésistiblement les êtres à la traîne : les Halles. Je ne sais pas où ils iront quand, dans quelques mois, elles seront transférées à Rungis »²⁹. On ne peut pas dater plus nettement un texte.

Ces Halles de Paris sont, on le sait, un véritable *leitmotiv* simenonien, dans les *Maigret* comme dans les « romans durs ». Plusieurs dizaines de héros « au bout du rouleau », pour reprendre le titre d'un roman de 1946 (et même si cette scène-type n'y figure pas), se retrouvent au fil des décennies dans ce réceptacle des misères, à transporter des cageots pour gagner de quoi

²⁵ *Tout Simenon*, t. 14, p. 699. On retrouve les mêmes « draperies noires à larmes d'argent » quelques mois plus tard, à la mort du richissime Chabut (*Maigret et le marchand de vin*, t. 14, p. 828).

²⁶ *Tout Simenon*, t. 14, p. 725.

²⁷ *Tout Simenon*, t. 15, p. 180.

²⁸ *Tout Simenon*, t. 14, p. 795, puis p. 854.

²⁹ *Ibid.*, p. 851.

attendre la nuit suivante. Le désastreux Florentin, dans l'espoir d'attendrir Maigret, évoque la pauvreté qui le menace : « S'il le faut, j'irai décharger des légumes aux Halles... »³⁰ Trente autres personnages l'ont fait avant lui³¹, et l'on sent Simenon dérouté d'être privé de ce décor familial — familial autrefois, puisqu'il ne vit plus à Paris depuis longtemps. Dans *Maigret et l'indicateur* (écrit début juin 1971), une partie de l'action se situe « en bordure des Halles, où on n'avait pas encore commencé à démolir les pavillons mais où toute activité avait cessé pour se transporter à Rungis »³². La phrase recèle une tristesse tacite, qui l'année d'avant s'exprimait nettement dans les paroles de la vieille Mme de Caramé, quand Maigret la reçoit sans croire (à tort) à son histoire : « Vers huit heures, je vais faire mon marché dans le quartier. Je regrette bien que les Halles n'existent plus, car c'était à deux pas et j'y avais mes habitudes »³³. Maigret et Simenon aussi, à tel point (je le signalais tout à l'heure) que pour pouvoir situer aux Halles toute l'action de *Maigret et l'homme tout seul*, le romancier se donne, pour une fois, le luxe d'un décalage chronologique : l'œuvre est rédigée dans la première semaine de février 1971, mais, spécifie-t-il dès la deuxième page du premier chapitre : « On était en 1965 et les Halles de Paris n'avaient pas encore été transférées à Rungis »³⁴.

Ce culte des Halles et de leur faune misérable relève en fait du même refus de céder à la modernité que l'insistance, elle aussi ancienne, sur l'amour des bistrots. Depuis toujours, et le commissaire et son créateur ont préféré la saveur du passé à la fadeur d'un présent souvent prétentieux. Déjà, dans *L'Amie de madame Maigret* (1949), la bière de « La Chope du Nègre », boulevard Bonne-Nouvelle, avait une saveur inégalable à cause de la caissière, dont Maigret ne pouvait détacher ses regards, « comme s'il se réjouissait qu'elle fût tellement pareille aux caissières des cafés d'antan, avec sa forte poitrine remontée par le corset, son corsage de soie noire orné d'un camée, sa chevelure qui formait une pièce montée »³⁵. Alors, pensez, vingt ans plus tard ! Surtout si l'enquête qu'il mène le déprime, comme à propos du minable Florentin, Maigret se voit accorder le réconfort

³⁰ *L'Ami d'enfance de Maigret, Tout Simenon*, t. 14, p. 385.

³¹ C'est le cas, dans les derniers Maigret, du « tueur » : « À Paris, au début, j'ai eu faim, et il m'est arrivé, comme à tant d'autres, de décharger des légumes aux Halles... » (*Maigret et le tueur, Tout Simenon*, t. 14, p. 760) — et aussi, bien sûr, de l'« homme tout seul », puisqu'il y vivait (*Maigret et l'homme tout seul, Tout Simenon*, t. 15, p. 346).

³² *Tout Simenon*, t. 15, p. 601.

³³ *La Folle de Maigret, Tout Simenon*, t. 15, p. 122.

³⁴ *Tout Simenon*, t. 15, p. 336.

³⁵ Chap. vi, éd. Pocket, p. 161–162.

d'un de ces coins de passé que recèle Paris : « Dans une petite rue qui le conduisait vers les quais, il passa devant un bistrot à l'ancienne mode où un camion déchargeait des barriques de vin. Il entra, s'accouda au zinc. [...] Le comptoir était un vrai comptoir en étain et il y avait de la sciure de bois sur le carrelage rouge »³⁶. Nous trouvons le même « bar à l'ancienne mode, avec de la sciure de bois sur le plancher », dans *Maigret et le tueur*³⁷; et c'est encore par la même expression que Simenon désigne, dans *Maigret et l'homme tout seul*, ce « restaurant à l'ancienne mode, avec encore au mur des casiers pour les serviettes des habitués »³⁸ — retour abrégé d'une évocation déjà faite dans *Maigret hésite* (janvier 1968) : « Il y avait, rue de Miromesnil, vestige des anciens jours, un petit restaurant sombre où le menu était encore écrit sur une ardoise [...]. Les habitués avaient leur serviette dans des casiers et fronçaient les sourcils quand leur place était occupée »³⁹. Ce voisinage des deux motifs de l'habitude et du temps révolu frappe par son retour régulier. Dans *Maigret et l'homme tout seul*, évoqué à l'instant, on pouvait lire à quelques lignes d'intervalle, à propos d'un bar de quartier : « On reconnaissait tout de suite qu'il n'y avait au comptoir, qui était encore un comptoir à l'ancienne mode, que des habitués. », puis : « C'était un petit vieux qui buvait un apéritif d'une marque qui avait été à la mode quarante ans plus tôt mais que personne ne demandait plus »⁴⁰. C'est comme Mme Maigret badigeonnant au bleu de méthylène la gorge de son mari une fois de plus enrhumé : « Le médicament était démodé mais Mme Maigret y restait fidèle depuis plus de vingt ans »⁴¹. Depuis le temps que Maigret existe, le temps ne peut pas l'avoir dépassé à ce point : peut-être qu'en buvant, en mangeant, en se déplaçant, en se soignant comme « avant », il évitera, quitte à être « démodé », de vieillir ?

Et pourtant Maigret vieillit, sans aucun doute possible. Il doit faire attention à sa santé. Le lecteur fidèle l'a souvent vu grippé, contraint par sa femme de se munir de la fameuse « écharpe de laine bleu marine que Mme Maigret lui avait tricotée »⁴², mais dans les dernières enquêtes les signes d'alerte se multiplient. Ami et bon hôte, mais aussi médecin attentif, le

³⁶ *L'Ami d'enfance de Maigret, Tout Simenon*, t. 14, p. 377.

³⁷ *Tout Simenon*, t. 14, p. 660.

³⁸ *Tout Simenon*, t. 15, p. 380.

³⁹ *Tout Simenon*, t. 14, p. 154. Ce plongeon dans l'autrefois frappe d'autant plus que, quelques pages plus haut, on a vu la secrétaire de Parendon, M^{lle} Vague, « tap[er] sur une machine à écrire électrique du dernier modèle » (*ibid.*, p. 142).

⁴⁰ *Tout Simenon*, t. 15, p. 359-360.

⁴¹ *Maigret et le marchand de vin, Tout Simenon*, t. 14, p. 858.

⁴² *Ibid.*, p. 772.

docteur Pardon fait au Maigret quinquagénaire des tout derniers romans des recommandations dont le Maigret quinquagénaire de 1940 et même de 1950 se passait fort bien — et que le « vieux » Maigret suit, sans les suivre. Observer tout cela est même amusant, car c'est aussi dans les derniers romans que la gourmandise du commissaire, son penchant pour l'alcool et la célébration des vertus culinaires de Mme Maigret reçoivent les plus grands développements. Promenade dominicale sur les boulevards avec elle, justement, dans *La Folle de Maigret* : « Il avait bu un petit verre de calvados et il faillit en commander un second. Cela n'aurait pas fait plaisir à son ami Pardon qui l'avait mis en garde contre toute boisson alcoolique. » Le lendemain, pour digérer le « fricandeu à l'oseille » un peu lourd, second vin blanc à la *Brasserie Dauphine* : « Le docteur Pardon ne le saurait pas. D'ailleurs, Pardon lui avait seulement recommandé la modération »⁴³. Même hypocrisie tacite dans *Maigret et l'homme tout seul*, écrit huit mois plus tard, mais cette fois les notations se multiplient (je ne cite que l'essentiel pour chaque occurrence) : « Il s'offrit un verre de bière. Il avait promis au docteur Pardon de ne plus exagérer. Mais pouvait-on dire qu'il est exagéré de boire, pour toute une journée, trois verres de bière à la pression ? » Plus loin : « Maigret buvait sa bière. La première de la journée. Il les comptait. Quand il reverrait Pardon, il lui citerait les chiffres, non sans fierté. » Puis, au nom du fait qu'« on ne pouvait pas lui supprimer tous les plaisirs de la terre sous prétexte qu'il approchait de ses cinquante-cinq ans », « Maigret se laissa tenter. C'était le deuxième. » Enfin, quelques heures plus tard : « Maigret buvait sa bière lentement en se promettant qu'il n'y en aurait pas d'autres de la journée »⁴⁴. Le mangeur, en lui, a autant de mal que le buveur à se modérer. S'il enfourne « distraitemment » le coq au vin de sa femme alors que c'est « un de ses plats favoris », c'est parce que l'enquête piétine ; que soudain elle soit proche d'aboutir, et l'instinct l'emporte, toujours avec la même pointe de jésuitisme : « Il mangea de bon appétit. Il y avait un gigot d'agneau d'un joli rose, avec juste une goutte de sang qui perlait près de l'os. "C'est magnifique", soupira-t-il en reprenant une tranche. » Le plus joli, cependant, toujours dans le même roman, c'est ce bref passage à La Baule, pour aller y cueillir le meurtrier longtemps impuni ; avant d'aller accomplir sa corvée, Maigret déjeune dans « un petit restaurant italien où la fantaisie lui prit, en apercevant le four, de manger une pizza. En l'attendant, il commanda

⁴³ *Tout Simenon*, t. 15, p. 158, 171, 176.

⁴⁴ *Tout Simenon*, t. 15, p. 351, 360, 365, 378-379.

des fruits de mer et une bouteille de muscadet, car il n'y avait pas de demi-bouteilles »⁴⁵ [!]. La même contradiction entre les menus de Mme Maigret et les efforts intermittents de son mari pour se modérer s'observe dans *Maigret et l'indicateur* (juin 1971) : le lendemain des « pintadeaux en croûte », du « vieux châteauneuf-du-pape » et de l'inévitable pruneau du dîner avec les Pardon, du jambon suffira, et même ensuite, si Maigret s'offre un pastis, Simenon croit nécessaire de rappeler : « Cela lui arrivait rarement. Depuis que son vieil ami Pardon l'avait mis en garde, il buvait beaucoup moins qu'autrefois [...] »⁴⁶. Rien ne s'est arrangé dans *Maigret et monsieur Charles*, où l'on peut lire ceci : « Il était tenté de prendre un second pastis mais il se souvint des recommandations de son ami Pardon et il renonça à l'apéritif. Au menu, il y avait des tripes à la mode de Caen qui ne lui étaient pas recommandées non plus mais dont il se régala néanmoins »⁴⁷. On admirera cette logique selon laquelle ne prendre qu'un seul pastis, c'est « renoncer à l'apéritif »... Encore dans ce coup d'œil diététique n'ai-je mentionné ni les maquereaux au four ou la raie au beurre noir, ni la blanquette, le foie de veau à la bourgeoise ou le ragoût d'agneau, ni le rôti du dimanche ou le pot-au-feu⁴⁸. On serait presque tenté de dire que si Maigret disparaît de l'horizon littéraire, c'est d'une inévitable indigestion...

Mais bien sûr, il faut clore ce rapide examen de façon plus sérieuse. Tous les exemples proposés ici montrent bien à quelles difficultés s'est trouvé confronté Simenon dès lors que son commissaire Maigret avait — *grosso modo* — cinquante ans pendant quatre décennies. Arrivé près du terme de sa carrière de personnage, Maigret semble à la fois immuable et lassé. Lassé de répéter toujours le même rôle : « Je me demande si je ne vais pas rentrer chez moi... Je crois que je commence à devenir paresseux... », avoue-t-il dans un mauvais moment — mais difficile, en même temps, de quitter un monde où il est intemporellement si heureux : « De son bureau [...] il voyait passer les bateaux et cela durait depuis plus de trente ans. Or, il ne s'en lassait pas » ; par un hasard intéressant, les deux passages se trouvent dans

⁴⁵ *Ibid.*, p. 394, 426, 410. Et quant au coq au vin, il n'est pas toujours le mal venu : un dimanche, à Meung, après les rillettes, avant le chèvre et le baba au rhum, il fait merveille, et Maigret « ne tard[e] pas à s'assoupir » — parbleu ! comme dirait Simenon (*Maigret et le tueur*, t. 14, p. 743).

⁴⁶ *Tout Simenon*, t. 15, p. 562, 575, 610.

⁴⁷ *Tout Simenon*, t. 15, p. 823.

⁴⁸ Ces exemples sont pris dans *Maigret et le tueur*, *Maigret et le marchand de vin*, *La Folle de Maigret* et *Maigret et monsieur Charles* (*Tout Simenon*, t. 14, p. 692, 798, 811, 834, 854 ; t. 15, p. 157, 211, 850).

la même œuvre⁴⁹. Nous devons nous faire à cette chronologie malléable où tout et tous vieillissent sans vieillir. Le « jeune Lapointe » travaille aux côtés de Maigret depuis plus de vingt ans (on le voit déjà dans *Maigret au « Picratt's »*, écrit à la fin de 1950) lorsque Simenon s'avise, dans *Maigret et monsieur Charles*, d'écrire : « Il y avait maintenant près de dix ans que Lapointe était entré à la P.J. et on avait pris l'habitude de l'appeler le petit Lapointe. [...] Depuis, il s'était un peu épaissi. [...] Il n'en était pas moins resté le petit Lapointe [...] »⁵⁰. Dans le même roman, on remarque que « Janvier, lui aussi, prenait tout doucement de la bouteille »⁵¹ : tout doucement, en effet, car depuis le temps qu'il est le collaborateur de Maigret il devrait être depuis très longtemps à la retraite.

Simenon a du mal à se séparer de ses personnages fétiches. Le seul, dans l'entourage proche du commissaire, qu'il ait sacrifié, c'est le docteur Paul, « médecin légiste et gastronome averti »⁵² toujours mentionné, après sa mort, avec tendresse, comme dans *L'Ami d'enfance de Maigret* : « Maigret appela le médecin légiste. Ce n'était malheureusement plus le bon vieux docteur Paul qui, lorsqu'il dînait en ville, avait un malin plaisir à raconter par le menu ses autopsies »⁵³. Mais l'autre génie des coulisses, Moers, le spécialiste des taches de sang et des parcelles de tissu, impossible de le faire disparaître : « Il y avait si longtemps qu'il appartenait au Quai qu'on avait de la peine à imaginer l'Identité judiciaire sans lui »⁵⁴. Alors Moers persiste, sans âge, tandis que son cher commissaire, qui doit assumer ses « quarante ans de métier »⁵⁵, peine, à présent, dans les escaliers : « On a modernisé les locaux, grommela Maigret essoufflé, mais on n'a pas eu l'idée d'installer un ascenseur »⁵⁶.

⁴⁹ *Maigret et l'indicateur*, *Tout Simenon*, t. 15, p. 592 et 610. La mention de ce paysage fluvial immuable est fréquente, parfois sans relation explicite avec l'état d'esprit de Maigret : « Les trains de péniches glissaient lentement sur la Seine grise et les remorqueurs baissaient leur cheminée au moment de passer sous le pont Saint-Michel », lit-on par exemple dans *Maigret et le tueur* (t. 14, p. 681).

⁵⁰ *Tout Simenon*, t. 15, p. 779. Cf. déjà deux ans plus tôt, dans *Maigret et le tueur*, cette allusion au « jeune Lapointe, qu'on continuerait sans doute à appeler ainsi quand il aurait cinquante ans » (t. 14, p. 684).

⁵¹ *Ibid.*, p. 800.

⁵² *Maigret et l'homme tout seul*, *Tout Simenon*, t. 15, p. 429.

⁵³ *Tout Simenon*, t. 14, p. 367.

⁵⁴ *Maigret et l'indicateur*, *Tout Simenon*, t. 15, p. 617.

⁵⁵ *Maigret et le tueur*, *Tout Simenon*, t. 14, p. 743. On notera que cette mention, dans un roman écrit en 1969, renvoie (par hasard ?) à 1929, c'est-à-dire à la naissance du personnage.

⁵⁶ *Maigret et monsieur Charles*, *Tout Simenon*, t. 15, p. 788.

Est-ce Maigret, est-ce Simenon qui s'essouffle? Certaines notations, souvent fugitives, sont d'une ambigüité bien intéressante. Dans *Maigret et l'homme tout seul*, les mentions du passé sont nombreuses, puisque l'enquête sur le mystérieux mort des Halles amène Maigret à remonter vingt ans en arrière pour comprendre. Le voici, avec ses inspecteurs, arrivé devant un hôtel où la victime pourrait, jadis, avoir séjourné. « Ils entrèrent tous les trois. Le patron était un homme au ventre important qui traînait des pieds plats dans des pantoufles de tapisserie » : il y a beaucoup de ces patrons fatigués, chez Simenon. Maigret le questionne : « "On me dit que vous étiez déjà ici en 1946... — J'y étais bien avant ça..." », répond l'autre⁵⁷, comme s'il avait lui aussi « quarante ans de métier », et comme s'il comprenait sans avoir besoin de l'entendre cet aveu de son interlocuteur dans le roman suivant, l'avant-dernier, *Maigret et l'indicateur* : « [...] c'est éreintant de poser des questions sans savoir à quoi elles mènent »⁵⁸.

Quant à *Maigret et monsieur Charles*, l'ultime, s'y multiplient les signes d'un effacement symbolique de Maigret. Tout le début du roman est consacré au refus, par Maigret, d'accéder au poste logique de « grand chef » : déjà, comme divisionnaire, il ne pouvait plus « fouiner » à sa guise ; s'il devient le patron, autant mourir. Comme pour lui rappeler ce passé qui le retient, c'est pour cette dernière enquête « le juge Coindet qui était chargé de l'affaire, un vieux juge, bonhomme et souriant, que Maigret connaissait depuis ses débuts »⁵⁹. Alors faisons un dernier tour de piste, marqué par le rappel des points par lesquels Maigret vit dans le passé : par son « besoin des bistrots », par le fait qu'il « n'[a] jamais tenu le volant d'une voiture », par le cher Moers, par l'armurier Gastine-Renette, qu'il connaît « depuis plus de vingt ans »⁶⁰. Rien ne surprend vraiment lorsqu'arrivent les dernières phrases du dernier chapitre : « Maigret frappa à la porte du juge Coindet. "Elle est à vous..." dit-il d'une voix brouillée. Il la regarda, mais il avait déjà cessé d'exister pour elle »⁶¹. Presque comme si l'auteur avait voulu écrire : il avait déjà cessé d'exister, tout court. Fin d'un cycle.

⁵⁷ *Tout Simenon*, t. 15, p. 388.

⁵⁸ *Tout Simenon*, t. 15, p. 592.

⁵⁹ *Tout Simenon*, t. 15, p. 837.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 778, 845, 862, 877.

⁶¹ *Ibid.*, p. 882.

*

* *

MAIGRET n'est évidemment pas le seul personnage littéraire ainsi concerné par les effets pervers de la série de longue durée ; mais il me semble qu'Hercule Poirot, pour ne prendre qu'un seul autre exemple dans le roman policier, se perpétue dans son être gourmé avec bien moins de problèmes que Maigret. J'aurais envie de dire que Maigret incarne une forme inversée du syndrome Tintin. Quand Hergé crée son petit reporter, à la fin des années vingt, il le crée dans un contexte historique précis, celui de la Russie bolchévique ou du grand banditisme américain. Les années passant, Tintin traverse sans vieillir rivalités sino-japonaises, violences au pays de l'or noir, guérilla sud-américaine... Tout au plus, révisant certains de ses albums, l'auteur transforme-t-il les jambes du pantalon de golf en jambes de pantalon ordinaire. Et cela ne gêne personne que ce Tintin passe de l'antique tacot de *Tintin au Congo* au superpersonnage de *Vol 714 pour Sidney*. Qui cela gêne-t-il, alors, que Maigret vive dans un monde où il est, lui, de plus en plus décalé ? L'auteur, tout simplement. Hergé devenu vieux pouvait encore travailler, au moment de mourir, à un album contre l'art moderne (*Tintin et l'alphabet*, à peine ébauché), tandis que Simenon, qui à moins de trente ans avait créé un personnage plus âgé que lui, peut avoir trouvé très désagréable de se retrouver, à son tour, plus âgé, plus fatigué peut-être, que sa créature. Il a beau le charger de signes de vieillesse, Maigret le regarde tout de même du fond de sa jeunesse parisienne à lui, Simenon. Alors, après *Monsieur Charles*, il le prie de « cesser d'exister », et du même coup il tire un trait sur l'ensemble, cessant lui-même d'exister comme romancier. Lassitude ? Regret d'un monde révolu ? Je pose la question. Dans *Les Innocents* (le dernier « roman dur », écrit début octobre 1971), le veuf Célerin, qui vient de découvrir la double vie de sa femme qu'il croyait fidèle, est assis, prostré, sur un banc public : « Célerin ne dit rien. Il fixait toujours la place des Vosges et, en particulier, un garçonnet qui jouait au cerceau. C'était rare de voir encore un enfant jouer au cerceau »⁶². Que peut faire un homme vieillissant dans un monde où l'on ne joue plus au cerceau ?

Patrick BERTHIER
Université de Nantes

⁶² *Tout Simenon*, t. 15, p. 773.

Michel LEMOINE

Une nouvelle jeunesse ?

LES LIMITES CHRONOLOGIQUES recommandées par le maître d'œuvre de cette journée d'étude pourraient laisser croire que le titre de ma communication annonce une approche de type biographique. Au début des années 1960, en effet, Simenon, pour divers motifs, a eu le sentiment que sa jeunesse lui échappait et que sa force créatrice diminuait¹. À ce moment particulier de son existence, il a ressenti un malaise, une sorte d'état dépressif qui l'a entraîné à écrire à la main, dans des cahiers, des réflexions plus ou moins désabusées n'ayant pas seulement l'art romanesque pour objet, loin de là, des réflexions, à vrai dire, pas tellement éloignées de celles qui empliront, à partir de 1973, ses vingt et un volumes de *Dictées*. Il entreprend ces écrits, proches par un côté du journal intime, le 25 juin 1960 et les poursuit, régulièrement puis par intermittences, jusqu'au 12 avril 1962 avant d'y apporter la touche finale le 15 février 1963. De son propre aveu, ces réflexions n'étaient pas destinées à être publiées et il a fallu un hasard pour qu'elles le soient en 1970 sous le titre *Quand j'étais vieux*². Elles sont alors précédées d'une préface où l'on peut notamment lire cette phrase : « J'aurai bientôt soixante-sept ans et il y a longtemps que je ne me sens plus vieux »³. Il serait donc licite de voir dans la « nouvelle jeunesse » de mon titre une allusion à cette manière qu'a eue Simenon de caractériser cette période de sa vie.

¹ Voir l'analyse de Paul MERCIER, « Les écrits autobiographiques », dans Michel LEMOINE et Christine SWINGS éd., *Simenon, l'homme, l'univers, la création*, Bruxelles, Complexe, 1993 [rééd. : 2002], p. 174-176.

² Les circonstances de cette publication sont exposées dans les *Mémoires intimes*, Paris, Presses de la Cité, 1980, p. 445-446. Voir aussi *Le Roman d'une amitié. Correspondance Georges Simenon-Gilbert Sigaux*, dans *Cahiers Simenon*, n° 7, Bruxelles, Les Amis de Georges Simenon, 1993, p. 146-156.

³ Georges SIMENON, *Quand j'étais vieux*, dans *Œuvres complètes*, Lausanne, Rencontre, t. 42, p. 9 ; les œuvres dont le titre sera suivi, dans les notes, d'une simple indication de tome et de pagination, sont citées d'après cette édition dont la publication s'est étalée de 1967 à 1973.

Il y aurait peut-être, dans cette direction biographique, des chemins à explorer, des recherches intéressantes à entreprendre, voire des perspectives fructueuses à développer, mais je tiens d'emblée à préciser, afin de dissiper toute équivoque à ce sujet, que mon propos suivra une autre voie, essentiellement liée aux romans de Simenon écrits à cette époque. En fait, il m'a semblé qu'il valait la peine, dans le cadre proposé à nos réflexions, de se pencher sur les personnages de jeunes gens présents dans les derniers romans.

Au reste, ces personnages ne sont pas tellement nombreux dans les romans des dix dernières années, notamment si on compare leur nombre à celui des protagonistes jeunes qui peuplent les romans des années 1930 et 1940. D'ailleurs, si l'on veut bien accorder quelque intérêt à mon approche, il réside principalement, me semble-t-il, dans la différence qui existe entre ces jeunes « anciens » et ceux sur lesquels je voudrais attirer l'attention aujourd'hui. Tout au moins ai-je cru discerner là une notable différence de tonalité reflétant, selon moi, d'autres conceptions ou, pour le dire brièvement, une autre manière de percevoir la vie et ses valeurs.

Pour faire ressortir cette différence de mentalité, il faut bien dire un mot de ces jeunes gens dont Simenon a souvent fait les protagonistes de ses romans des années 1930 et 1940. Ce sont des personnages inquiets, nerveux, voire survoltés, tendus, angoissés, ambitieux, d'une sensibilité exacerbée, qui se montrent généralement impatients, avides de vivre intensément et de modifier leur statut. Des personnages comme Jean Chabot, seize ans, et René Delfosse, dix-sept ans (*La Danseuse du Gai-Moulin*, 1931), Jean Cholet, dix-neuf ans (*L'Âne-Rouge*, 1933), Émile Bachelin, vingt-deux ans (*Les Suicidés*, 1934), Joseph Mittel, vingt-deux ans (*Long Cours*, 1936), Émile Manu, dix-huit ans (*Les Inconnus dans la maison*, 1940), Michel Maudet, vingt ans (*L'Aîné des Ferchaux*, 1945), Gérard Auvinet, vingt ans (*Les Noces de Poitiers*, 1946), sans compter le jeune Félix Murette (*Pedigree*, 1948) dont l'âge n'est pas précisé — et sans que cette liste se veuille exhaustive — représentent tous peu ou prou ces jeunes gens dont j'ai tenté de montrer⁴, tout comme Bernard Alavoine⁵, qu'ils étaient déjà présents, comme en germe, dans les romans populaires de jeunesse. Pour désigner ces jeunes « fiévreux » et « affamés » de changement, Marie-Paule Boutry utilise

⁴ Michel LEMOINE, *L'Autre Univers de Simenon. Guide complet des romans populaires publiés sous pseudonymes*, Liège, C.L.P.C.F., 1991, p. 140, 216, 332, 406, 441.

⁵ Bernard ALAVOINE, « Les Voleurs de navires : un des terreaux où Simenon germait sous Georges Sim? », dans *Traces*, n° 10, Université de Liège, Centre d'Études Georges Simenon, 1998, p. 53-65.

significativement une expression qui formait le titre d'une de ces œuvres populaires de Georges Sim, *Les Adolescents passionnés*, tout en faisant remarquer que les romans où ils apparaissent « sont plutôt ceux de la première moitié de l'œuvre, celle des éditions Fayard et de la N.R.F. [...] Au contraire, ces jeunes gens pressés de vivre et de réussir disparaissent à peu près totalement [...] de la dernière période, celle des Presses de la Cité »⁶. L'analyste des *300 Vies de Simenon* indique en outre fort justement ce qu'ont en commun ces personnages rageurs, vibrants, crispés, désireux d'échapper à ce qu'ils ressentent comme leur médiocrité : des manières, des attitudes, des expressions, une allure, un physique (« ils ont la même minceur, la même silhouette comme inachevée »⁷) et elle souligne ce qu'ils doivent à la jeunesse de l'auteur⁸. J'ajoute qu'il existe une variante féminine de ce type avec par exemple Edmée Van Elst, seize ans (*La Maison du canal*, 1933) ou Marie Le Flem, dix-sept ans (*La Marie du Port*, 1938).

Parmi les romans de notre décennie qui font apparaître des jeunes gens, j'examinerai principalement ceux qui adoptent le point de vue de ces personnages, selon le procédé dit, depuis Genette, de la focalisation interne. Ils sont au nombre de trois : *Le Confessionnal*, *Novembre* et *La Disparition d'Odile*.

*

* *

FILS UNIQUE d'un dentiste, le héros du *Confessionnal* a seize ans et demi et s'appelle André Bar. On ne sait s'il est né sous le signe du poisson, mais, quand on connaît un peu l'œuvre de Simenon où l'alcool joue généralement un rôle considérable, on pourrait penser que ce nom le prédestine à la boisson. Ce n'est pas le cas. Bien que l'ouverture et la première scène du roman aient pour cadre un ... bar de Nice, nous y voyons André Bar commander « un frappé au chocolat » et, pour que le barman prénommé Raoul comprenne bien ce qu'il désire, il précise : « — Un grand verre de lait avec deux boules de glace au chocolat »⁹. Dans ce bar, André

⁶ Marie-Paule BOUTRY, *Les 300 Vies de Simenon*, Paris, Claire Martin du Gard, 1990, p. 303.

⁷ *Id.*, p. 304.

⁸ *Id.*, p. 303–311. Voir aussi Paul MERCIER, « Révolte adolescente, tentation anarchisante et sexualité », dans *Traces*, n° 14, Université de Liège, Centre d'Études Georges Simenon, 2003, p. 207–233. Selon l'auteur de cette éclairante analyse, le type de personnage évoqué ici se manifeste dès *Au Pont des Arches*.

⁹ Georges SIMENON, *Le Confessionnal*, t. 39, p. 341.

est juché sur un tabouret, au comptoir, en compagnie d'une jeune fille de dix-sept ans qu'il a rencontrée deux fois auparavant à la faveur de visites familiales et qu'il a souhaité revoir en ce beau jour de mai. Elle se nomme Francine Boisdieu, un nom qui connote certes aussi la boisson, mais, par curiosité, elle commande la même chose qu'André, ce qui provoque une question de Raoul d'où tout aspect égrillard n'est peut-être pas absent : « — Deux boules aussi, mademoiselle ? »¹⁰ Après quoi, la préparation de la mixture, au mixer, peut commencer, de même que la conversation :

Tous les deux suivaient, comme si c'était une opération fascinante, la confection de leur boisson. Le mixer ronronnait; les boules de glace montaient et descendaient dans le lait, hésitantes, perdaient leur forme, s'étiraient, donnaient peu à peu au liquide une couleur tirant sur le mauve.

— Ce n'est pas tellement appétissant, remarqua-t-elle.

— Mais c'est bon !

Elle éclata de rire.

— Pourquoi ris-tu ?

— Parce que tu as dit ça sur un ton si pénétré ! Un autre garçon, pour m'épater, aurait commandé un apéritif, peut-être un whisky.

— Je n'aime pas l'alcool.

— Ni le vin ?

— Le vin non plus. Pas même la bière. Quand il y a du kirsch ou du marasquin dans un dessert, je suis incapable d'en manger.¹⁰

Étonnant ! Chez Simenon tout au moins. J'ai eu la curiosité de chercher ce que boivent, au début des romans où ils sont présents, quelques-uns des protagonistes jeunes des années 1930 et 1940. C'est édifiant. Chabot et Delfosse, dans *La Danseuse du Gai-Moulin* : du porto dès la première page¹¹. Cholet, dans *L'Âne-Rouge* : un mélange de bordeaux blanc et de bourgogne rouge à la troisième page¹². Bachelin, dans *Les Suicidés* : des grogs à la troisième page¹³. Mittel, dans *Long Cours* : un café arrosé à la neuvième page¹⁴. Maudet, dans *L'Aîné des Ferchaux* : du calvados à la sixième page¹⁵. Auvinet, dans *Les Noces de Poitiers* : du champagne à la huitième page¹⁶. Voilà qui me paraît éloquent. André Bar serait-il un adolescent maladif, chétif, un freluquet soucieux avant tout de sa santé ?

¹⁰ *Id.*, p. 342.

¹¹ Georges SIMENON, *La Danseuse du Gai-Moulin*, t. III, p. 139.

¹² Georges SIMENON, *L'Âne-Rouge*, t. 3, p. 13.

¹³ Georges SIMENON, *Les Suicidés*, t. 1, p. 487.

¹⁴ Georges SIMENON, *Long Cours*, t. 6, p. 19.

¹⁵ Georges SIMENON, *L'Aîné des Ferchaux*, t. 20, p. 28.

¹⁶ Georges SIMENON, *Les Noces de Poitiers*, t. 20, p. 348.

Pas du tout : c'est au contraire un gros mangeur qui avale quatre ou cinq côtelettes d'agneau à son déjeuner¹⁷ et qui a une stature d'hercule, comme le montre l'extrait suivant qui suit exactement celui qui vient d'être lu :

Il avait une tête de plus qu'elle. Il mesurait un mètre soixante-dix-huit et le médecin affirmait qu'il atteindrait un mètre quatre-vingt-cinq dans quatre ou cinq ans. Ses épaules étaient larges, son corps musclé.

Il n'y avait pas si longtemps que les muscles l'avaient emporté sur la graisse infantile qui l'avait désespéré pendant plusieurs années, quand il était l'élève le plus gros de sa classe. Maintenant, il en était le plus fort.¹⁸

Rien à voir, donc, là non plus, avec le physique des écorchés vifs des années 1930 et 1940 qui étaient plutôt, nous l'avons vu, du genre efflanqué. Si j'ai d'emblée insisté sur ces caractéristiques présentes dès les trois premières pages du roman, c'est pour montrer qu'il y a bien dans les années 1960 quelque chose de changé dans la manière simenonienne d'évoquer un héros jeune. Toutefois, si je devais procéder de la sorte, par comparaison, pour chacune des caractérisations du personnage, en les opposant à celles de ses « ancêtres », je dépasserais largement les limites chronologiques de mon intervention et je vous prierai donc de me croire sur parole si j'avance que les traits suivants lui appartiennent bien en propre et le distinguent de ses prédécesseurs.

André Bar est un adolescent studieux, sérieux et rangé, un bûcheur qui s'apprête consciencieusement à « passer deux bacs à la fois »¹⁹. En effet, tout l'intéresse : le grec et la civilisation hellénique autant que les mathématiques ; « c'est pourquoi, en plus de son baccalauréat classique, il allait, dans trois semaines, affronter les épreuves de mathématiques élémentaires »²⁰. Dans la villa cannoise de l'avenue des Anglais où il vit avec ses parents, il s'est aménagé un havre dans une mansarde où il étudie le plus souvent « à plat ventre sur le plancher »²¹. Pour se détendre, il fait preuve de goûts tout aussi éclectiques : il écoute des disques de jazz parfois bruyants²², mais apprécie également Mozart et sa *Kleine Nachtmusik*²³ ; il joue avec « un circuit de voitures électriques »²⁴, mais pratique aussi les haltères²⁵,

¹⁷ Georges SIMENON, *Le Confessionnal*, t. 39, p. 365.

¹⁸ *Id.*, p. 342-343.

¹⁹ *Id.*, p. 352.

²⁰ *Id.*, p. 353.

²¹ *Id.*, p. 348.

²² *Id.*, p. 373.

²³ *Id.*, p. 384-385, 426, 435.

²⁴ *Id.*, p. 346.

²⁵ *Id.*, p. 388, 453.

plus pour dépenser un trop-plein d'énergie que pour soigner sa condition physique. Celle-ci ne lui est pourtant pas indifférente : chaque matin, avant d'ingurgiter les œufs et les « quatre ou cinq toasts à la marmelade »²⁶ de son petit déjeuner qu'il prend à sept heures, il enfourche son vélomoteur, descend le boulevard Carnot, gagne la plage de la Croisette et prend un bain de mer, nageant parfois « aussi loin que possible, jusqu'à en perdre le souffle »²⁷. On voudrait connaître davantage sa vie intellectuelle, mais si nous savons qu'il possède des livres²⁸, nous ne découvrons parcimonieusement de ses lectures que l'une ou l'autre liée à ses études : quand il n'a pas « un livre de chimie devant lui »²⁹, nous le surpréons alors qu'il vient « de relire presque entièrement la première *Philippique* »³⁰. Nous apprenons pourtant qu'il pousse loin l'intérêt pour la mythologie grecque :

Pendant un hiver entier, il avait couvert le plancher de sa mansarde de grandes feuilles de papier sur lesquelles il traçait l'arbre généalogique des dieux grecs, recherchant leur filiation jusqu'à la neuvième, la dixième génération, enchanté d'inscrire à leur juste place des Aeglé, des Assaracos et d'autres que ses professeurs eux-mêmes ignoraient.³¹

Au début du roman, André Bar s'entend d'autant mieux avec ses parents qu'il ne se préoccupe pas d'eux : « Très jeune, peut-être à son insu, il avait tracé autour de lui un cercle protecteur »³². Pas de problème pour lui, donc, de ce côté-là non plus. Et pourtant, ce jeune homme somme toute équilibré va devoir faire face à une crise causée par ses parents dont il découvre par hasard la mésentente sur laquelle je ne puis m'étendre ici. Sachons seulement que son père et sa mère, séparément et au fil de plusieurs conversations, vont lui faire des confidences, révéler leur passé et en quelque sorte se confesser à lui, tentant l'un et l'autre de s'expliquer et de se justifier. Les documents préparatoires du roman, conservés au Fonds Simenon de l'Université de Liège, montrent en outre que le livre aurait pu s'intituler *Le Confesseur*, l'auteur s'étant finalement décidé pour un titre à coloration aussi religieuse. Dès lors, un des intérêts du roman consiste à suivre les réactions de ce candide confesseur, tout d'abord désarçonné face à ces révélations qui ont de quoi lui donner à penser que, selon

²⁶ *Id.*, p. 364.

²⁷ *Id.*, p. 363.

²⁸ *Id.*, p. 346.

²⁹ *Id.*, p. 348. Voir aussi p. 474.

³⁰ *Id.*, p. 357.

³¹ *Id.*, p. 352.

³² *Id.*, p. 372.

l'expression de Malraux, « pour l'essentiel, l'homme est ce qu'il cache ... [...] Un misérable petit tas de secrets ... »³³

Néanmoins, tout au long de l'ouvrage, le jeune Bar va se défendre contre l'intrusion du monde des adultes dans le sien, comme en font foi les citations suivantes :

En quoi cela le concernait-il? [...] C'était la vie des autres, et la vie qu'il vivait était sa vie à lui.³⁴

C'était déjà du passé et il n'aimait pas penser au passé, il se donnait comme règle de vivre dans le présent, aussi pleinement que possible.³⁵

Et après? En quoi était-il concerné? Depuis quand se préoccupait-il de la vie de ses parents, de ce qu'ils avaient été, des rêves qu'ils avaient caressés, de leurs joies, de leurs soucis, de leurs défauts, voire de leurs lâchetés?³⁶

Cela ne le regardait pas non plus, lui, André. Elle était sa mère. Il prétendait être libre et elle était libre aussi. Il n'avait pas à juger son père, ni à juger qui que ce soit, sinon lui-même.

Et à être en paix! À obtenir des autres qu'ils ne lui compliquent pas la vie, la vie qu'il était en train de se faire tout seul, patiemment.

Qu'on le laisse tranquille, une bonne fois. Qu'on cesse de lui adresser des confidences ou des demi-confidences, qu'on cesse aussi de s'occuper de ses souvenirs, comme sa mère l'avait encore fait tout à l'heure, et d'essayer d'en mettre d'autres à la place des siens propres.

Nul n'avait le droit de l'influencer!³⁷

Tout simplement, il refusait de s'encombrer l'esprit de notions qui ne l'intéressaient pas et dont il considérait qu'il n'aurait pas l'usage. [...] Son souci était de rester libre, disponible, ne faisant en toute chose que les concessions indispensables, comme, à la maison, il ne s'imposait que le minimum de concessions à la vie familiale.³⁸

— Ce qui me paraît le plus important, c'est la liberté.³⁹

Et après la dernière « confession » du père, quand le conflit entre ses parents semble quelque peu s'aplanir ou tout au moins prendre un aspect moins aigu, le roman se termine par ces mots :

³³ André MALRAUX, *Les Noyers de l'Altenburg*, Paris, Gallimard, 1948, p. 89-90.

³⁴ Georges SIMENON, *Le Confessionnal*, t. 39, p. 364-365.

³⁵ *Id.*, p. 367-368.

³⁶ *Id.*, p. 372.

³⁷ *Id.*, p. 391-392.

³⁸ *Id.*, p. 401.

³⁹ *Id.*, p. 406.

Avant tout, il lui fallait passer ses examens, quoi qu'ils disent, quoi qu'ils fassent, quoi qu'ils pensent l'un et l'autre.

Il serait bien temps alors que sa vie d'homme commence.⁴⁰

Dans ce contexte, on remarque également au passage qu'André s'avère un anti-Maigret lorsqu'il s'exclame : « — Comme si on pouvait se mettre à la place des autres ! »⁴¹ Avec la peinture de ce jeune homme qui ne refuse pas de s'intéresser à autrui, mais refuse d'être perturbé par les problèmes des autres, fussent-ils ses parents, le roman laisse penser que ce masque d'égoïsme cache un solide bon sens. C'est ce qui ressort des conversations entre André et son amie Francine, lorsque, à son tour, il se confesse à elle. Ce garçon solitaire recherche en effet la compagnie de la jeune fille, qui poursuit des études commerciales et dont le père est neurologue. Au départ, il n'éprouve qu'un besoin de la revoir, puis il reconnaît en elle une parfaite interlocutrice à laquelle il peut parler avec franchise, une franchise réciproque contrastant avec les « confessions » de ses parents qui comportent trop souvent une part de mensonges, voire d'hypocrisie quand, sous couvert de dire la vérité, ils confessent leur propre vérité et se donnent ainsi, en réalité, le beau rôle. Entre Francine et André règne en effet un climat de confiance que le jeune homme ne trouve pas au sein de sa propre famille et il ne manque pas de comparer cette famille à celle de son amie, bien plus épanouissante et chaleureuse. On devine qu'entre eux, l'amour est possible, mais ce sera dans un au-delà du roman. Pour l'heure, en effet, le jeune homme se sent « heureux d'être avec elle, mais l'idée de lui faire la cour ne l'effleurait pas, et, pour lui, c'est à peine si elle était une femme »⁴². En fait, Francine Boisdieu se montre, elle aussi, pleine de bon sens et équilibrée, mais vivant sans problèmes avec ses parents auxquels elle se confie volontiers. Si l'on peut à la rigueur parler d'amour naissant entre elle et André, c'est en tout cas un amour chaste entre deux enfants très sages ; plusieurs comptes rendus de l'ouvrage, à l'époque, ont insisté sur cet aspect tranchant avec les frasques de ceux que l'on appelait alors des « blousons noirs ». Un de ces articles le souligne : le livre apporte la « preuve qu'il existe des jeunes qui ne sont pas désaxés par la mode yé-yé »⁴³.

⁴⁰ *Id.*, p. 474.

⁴¹ *Id.*, p. 448.

⁴² *Id.*, p. 407. Simenon parle lui-même de cet amour au futur dans un commentaire de son roman : « L'amour qui doit naître entre ces deux jeunes gens les aidera à surmonter la crise » (interview de Georges SIMENON par Éléonore SCHRAÏBER en juillet 1967, p. 42 du texte dactylographié déposé au Fonds Simenon de l'Université de Liège).

⁴³ G. M., *La Métropole* (Anvers), avril 1966.

Quand le roman met en scène d'autres jeunes gens que Francine et André, ils n'apparaissent du reste qu'en toile de fond et ne sont pas individualisés. Par exemple, le bar niçois dans lequel se déroule la première scène est essentiellement fréquenté par la jeunesse et l'endroit est ainsi caractérisé : « Tout était jeune, léger. Les murs du bar étaient blancs, les tables, les chaises, les tabourets [...]. La musique du juke-box faisait frémir la petite salle, où il n'y avait que quatre ou cinq clients, deux filles en pantalons collants et des garçons dont les motos stationnaient au bord du trottoir »⁴⁴. Nul doute que la musique joue un rôle important pour eux : « Car c'était un disque de guitare électrique qu'écoutait une fille aux cheveux noirs qui pendaient, presque raides, sur les joues. Fascinée, elle regardait fixement l'appareil auquel elle était appuyée comme elle aurait mis sa tête sur la poitrine d'un homme. »⁴⁵

Dans le domaine de la transposition, il faut noter ce que le personnage d'André Bar doit à John Simenon, fils du romancier. Rappelons que le roman a été écrit en octobre 1965, alors que John venait de fêter ses seize ans. Un compte rendu datant de la parution de l'ouvrage n'hésite d'ailleurs pas à titrer : « Pour écrire *Le Confessionnal* Simenon s'est mis dans la peau de son fils »⁴⁶. Ce propos devrait sans doute être nuancé, mais on se doit au moins de constater certaines similitudes entre le héros du roman et John tel qu'il est peint dans les *Mémoires intimes*. Ainsi, dès 1960, remarque son père, John était « volontairement solitaire, dur à lui-même et aux autres », mais « cachant tant de trésors de tendresse »⁴⁷. De même, en 1966, à Épalinges, il « se révèle comme un solitaire. Malgré l'attrait de la piscine et des salles de jeux, il n'a jamais ramené un seul ami à la maison »⁴⁸. On pourrait même prétendre que Simenon a anticipé avec André Bar la suite des études de John puisque celui-ci, au cours de l'année scolaire 1966-1967, fréquente le « Gymnase, où il a choisi de passer en même temps deux bacs, celui de latin-grec et celui de mathématiques spéciales »⁴⁹, planifiant « ses études avec minutie » et faisant preuve d'un remarquable « esprit d'organisation »⁵⁰ qui provoque l'admiration de son père. Même si c'est prévisible, on ne sait

⁴⁴ Georges SIMENON, *Le Confessionnal*, t. 39, p. 341-342.

⁴⁵ *Id.*, p. 343.

⁴⁶ Claudine JARDIN, « Pour écrire *Le Confessionnal* Simenon s'est mis dans la peau de son fils », *Le Figaro*, mars 1966.

⁴⁷ Georges SIMENON, *Mémoires intimes*, Paris, Presses de la Cité, 1980, p. 436.

⁴⁸ *Id.*, p. 519.

⁴⁹ *Id.*, p. 530. Voir aussi Georges SIMENON, *Un Homme comme un autre*, Paris, Presses de la Cité, 1975, p. 298.

⁵⁰ Georges SIMENON, *Mémoires intimes*, *op. cit.*, p. 536.

toutefois si André Bar réussira dans son entreprise, alors que l'on connaît le succès de John : « En juillet, mon grand Johnny passe brillamment son double baccalauréat »⁵¹. Comme André à nouveau, John portait un grand intérêt à la mythologie grecque et c'est indubitablement lui qui est à l'origine de l'arbre généalogique dont il a été question plus haut, si l'on en croit l'extrait suivant où, s'adressant à son fils, Simenon lui rappelle le choix de ses options d'études :

Tu choisis le latin-grec et, trois ans plus tard, tu établiras, sur de grands cartons blancs achetés tout exprès, une généalogie complète des divinités grecques, si complète que ton professeur m'appelle dans le bureau des maîtres pour me faire part de sa surprise et de son admiration.

— Je me demande où il est allé chercher la filiation de certains dieux obscurs dont j'avoue n'avoir jamais entendu parler...

Tu remplis trente cartons, sinon plus, collés bord à bord, se repliant les uns sur les autres en accordéon.

— Ce travail mériterait d'être publié, car je n'en connais pas l'équivalent.⁵²

Un autre trait semble avoir été inspiré par John. Plus jeune, André Bar était incapable de contenir des colères folles, comme le lui rappelle son père : « — Tu éclatais littéralement, nous traitant de tous les noms, ta mère et moi »⁵³. Cela ne lui arrive jamais plus parce qu'il a décidé « il y a au moins trois ans »⁵³ de se contrôler, mais, lui dit son père, ses colères restent visibles : « — Tu n'en éclates pas moins à l'intérieur, si on peut dire. On te voit tout à coup pâlir. Ton visage se fige et tes yeux prennent une couleur d'orage qui te ferait peur si tu les voyais à ce moment-là »⁵⁴. On le constate donc, l'attitude apparemment indifférente d'André résulte d'une volonté ; elle n'est pas innée, mais acquise. Or, les *Mémoires intimes* rappellent qu'enfant, John agissait de la même façon : « Tu es plutôt un solitaire qui éclate parfois, surtout à table, à propos d'un rien, d'une colère violente et incontrôlée. De ton plein gré, tu quittes alors la salle à manger et, dans le large couloir de pierre, tu hurles les pires invectives »⁵⁵. Jusqu'au jour

⁵¹ *Id.*, p. 542.

⁵² *Id.*, p. 436-437.

⁵³ Georges SIMENON, *Le Confessionnal*, p. 403.

⁵⁴ *Ibid.* Voir aussi p. 408 et 420.

⁵⁵ Georges SIMENON, *Mémoires intimes*, *op. cit.*, p. 436. Les *Dictées* font aussi allusion à ces emportements de l'enfant, cette « colère violente, accompagnée d'un discours véhément et, parfois, d'objets qu'il allait casser dans sa chambre » (Georges SIMENON, *À l'abri de notre arbre*, Paris, Presses de la Cité, 1977, p. 127). « Il avait des colères incontrôlables pendant lesquelles il n'arrêtait pas de m'injurier » (Georges SIMENON, *Des Traces de pas*, Paris, Presses de la Cité, 1975, p. 56).

où l'enfant déclare à son père qu'il ne se mettra jamais plus en colère et tient parole, réservant ses violences à la batterie pour laquelle il se passionne⁵⁶, batterie qui joue donc pour lui le rôle des haltères pour André.

Les documents préparatoires du roman montrent que l'écrivain s'était renseigné sur la matière des baccalauréats (une page de notes parmi lesquelles figurent Démosthène et sa première *Philippique*) et sur la mythologie grecque (un tableau sommaire de divinités où nous retrouvons Aeglé et Assaracos). Ces documents dévoilent aussi que la rédaction de l'ouvrage a duré quatorze jours, période inusitée à une époque où Simenon consacrait généralement sept ou huit jours — un jour par chapitre — à la rédaction de ses fictions. Pourquoi le double pour celle-ci ? On l'ignore. Une hypothèse : alors qu'il lui était physiquement pénible, voire impossible, de supporter davantage que sept jours la tension imposée par l'écriture, ne pourrait-on imaginer qu'il s'est complu à écrire ce roman-ci, au point de doubler le temps qu'il lui a consacré ?

Enfin, avant d'abandonner *Le Confessionnal*, sans doute n'est-il pas sans intérêt de lire ces quelques considérations livrées par Simenon à propos de son roman dans une interview contemporaine de la parution :

Les parents commettent toujours une faute lorsqu'ils veulent se confesser auprès d'un enfant. Celui-ci déteste être pris pour arbitre dans les querelles des grandes personnes. Il mène sa propre vie et se réfugie, par instinct de conservation, dans une carapace qui lui sert de défense contre le monde adulte. Si les enfants n'avaient pas cet égoïsme salutaire, ils seraient brisés avant d'atteindre l'âge d'homme. [...] C'est un drame pour les gosses. Au moment où ils traversent la période la plus aiguë de leur vie, l'adolescence, leurs parents vivent, eux, la crise du retour d'âge. Je crois que ce livre pourra apprendre certaines choses à certains parents, mais je ne défends jamais de thèse. [...] Quand il y a une petite idée dans un de mes romans, je suis le dernier à m'en apercevoir. Dès qu'on se met à penser, on fausse les choses. La pensée est presque une déformation automatique de l'humanité et du monde. Lorsque nous nous mettons à réfléchir, à vouloir porter un jugement, nous commençons à nous tromper. La vie est tellement simple ! Dès que l'intelligence intervient, nous la faussons. Je crois à l'intuition, à l'instinct créateur.⁵⁷

Ces lignes peuvent partiellement faire penser à un autre roman plus connu écrit par l'auteur un an avant *Le Confessionnal*, en octobre 1964 : *Le*

⁵⁶ Georges SIMENON, *Mémoires intimes*, op. cit., p. 437.

⁵⁷ Thérèse de SAINT-PHALLE, « Simenon explique Simenon », *Le Spectacle du monde*, juin 1966, p. 82.

Petit Saint. On le sait, il s'agit du livre sur la couverture duquel Simenon avait fait figurer une bandelette portant ces mots : « Enfin, je l'ai écrit ! » Il entendait signifier par là qu'il était enfin parvenu à écrire l'histoire d'un homme qui réussit sa vie, tant sur le plan humain que sur le plan professionnel — et artistique puisque le héros est un peintre nommé Louis Cuchas qui devient à près de soixante-dix ans un des maîtres les plus réputés de son époque. Le roman s'attarde à son enfance et à son adolescence, période de maturation à laquelle ne cessera de se référer l'artiste, dont la carrière n'est évoquée que brièvement. L'analyse de ce personnage pourrait donc se rattacher au thème que j'envisage si cette adolescence ne se déroulait au début du xx^e siècle, ce qui s'éloigne évidemment du cadre proposé à notre journée d'étude. Néanmoins, je me dois de signaler telle convergence avec *Le Confessionnal*. En effet, Louis Cuchas n'atteint le stade final de complète réussite et de parfaite sérénité qu'au prix, non pas de son indifférence, mais de son refus d'implication dans les problèmes d'autrui et notamment de sa famille. Simenon en est conscient lorsqu'il déclare : « Je ne donne pas le Petit Saint comme un modèle humain. Lui-même, au cours du dernier chapitre, pense qu'au fond son œuvre a été nourrie de la vie et de la mort de ses frères et sœurs, de toutes les catastrophes qu'il a traversées. Pour lui, seule la création comptait. / Au fond, les saints n'ont-ils pas été les plus grands égoïstes [...] ? C'est dans ce sens que j'ai pris le mot Petit Saint. Il n'a été ni un frère, ni un fils. Il n'a vécu que dans son univers intérieur, prenant aux autres, tout naturellement, peut-être à son insu, ce qui lui était utile. »⁵⁸ Voilà en quoi les deux personnages me paraissent pouvoir être rapprochés, comme si André Bar, à sa façon et *mutatis mutandis*, était un autre « petit saint », mais des années 1960. L'auteur lui-même, pourtant si avare en commentaires portant sur des points précis de son œuvre, a néanmoins laissé échapper une confidence autorisant le rapprochement. À Thérèse de Saint-Phalle évoquant la sérénité de Louis Cuchas, il répond : « — C'est pourquoi ce livre est pour moi si précieux. Je ne l'ai pas pensé. Je ne me suis pas dit : "Je vais faire un Saint". Je ne savais même pas, en commençant, qu'il serait peintre. Jusqu'au troisième chapitre, j'ignorais ce qu'il deviendrait. Il y a dans *Le Confessionnal*, un peu de cette note apaisante [...]. J'y attache beaucoup d'importance. »⁵⁹

⁵⁸ Interview de Georges SIMENON par Éléonore SCHRAÏBER en juillet 1967, p. 16–17 du texte dactylographié déposé au Fonds Simenon de l'Université de Liège.

⁵⁹ Thérèse de SAINT-PHALLE, *art. cit.*, p. 83.

*

* *

L'OUVRAGE suivant adoptant le point de vue d'un personnage jeune est *Novembre*, écrit du 13 au 19 juin 1969. C'est même un des quelques romans de Simenon rédigés à la première personne, l'auteur s'étant quelque peu expliqué, une fois n'est pas coutume, sur ce choix narratif au cours d'une interview :

Novembre est un des rares romans que j'aie repris après avoir raté le premier chapitre. J'ai écrit un premier chapitre, j'ai senti que ça n'allait pas, qu'il n'allait nulle part, je me suis arrêté. [...] Je l'ai mis dans le panier à papier. [...] Lorsque j'ai fait ce ratage, je me suis mis à chercher un autre sujet. J'avais besoin d'écrire. Et je n'en trouvais pas, [...] je me dis : « Mais si au lieu de l'écrire à la troisième personne, et vu par l'ensemble des personnages, il était écrit par la jeune fille elle-même... » En effet, ça a été tout seul. Vous voyez quelquefois il y a tout de même une question de technique qui joue.⁶⁰

Le narrateur de *Novembre* est donc une narratrice, Laure Le Cloanec, vingt et un ans, qui est laborantine à Paris dans le service d'immunologie de l'hôpital Broussais ; elle vit avec ses parents, son frère Olivier et leur bonne dans une villa isolée de Givry-les-Étangs, localité au nom inventé, mais située entre Saint-Cloud et Versailles. L'enveloppe jaune du roman laisse clairement apparaître que Givry-les-Étangs est une transposition de Ville-d'Avray⁶¹, comme l'avait pressenti Bernard Alavoine⁶². Celui-ci fait pourtant remarquer que la villa pourrait « se trouver à n'importe quel endroit de la région parisienne », car il s'agit d'« un lieu symbolique, propice à l'incommunicabilité et à la grisaille de l'existence »⁶³.

L'incommunicabilité est en effet un des thèmes principaux de ce roman très sombre à l'atmosphère irrespirable et oppressante. Ce ne sont pas les parents Le Cloanec qui songeraient à se confesser à leurs enfants, murés qu'ils sont dans leur solitude. Un drame se noue dans cette ambiance étouffante et débilante. Le fils, Olivier, dix-neuf ans, étudiant en chimie, devient l'amant de la bonne espagnole, Manuela. Le père, un capitaine falot

⁶⁰ « Simenon reçoit... Bernard de Fallois et Gilbert Sigaux », dans *Simenon reçoit...*, Liège, Radio/Télévision/Culture, dossier n° 18, 1970 [non paginé].

⁶¹ Voir Michel LEMOINE, « Lieux sans nom et noms de lieux inventés », dans *Traces*, n° 10, Université de Liège, Centre d'Études Georges Simenon, 1998, p. 177.

⁶² Bernard ALAVOINE, « La banlieue de Simenon », dans *Cahiers Simenon*, n° 9, *Traversées de Paris*, Bruxelles, Les Amis de Georges Simenon, 1996, p. 62.

⁶³ *Id.*, p. 63.

travaillant au Bureau de la Statistique de l'armée, a lui aussi une relation avec elle. On devine la colère du fils pour le moins ombrageux face à son « solennel imbécile »⁶⁴ de père. La mère, Nathalie, comme à l'accoutumée, se tait, noyant dans l'alcool ses états dépressifs. Elle assume toutefois comme elle le peut son rôle de maîtresse de maison et un soir, au chapitre IV, elle annonce aux siens que Manuela a quitté son emploi pour rentrer en Espagne ; mais dit-elle la vérité ?

C'est cette crise que relate Laure dans un récit qui s'étend sur une quinzaine de jours à partir d'un vendredi 9 novembre. En fait, sa narration répond à deux impératifs successifs : d'abord, exposer en témoin la situation familiale basée sur l'alcoolisme de la mère et la rivalité amoureuse entre le fils et le père ; ensuite, tenter d'éclaircir, en véritable protagoniste, la disparition de Manuela. Dans ses deux rôles, cette narratrice apparaît singulièrement malhabile dans la mesure où les interprétations qu'elle avance montrent peu d'assurance. On a souvent l'impression qu'elle raconte des événements qu'elle ne comprend pas ou qu'elle maîtrise mal. À cet égard, le roman abonde en traits stylistiques et sémantiques visant à rendre le lecteur dubitatif quant au témoignage de Laure. Je me contenterai ici de relever ceux qui atteignent une fréquence inusitée. Ainsi, selon cette perspective, rarement un roman de Simenon aura compté autant de phrases interrogatives. Par exemple, je relève en une seule page les phrases suivantes : « Qui des deux a commencé ? », « Est-ce que nos parents se sont comportés comme la plupart des parents ? », « Leur arrivait-il de s'embrasser près de notre berceau, d'échanger des paroles tendres ? », « Maman ne pouvait-elle pas attendre davantage de lui que de la patience ? », « À quoi bon penser à tout cela ? » et « Existe-t-il beaucoup de familles comme la nôtre dans Paris et ses alentours ? »⁶⁵. À ces questions, Laure répond souvent par l'ignorance : « Je n'en sais rien. Cela ne me regarde pas. Ce n'est pas mon rôle de les juger, bien que je le fasse malgré moi »⁶⁶. « Je suis mauvais juge »⁶⁷. « Je ne suis pas sûre »⁶⁸. Il lui arrive aussi fréquemment d'utiliser la variante interrogative qui consiste à se demander quelque chose : « Je me suis souvent demandé comment il était chez lui [...]. Je me demande si les autres filles de mon

⁶⁴ Georges SIMENON, *Novembre*, t. 42, p. 22.

⁶⁵ *Id.*, p. 13. Voir d'autres phrases interrogatives notamment p. 11, 14, 15, 16, 17, 24, 25, 28, 30, 32, 34, 36, 41, 44, 53, 57, 62, 97, 118, 120, 131, 140.

⁶⁶ *Id.*, p. 11.

⁶⁷ *Id.*, p. 13.

⁶⁸ *Ibid.* Voir aussi, notamment, p. 10, 23, 32, 33, 35, 36, 54, 82.

âge jugent leurs parents»⁶⁹, «Je me suis demandé si c'était pour voir, un peu plus tard, Manuela ranger la vaisselle»⁷⁰, «Je me demande toujours s'il existe beaucoup de familles comme la nôtre»⁷¹, «Qui a commencé ? Je me le demande sérieusement»⁷². D'autre part, elle s'efforce parfois de se désintéresser des questions qui l'assaillent : «Il y a des moments où j'aimerais mieux ne pas penser, me laisser vivre»⁷³, «Je ne veux pas y penser»⁷⁴. De la sorte, lorsque, à la fin de son enquête sur la disparition de la bonne, Laure aboutit à la conclusion que sa mère a assassiné Manuela et fait disparaître le corps, le lecteur partage cette conclusion parce qu'elle est la seule à paraître logique, mais un doute subsiste. Outre certains indices matériels indubitables, la jeune fille n'a-t-elle pas surtout fondé le résultat de ses investigations sur un cauchemar longuement décrit (p. 131-137) au cours duquel la culpabilité de sa mère lui est apparue de façon lumineuse, cauchemar qu'elle commente ainsi : «C'était si réel ! Cela avait l'air si vrai ! Est-il possible que ... [...] Je ne sais plus ce qui est vrai et ce que j'ai inventé ?»⁷⁵ C'est évidemment Simenon qui a voulu ces incertitudes ; c'est lui qui, jouant avec maîtrise et dextérité des techniques romanesques dont il a fini par connaître toutes les subtilités, suggère ce flou donnant à penser que la vérité est difficile à atteindre. Ce n'est au reste pas la première fois que, dans un roman en je, il pourvoit le narrateur de moyens intellectuels — et donc ici *littéraires* — sinon faibles ou limités, du moins insuffisants pour se faire comprendre en profondeur grâce à sa plume. Par exemple, on a fait remarquer combien ce procédé visant à doter d'impuissance la parole narrative affecte *Lettre à mon juge*, un des romans les plus connus de Simenon⁷⁶.

On l'aura compris, *Novembre* s'attache moins que *Le Confessionnal* aux soucis propres aux jeunes gens. Néanmoins, ceux-ci existent et on ne peut négliger le personnage d'Olivier tel qu'il est peint par sa sœur. Ce jeune

⁶⁹ *Id.*, p. 29.

⁷⁰ *Id.*, p. 33.

⁷¹ *Id.*, p. 36.

⁷² *Id.*, p. 119.

⁷³ *Id.*, p. 15.

⁷⁴ *Id.*, p. 30.

⁷⁵ *Id.*, p. 137.

⁷⁶ Paul ÉMOND, «*Lettre à mon juge* de Georges Simenon ou la communication périlleuse», dans *Études de littérature française de Belgique offertes à Joseph Hanse*, Bruxelles, 1978, p. 385-396 ; Alain BERTRAND, «L'expérience de l'indicible dans *Lettre à mon juge* de Georges Simenon», dans *Traces*, n° 2, Université de Liège, Centre d'Études Georges Simenon, 1990, p. 89-106. Voir aussi, à propos de la nouvelle intitulée *Mademoiselle Augustine*, Michel LEMOINE, «Les fantômes de Mademoiselle Augustine», dans *Traces*, n° 6, Université de Liège, Centre d'Études Georges Simenon, 1994, p. 99-129.

homme de dix-neuf ans n'est-il pas le premier affecté par la rivalité qui l'oppose à son père, d'autant plus que Manuela est sa première aventure ? Olivier n'est pas un André Bar. L'amertume le pousse à boire et à se soûler ; il en veut non seulement à son « salaud de père »⁷⁷, cet « imbécile vicieux »⁷⁸, mais aussi à sa mère qu'il considère comme une folle : « — J'ai le droit de vivre, non ? Est-ce que c'est vivre, ce qu'ils font ? Est-ce que c'est vivre, ce que nous faisons tous dans cette maison ? S'ils sont dingues, ce n'est pas ma faute »⁷⁹. On ne s'étonne donc pas qu'il ait envie de fuir l'univers familial, mais on est surpris en apprenant son intention, pour ce faire, de s'engager dans l'armée, suivant ainsi la voie paternelle. « Je doute que le service militaire lui fasse du bien », médite sagement Laure. « Là aussi, il devra obéir et il dépendra de tous ses supérieurs »⁸⁰. De toute façon, Olivier n'éprouve aucun goût pour ses études de chimie : « Si je suis entré à l'université, c'est surtout parce que mon père y tenait », confie-t-il à sa sœur. « Quant à la chimie, je m'y passionnais quand j'avais quatorze ou quinze ans, pour fabriquer des sortes de bombes que j'allais faire éclater dans le bois. C'était un jeu. Depuis que j'en fais vraiment, je ne vois pas où ça mène »⁸¹. En fait, sortant avec des amis dont on ne sait rien⁸², rêvant de posséder un jour une grosse moto⁸³, Olivier s'avère aussi instable qu'impulsif et ses projets restent à l'état d'intentions, même s'ils portent sur l'au-delà du roman. Il a beau déclarer à Laure : « — Ne t'inquiète surtout pas pour moi... Je ne suis plus un gamin... »⁸⁴, cela n'empêche pas sa sœur de noter : « Il me semble que c'est un grand enfant qui est devant moi à parler de prendre des décisions capitales »⁸⁵. En conclusion, nous ne prenons pas trop au sérieux la révolte d'Olivier qui apparaît plutôt comme une velléité de révolte. Beaucoup plus engagés que lui dans la vie professionnelle ou affective, les écorchés vifs des années 1930 et 1940 avaient une autre allure quand ils affrontaient un monde hostile.

Quant à Laure, sa fonction n'est pas seulement celle d'un témoin et d'une enquêtrice. « J'ai un métier qui me plaît »⁸⁶, assure-t-elle, et nous la

⁷⁷ Georges SIMENON, *Novembre*, t. 42, p. 37.

⁷⁸ *Id.*, p. 90.

⁷⁹ *Id.*, p. 35.

⁸⁰ *Id.*, p. 97.

⁸¹ *Id.*, p. 89.

⁸² *Id.*, p. 31, 35, 109.

⁸³ *Id.*, p. 20, 95.

⁸⁴ *Id.*, p. 51.

⁸⁵ *Id.*, p. 89.

⁸⁶ *Id.*, p. 91.

voyons en effet assumer avec entrain et sérénité son travail dans le laboratoire où elle est affectée. C'est cependant sa vie personnelle qui mérite le plus d'attention. Sur le plan sentimental, cette jeune fille de vingt et un ans qui a eu plusieurs amants⁸⁷ est satisfaite de n'en avoir plus qu'un : le professeur Stéphane Shimek, cinquante-deux ans, savant renommé et chef du service d'immunologie où elle travaille à l'hôpital Broussais. Amoureuse de lui sans espoir de devenir sa femme, même lorsqu'il devient veuf, elle se contente de quelques rapides étreintes sur un « lit de camp démontable »⁸⁸ de l'hôpital, mais, pour parler de « la qualité de [s]on amour » pour lui, elle use d'un vocabulaire religieux (« ma ferveur, ma dévotion »⁸⁹) et elle se dit heureuse : « Moi, je lui appartiens. [...] Je resterai vieille fille. Cette perspective ne me déplaît pas [...]. Je crois que je suis heureuse. »⁹⁰ Les trois extraits suivants donnent la mesure de son abnégation et de son effacement face à celui qu'elle considère comme un dieu.

Il n'est pas question de couple. Il est très au-dessus de moi, si haut que je ne le discute pas, que je n'essaie pas de le comprendre.

Il est. Cela suffit. Et s'il lui prenait la fantaisie de faire l'amour avec d'autres laborantines, je ne lui en voudrais pas, j'en serais presque heureuse, pour lui, à condition qu'il me revienne.

Les religieuses discutent-elles du Bon Dieu et sont-elles jalouses des autres fidèles ?

Si je parlais ainsi à quelqu'un, on me prendrait sans doute pour une exaltée, une sorte d'hystérique, alors qu'à mes yeux c'est tout simple et tout naturel.⁹¹

S'imaginer-t-il que la mort de sa femme m'a donné des espoirs et que je rêve qu'un jour il m'épouse ? [...]

Ne va-t-il pas maintenant m'éviter, me traiter de plus en plus en étrangère, par crainte que je réclame auprès de lui une place qui ne me revient pas ? Il sait qu'il est pour moi une sorte de dieu. Il devrait savoir aussi que je ne réclame rien, sinon un peu d'attention de temps en temps, un geste où il mette un tout petit peu de tendresse. Cela me suffit. Je n'en veux pas davantage.

Je crois que, s'il devenait amoureux à son tour, cela me ferait peur. J'ai besoin que ma vénération reste gratuite et, quand il lui arrive de ne pas m'adresser la parole de toute une journée, je ne lui en veux pas. Il a autre chose à penser [...].

⁸⁷ *Id.*, p. 28 (trois) et 61 (plusieurs).

⁸⁸ *Id.*, p. 29.

⁸⁹ *Id.*, p. 28.

⁹⁰ *Id.*, p. 29.

⁹¹ *Id.*, p. 63.

S'il s'est mis dans la tête que j'ai l'espoir...

Je suis sincère avec moi-même. Je sais que, s'il m'offrait de m'installer officiellement dans le grand appartement de la place Denfert-Rochereau, avec sa fille, je refuserais. Je ne m'y sentirais pas chez moi. Je serais gauche, empruntée. J'aurais honte de mon amour, qui ne serait plus gratuit.⁹²

Est-ce que Shimek se rend compte de la place qu'il tient dans ma vie? Est-il possible qu'il sente que c'est un don absolu et que, sans cette dévotion, je n'existe plus?

Je suis entrée en amour comme on entre en religion.⁹³

L'attitude de Laure vis-à-vis de son père et de sa mère est tout aussi surprenante. S'il lui arrive parfois de se «révolter contre la vie à la maison»⁹⁴, elle montre cependant généralement la plus grande compréhension à l'égard de ses parents qui sont, selon elle, plus à plaindre qu'à blâmer. Nombreux sont les passages où elle exprime sa pitié envers eux. «J'en ai pitié», écrit-elle à propos de sa mère. «Il m'arrive d'avoir pitié de mon père aussi.»⁹⁵ «Je m'en veux de ne ressentir pour ma mère qu'une sorte de pitié latente. Quant à mon père, je le plains aussi.»⁹⁶ «Les mots brutaux d'Olivier font image dans mon esprit et, au lieu de me dresser contre mon père, m'inspirent de la pitié à son égard.»⁹⁷ «J'ai quand même pitié de ma mère. Je la plains. Je me rends confusément compte qu'elle n'est pas responsable et qu'elle souffre plus que nous.»⁹⁸ «Il y a des moments où je l'admire autant que je la plains»⁹⁹. Ce sentiment de pitié entraîne peu à peu Laure sur la voie du dévouement. À un ancien amant, elle confie : «— Je suis comme les bonnes sœurs qui ont besoin de se sacrifier»¹⁰⁰, ce que nous avons déjà compris d'après sa conception de l'amour qu'elle porte au professeur Shimek. «Je voudrais tant que la vie soit belle et propre!» s'exclame Laure au sein de ce nœud de vipères où chacun s'observe et s'épie. «Propre surtout, sans petites haines, sans mesquines compromissions.»¹⁰¹ Pour contribuer à réaliser cet idéal à sa modeste échelle, Laure décide, contrairement à Olivier, de ne jamais quitter la villa de Givry-les-Étangs, afin d'aider sa mère : «Elle

⁹² *Id.*, p. 96.

⁹³ *Id.*, p. 122-123.

⁹⁴ *Id.*, p. 36.

⁹⁵ *Id.*, p. 13.

⁹⁶ *Id.*, p. 29.

⁹⁷ *Id.*, p. 36.

⁹⁸ *Id.*, p. 56.

⁹⁹ *Id.*, p. 129.

¹⁰⁰ *Id.*, p. 60.

¹⁰¹ *Id.*, p. 97.

est seule, en effet, même quand nous sommes tous les trois à table avec elle. Elle vit dans un monde à elle, que nous ne connaissons pas, et nous avons pris l'habitude de mettre ses faits et gestes sur le compte de lubies ou sur le compte de la boisson. [...] Je me sens un peu plus proche d'elle, ou plutôt je voudrais me rapprocher d'elle, lui dire que je la comprends, que je sais combien misérable a été sa vie »¹⁰². Bien qu'elle la croie coupable d'avoir tué Manuela, Laure se résout donc à prendre soin de sa mère, à s'occuper d'elle : « Je sens que maintenant il faudra que je reste, que je veille sur elle, que j'évite de nouveaux drames »¹⁰³. De la sorte, Nathalie Le Cloanec ne sera « plus tout à fait seule »¹⁰⁴, selon les mots qui terminent le roman et qui laissent deviner que le drame primordial de cette femme s'enracine dans la solitude éprouvée au sein même de sa famille.

À travers sa narration et les moyens limités qui sont les siens, Laure a donc raconté, finalement, son histoire, celle d'un renoncement, de l'acceptation d'une vie en grisaille à Givry-les-Étangs. Cette attitude reflète-t-elle une sagesse, une sagesse très ou trop mesurée ? Que nous voilà loin, en tout cas, de cette petite peste d'Edmée Van Elst dans *La Maison du canal* ou de l'arri-visme de la Marie du Port dans le roman homonyme. Je situerais plutôt Laure Le Cloanec dans la descendance lointaine de Geneviève Vernes, personnage angélique et ambigu d'un roman de 1938, *Les Sœurs Lacroix*, qui peint également « des êtres [...] farouchement repliés sur eux-mêmes »¹⁰⁵. On peut donc se demander si Laure n'est pas, elle aussi, une « petite sainte ». Ce serait sans doute l'avis de Jacques Brenner qui écrit d'elle, dans son compte rendu de l'époque, qu'il s'agit d'« une fille qui a une vocation de sainteté »¹⁰⁶.

Il resterait à dire un mot de Manuela, vingt et un ans, que se disputent le père et le fils et qui accorde à tous deux ses faveurs, sans se refuser d'autres aventures. Elle offre un singulier contraste avec les autres personnages puisque, toujours souriante, c'est la seule personne gaie et joyeuse de la maison où il n'est pas rare de l'entendre fredonner des chansons de son pays : « Pour elle, la vie est belle. Tout est beau. Tout est bon. »¹⁰⁷ On lui opposera l'image d'une jeune fille que remarque Laure un dimanche dans un restaurant de la rue de Berri : « Je me trouve en face d'une toute jeune fille, qui n'a certainement pas plus de seize ans. Son visage brouillé

¹⁰² *Id.*, p. 129.

¹⁰³ *Id.*, p. 148.

¹⁰⁴ *Id.*, p. 150.

¹⁰⁵ Georges SIMENON, *Les Sœurs Lacroix*, t. 11, p. 303.

¹⁰⁶ Jacques BRENNER, « Maigret chez le psychiatre », *Paris-Normandie* (Rouen), janvier 1970.

¹⁰⁷ Georges SIMENON, *Novembre*, t. 42, p. 61.

exprime la détresse, le désarroi. Pendant tout le temps que je reste là, elle se retient de pleurer et, honteuse, elle détourne la tête chaque fois que je la regarde.»¹⁰⁸ On m'autorisera à voir en elle une mise en abyme de ce roman de la détresse que Pierre-Henri Simon a évoqué comme une « sorte de huis clos familial, d'une férocité sartrienne, et qui recouvre la peinture mauriacienne d'un monde où la souffrance et le mal ont pour cause le dialogue toujours faussé des êtres, tous mal-aimés et tous mal-aimants.»¹⁰⁹

*

* *

LA DISPARITION D'ODILE, troisième roman qui adopte le point de vue de jeunes gens, a été écrit du 28 septembre au 4 octobre 1970. Bob Pointet, qui a vingt-deux ans et est étudiant en sociologie, vit à Lausanne chez ses parents. Un mercredi de fin septembre, une lettre de sa sœur Odile, dix-huit ans, lui apprend que celle-ci a quitté la veille la maison familiale pour Paris où elle a l'intention de mettre fin à ses jours. Bob gagne à son tour Paris où il souhaite retrouver Odile afin d'éviter le pire. Nous suivons ses pérégrinations parisiennes jusqu'au dimanche matin — et jusqu'à la fin du chapitre III : il ne retrouve pas sa sœur, mais bien son passage en certains lieux qu'elle est susceptible de fréquenter, essentiellement des boîtes de nuit du Quartier latin. Durant tout ce temps, nous apprenons donc à connaître Odile de l'extérieur, par la vision que son frère a d'elle. En gros, elle n'a pas trouvé de sens, de justification à sa vie : après s'être essayée à diverses activités, elle s'en est successivement désintéressée ; de même, sur le plan sentimental, plusieurs aventures ne lui ont rien apporté et elle se croit frigide. En outre, ses parents ne s'intéressent guère à elle : son père historien, qui écrit des romans historiques à succès, et sa mère, qui mène une vie mondaine, sont enfermés dans leur univers qu'un usage modéré de l'alcool leur permet de supporter. Mal à l'aise au sein de cette famille comme en toute circonstance, Odile ne se sent « pas de plain-pied dans la vie »¹¹⁰.

À partir du chapitre IV, le roman adopte le point de vue d'Odile elle-même et nous la suivons à son tour durant ce temps où son frère l'a recherchée. Ce retour en arrière permet donc de savoir où elle était, ce qu'elle pensait et ce qu'elle faisait pendant les trois jours qu'a duré la

¹⁰⁸ *Id.*, p. 42.

¹⁰⁹ Pierre-Henri SIMON, *Le Monde*, novembre 1969.

¹¹⁰ Georges SIMENON, *La Disparition d'Odile*, t. 42, p. 300.

quête de Bob, la concordance temporelle n'étant toutefois pas parfaite à la fin de cette période. Le chapitre et demi consacré au retour en arrière permet évidemment d'affiner la perception que nous avons du personnage, mais Odile elle-même a-t-elle une conscience claire de son état? Quelques passages montrent certes son désarroi, mais ses réflexions tous azimuts n'ajoutent pas grand-chose à ce que nous savons déjà d'elle. C'est donc plutôt à son état d'esprit actuel que nous nous intéressons. Il montre une jeune fille plus instable que désespérée, une jeune fille qui manque surtout de points de repère, qui aurait besoin que l'on s'occupe d'elle. Si elle ne se suicide pas dès son arrivée à Paris, c'est moins parce qu'« Elle voulait se donner le temps de vivre sa mort »¹¹¹, comme elle se l'explique de manière ambiguë, qu'en raison de son espoir de trouver une aide, un signe grâce auquel elle pourra se raccrocher à la vie :

Ce qui lui avait toujours manqué et ce qui lui manquait encore, c'était quelqu'un pour s'occuper d'elle. Quelqu'un qui connaissait [*sic*] toutes ses pensées, qui la protégerait contre elle-même, qui lui dirait quoi faire ou ne pas faire. [...]

Cela n'existait pas, évidemment. [...]

En somme, elle cherchait une chose qui n'existait pas, un être plus exactement, qui sacrifierait pour elle sa personnalité et sa vie intime. Il fallait que ce soit quelqu'un de très doux, de rassurant, quelqu'un aussi avec qui on ne s'ennuie pas...¹¹²

C'est pourquoi, lors de la soirée qu'elle passe à l'As-de-Cœur, « une boîte de réputation douteuse »¹¹³ de la rue Mouffetard, « Elle fut toute surprise de s'entendre rire. Mais n'était-elle pas le centre de l'attention de deux jeunes gens? On s'occupait d'elle. On la trouvait intéressante »¹¹⁴. Ceci ne suffit pourtant pas à la faire renoncer à son projet : « Elle ne pouvait plus reculer »¹¹⁵, se dit-elle juste avant l'acte définitif, comme si elle agissait contre sa propre volonté, comme s'il fallait assumer jusqu'au bout sa décision de se suicider. Après avoir cherché à s'étourdir deux nuits durant, après avoir écrit un ultime message à son frère, Odile s'entaille le poignet. Elle devrait donc

¹¹¹ *Id.*, p. 359.

¹¹² *Id.*, p. 385–386.

¹¹³ *Id.*, p. 367.

¹¹⁴ *Id.*, p. 366.

¹¹⁵ *Id.*, p. 389.

mourir¹¹⁶, mais est sauvée *in extremis* par son voisin de chambre qui est justement étudiant en médecine et se nomme Albert Galabar. Sera-t-il cet être providentiel qu'Odile attendait et à l'existence duquel elle ne croyait pas ? Parviendra-t-elle, grâce à lui, à devenir quelqu'un, à se découvrir une identité ? Le roman se clôt sans donner de réponse à ces questions, ainsi que l'a souhaité l'auteur qui déclare dans une interview : « Je termine sur une équivoque, et on peut interpréter cette fin d'une manière ou d'une autre. Je l'ai fait exprès. Le personnage a lui-même deux penchants, il s'offre à lui deux possibilités d'évolution, et je n'ai pas voulu préciser davantage : j'ai donné tous les atouts, au lecteur de sentir le personnage à sa manière »¹¹⁷. On constate en tout cas que, le dramatique épisode achevé, Odile éprouve un certain goût pour la vie et pense à une possibilité d'avenir tout en renonçant au suicide : « Qu'est-ce qu'elle avait eu ? Elle ne comprenait plus la décision qu'elle avait prise. Elle cherchait en vain à savoir comment elle en était arrivée là »¹¹⁸. Mais elle demeure si fragile ...

¹¹⁶ Quoique ... Un lecteur qui n'a vraiment pas aimé *La Disparition d'Odile* et semble avoir des connaissances anatomiques adresse à Simenon les remarques suivantes : « Quant au suicide manqué d'Odile, vous n'êtes, je l'espère, pas sans savoir qu'on ne réussit jamais un suicide au rasoir en se coupant au poignet, et ceci parce que l'artère radiale est profondément située et qu'avant de l'atteindre, il faudrait avoir sectionné presque tous les tendons fléchisseurs de l'avant-bras. / Or, aucune hémorragie grave ne saurait survenir sans lésion de cette artère, hémorragie qui par ailleurs aurait très peu de risque d'être mortelle, la vasoconstriction des vaisseaux après déchirure assurant son hémostase spontanée. / D'autre part la pose de garrot sur une plaie qui ne peut avoir lésé que des veines superficielles est contre-indiquée, l'hémorragie ne pouvant en être qu'augmentée ; n'importe quel manuel de secourisme vous le dira si le héros, externe des hôpitaux, l'ignore encore, comme cela semble être le cas ». Estimant donc qu'Odile elle-même ne pouvait ignorer des notions aussi élémentaires, ce détracteur du roman poursuit par ces mots : « Quant à la psychologie plus que sommaire d'Odile, qui éprouve le besoin d'aller de Lausanne à Paris pour rater, en toute connaissance de cause, un suicide en s'égratignant le poignet, vous me permettez d'espérer que ses problèmes affectifs et familiaux ne vous ont pas provoqué d'insomnie, pas davantage par leur contenu que pour les solutions que vous leur avez trouvées » (lettre de Jean-Jacques PAHUD à Georges SIMENON datée de Lausanne, le 23 mars 1971 ; Fonds Simenon de l'Université de Liège). Pour la petite histoire, le pourfendeur ayant ajouté que le romancier devait éprouver des besoins d'argent pour avoir osé écrire de telles sornettes, voici la réponse de Simenon : « Monsieur, / Heureusement que l'on reçoit de temps en temps une lettre comme la vôtre qui a un effet plus stimulant que les lettres admiratives. Sachez simplement que je n'ai jamais écrit contre ma conscience professionnelle ni pour des raisons pécuniaires. / Croyez, Monsieur, à mes sentiments choisis » (lettre de Georges SIMENON à Jean-Jacques PAHUD datée du 24 mars 1971 ; Fonds Simenon de l'Université de Liège).

¹¹⁷ Interview de Georges SIMENON par Pierre HUGLI, « Le dernier roman inédit de Georges Simenon, *La Disparition d'Odile* », *Gazette de Lausanne*, novembre 1970.

¹¹⁸ Georges SIMENON, *La Disparition d'Odile*, t. 42, p. 416.

Pour Odile, son frère représente l'équilibre dont elle manque. Cet étudiant sérieux qui assume avec diligence son travail universitaire a évidemment de quoi l'étonner. Lui, par exemple, fait preuve d'une grande assurance et n'éprouve aucun problème avec ses parents. Il est vrai qu'il ne se pose guère de questions à leur sujet. C'est en quelque sorte un André Bar qui aurait six ans de plus. À ceci près cependant que Bob ne déteste pas l'alcool qu'il ingurgite en quantité quand il fait la tournée des boîtes et bistrot du Quartier latin. On ne peut s'empêcher non plus de percevoir en Albert Galabar, autre étudiant très sérieux, mais dont le portrait n'est qu'ébauché, un nouvel écho d'André Bar, auquel son nom l'unit phonétiquement, à la manière d'une rime.

Les autres jeunes gens présents dans le roman forment à peu près deux ensembles : d'abord, ceux que connaissent Odile et Bob, généralement des étudiants que ce dernier rencontre dans le cadre de sa recherche d'Odile ; ensuite, ceux qui hantent les lieux d'amusement où nous suivons le frère et la sœur : étudiants, musiciens ou amateurs de musique. Ils assument une tonalité où l'univers musical est leur principal centre d'intérêt et la guitare, leur fétiche. Nous en rencontrons au Cannibale, boulevard Saint-Germain, la seule cave de Saint-Germain-des-Prés quelque peu caractérisée de l'œuvre ; « cinq musiciens très chevelus » y jouent « de la musique pop » et la serveuse est « une jolie fille » qui porte « la jupe la plus courte » que Bob ait jamais vue ; selon Odile, c'est « une boîte "sensass" » où la petite formation parvient « à créer une atmosphère du tonnerre » malgré l'exiguïté de la salle qui peut contenir au plus « une trentaine de personnes »¹¹⁹. L'As-de-Cœur, pour sa part, est présenté comme une boîte « aux murs pas trop propres, avec, en majorité, une clientèle hippie »¹²⁰, où l'on fume de la marijuana¹²¹ et où « une femme brune aux cheveux gras chantait entre les tables, accompagnée par un guitariste aussi chevelu qu'elle »¹²⁰. Ne se produisent là que « des musiciens amateurs »¹²² et occasionnels, explique-t-on, de sorte que « c'est un peu une loterie. Il y a des soirées du tonnerre et des soirées plates. »¹²³ Ainsi, le lendemain, « Ils étaient trois ce soir, tous aux longs cheveux, à faire

¹¹⁹ *Id.*, p. 318.

¹²⁰ *Id.*, p. 338.

¹²¹ *Id.*, p. 367.

¹²² *Id.*, p. 342.

¹²³ *Id.*, p. 365.

de la musique en allant et venant dans la pièce.»¹²⁴ Dans sa quête d'Odile, Bob pénètre dans une vingtaine de ces «établissements pleins de fumée et de musique tonitruante où, dans une demi-obscurité, des couples avaient à peine la place de remuer les pieds»¹²⁵. Peinture un peu simpliste? C'est ce qu'a pensé, à l'époque, le critique du *Monde* : «Quant aux échantillons de hippies qui prétendent mettre ce roman à la page, ils semblent avoir été découpés dans quelque magazine»¹²⁶, un autre commentateur ajoutant : «Simenon ne saisit pas les convulsions qui, aujourd'hui, défrisent les cheveux longs»¹²⁷.

Le romancier, qui habitait dans les environs de Lausanne depuis treize ans lorsqu'il a écrit *La Disparition d'Odile*, déclare pourtant dans une interview qu'il s'est inspiré de la jeunesse locale pour créer son personnage : «Il se trouve que ma fille a le même âge que l'héroïne, et que je connais donc bien, grâce à elle et ses amies, le milieu des jeunes filles d'ici [...]. Parmi les jeunes Lausannois, huit sur dix rêvent d'aller vivre à Paris...»¹²⁸? Il n'ajoute cependant pas qu'à travers Odile, il a eu l'intention de peindre sa propre fille Marie-Jo et il demeure sur le terrain des généralités : «J'ai voulu présenter un cas de névrose, sans prononcer d'ailleurs le mot de névrose et sans parler de Freud, de psychiatrie, ainsi que c'est la mode dans beaucoup de livres actuels. Ma coquetterie a consisté à peindre une névrosée avec des mots de tous les jours.»¹²⁸ On a pourtant relevé des ressemblances entre

¹²⁴ *Id.*, p. 356. Dans un roman précédent écrit en novembre 1966, *Le Voleur de Maigret*, Simenon a évoqué l'As-de-Pique, une boîte se trouvant dans le même secteur que notre As-de-Cœur puisqu'elle est située place de la Contrescarpe ou non loin de là (Georges SIMENON, *Le Voleur de Maigret*, t. 24, p. 290). On n'y voit que des «beatniks» (*id.*, p. 289), «des jeunets» ayant tous «les cheveux dans le cou» (*id.*, p. 288) et il règne là une «ambiance survoltée» (*id.*, p. 296). Ces deux «As» ont manifestement une origine commune, Simenon ayant fort bien pu remarquer l'établissement transposé lors des repérages auxquels il a procédé rue Mouffetard en 1964 avant de rédiger *Le Petit Saint* (voir Georges SIMENON, *Mémoires intimes*, *op. cit.*, p. 493-494). Selon moi, cet établissement a aussi inspiré le «petit bistrot de hippies» (Georges SIMENON, *La Folle de Maigret*, t. 27, p. 398) de la place Maubert où Émile Louette fait office de guitariste dans un roman rédigé en mai 1970. Ce ne serait pas la première fois, en effet, que Simenon confondrait la place Maubert et la rue Mouffetard (voir Georges SIMENON, *La Disparition d'Odile*, t. 42, p. 343 et 368; *Mémoires intimes*, *op. cit.*, p. 493; Michel LEMOINE, *Paris chez Simenon*, Paris/Amiens, Les Belles Lettres/Encrage, «Travaux», 37, «Bibliothèque Simenon», 2000, p. 77). Pour demeurer dans le domaine des inadvertances, l'As-de-Pique mentionné ci-dessus n'est-il pas aussi désigné comme «une petite boîte de Saint-Germain-des-Prés» (Georges SIMENON, *Le Voleur de Maigret*, t. 24, p. 288)?

¹²⁵ Georges SIMENON, *La Disparition d'Odile*, t. 42, p. 337.

¹²⁶ G. R., *Le Monde*, avril 1971.

¹²⁷ Christian CHÉRY, *Lettres Françaises*, avril 1971.

¹²⁸ Interview de Georges SIMENON par Pierre HUGLI, *art. cit.*

les troubles psychiques affectant Odile et ceux dont souffrait Marie-Jo¹²⁹. Outre ces troubles, les *Mémoires intimes* laissent apparaître plusieurs points communs entre la vie de la jeune fille fictive et celle de Marie-Jo¹³⁰. Il y a plus puisque celle-ci, moins d'un an après la rédaction du roman, fuira la maison paternelle d'Épalinges pour Paris en laissant à son père une lettre où elle écrit notamment ceci, se référant au roman : « Je ne pars pas comme "Odile", pour me suicider. Je pars seulement parce que je me sens intérieurement dans un état de déséquilibre face à la vie. »¹³¹ On sait ce qu'il adviendra de Marie-Jo : après une tentative de suicide manquée en 1976, elle mettra fin à ses jours en 1978. Dès lors, plusieurs commentateurs, et notamment les biographes de Simenon, mettront l'accent sur l'aspect prémonitoire de *La Disparition d'Odile*, roman d'une fugue à Paris et d'un suicide manqué, mais ouvert à tous les possibles. Les *Mémoires intimes* ne tentent pas d'élucider ce pressentiment. Simenon se borne à constater qu'il a anticipé « à [s]on insu sur la réalité »¹³² en écrivant « *La Disparition d'Odile*, où l'on verra à tort un rapport avec ma vie personnelle. Peut-être intuition ? Je l'ignore et ne cherche pas à le savoir. »¹³³ Aucun rapport avec sa vie personnelle, on peut évidemment en douter, d'autant plus que Bob, surnommé Bobby, n'est pas non plus sans ressemblance avec son fils John, surnommé Johnny : âge, études universitaires brillantes, force de caractère, esprit pratique de décideur, entre autres.

*

* *

D'AUTRES ROMANS de la période envisagée mettent en scène des jeunes gens sans adopter leur point de vue. Ils n'ajoutent rien, me semble-t-il, à ce que j'ai tenté de dégager, mais on peut en retenir deux où les enfants, une fois de plus, sont confrontés à la mésentente de leurs parents. Dans *Maigret hésite*, écrit en janvier 1968, Paulette Parendon, étudiante en archéologie de dix-huit ans, prend le parti de son père tout en espérant pouvoir venir en aide à sa mère, une grande bourgeoise imbue des privilèges d'une classe sociale que Paulette déteste¹³⁴. Par cet espoir,

¹²⁹ Voir notamment Pierre ASSOULINE, *Simenon*, Paris, Gallimard, « Folio », 1996, p. 884-906.

¹³⁰ Voir notamment Georges SIMENON, *Mémoires intimes*, op. cit., p. 543, 553, 579, 580.

¹³¹ *Id.*, p. 584-585.

¹³² *Id.*, p. 583.

¹³³ *Id.*, p. 572.

¹³⁴ Georges SIMENON, *Maigret hésite*, t. 26, p. 146-147.

la jeune fille s'apparente donc à Laure Le Cloanec. Son frère Jacques, lycéen qui a presque seize ans, «est intelligent, mais renfermé. Au lycée, il est toujours en tête de sa classe, bien qu'il n'étudie jamais.»¹³⁵ Passionné par la musique et l'électronique, «il a passé par une période difficile, entre douze et treize ans. Il lui arrivait de piquer des colères violentes, mais brèves [...]. Depuis, c'est passé.»¹³⁶ Jacques présente donc plusieurs points communs avec André Bar. Contrairement à lui, ce solitaire est pourtant très affecté par le conflit qui oppose ses parents et il tente d'éviter le drame qu'il pressent, mais sans succès. Nous retrouvons dans *Les Innocents*, roman écrit en octobre 1971, un nouvel avatar d'André Bar en la personne de Jean-Jacques Célerin, lycéen de seize ans qui s'apprête à passer son bac et réussit brillamment ses épreuves. Son sérieux impressionne et ses paroles sont celles d'un sage : «— J'ai des camarades, au lycée, qui s'imaginent qu'à notre âge rien n'a d'importance... Ils ne se rendent pas compte que c'est toute notre vie que nous jouons en quelques années...»¹³⁷ Ce sérieux ne l'empêche pas, comme sa sœur Marlène, âgée de quatorze ans, d'adorer la musique¹³⁸. L'avenir universitaire de Jean-Jacques semble d'autre part tout tracé : six mois à Cambridge pour parfaire son anglais, puis direction les États-Unis où Harvard lui ouvrira peut-être ses portes¹³⁹, selon le trajet effectué par John Simonon¹⁴⁰.

*

* *

JE CROIS AVOIR montré que tous ces jeunes gens diffèrent de ceux qui envahissent les œuvres des années 1930 et 1940 : leur mentalité, leur attitude face à la vie et à l'avenir ne sont plus les mêmes. Nous avons vu que pour les créer, Simonon s'est parfois inspiré de ses enfants et de leur entourage, tandis qu'auparavant, il s'inspirait surtout de sa propre jeunesse. Il s'est donc soucié, au cours de la décennie soumise à notre attention, et

¹³⁵ *Id.*, p. 42.

¹³⁶ *Id.*, p. 51.

¹³⁷ Georges SIMENON, *Les Innocents*, t. 44, p. 263.

¹³⁸ *Id.*, p. 261, 265, 291.

¹³⁹ *Id.*, p. 276.

¹⁴⁰ Georges SIMENON, *Un Homme comme un autre*, *op. cit.*, p. 299.

plus précisément de 1965 à 1971, de peindre des jeunes de son temps¹⁴¹. Ce faisant, a-t-il pourtant eu la volonté d'insérer ces jeunes gens dans le contexte idéologique de l'époque ? C'est beaucoup moins sûr. En effet, bien que certains des romans envisagés aient été écrits après les événements de Mai 68, ceux-ci n'y apparaissent jamais, fût-ce sous la forme de référence ou de simple allusion. Sauf erreur, nous n'y trouvons pas non plus trace des aspirations de la jeunesse contestataire de Mai 68. Si les jeunes gens rencontrés au long de mon analyse se révoltent parfois, c'est contre leurs parents ou, au mieux, contre le milieu social auquel ils appartiennent, mais ils ne contestent jamais la société de consommation ou le système d'enseignement dans lequel, au contraire, ils s'insèrent parfois avec beaucoup d'aisance. Simenon a pourtant suivi et applaudi l'action étudiante et sociale de Mai 68, bien que les *Mémoires intimes* n'y fassent qu'une allusion rapide :

Nous approchons des événements de Mai 68, entrés dans l'histoire, que je suivrai, haletant, à la radio et à la télévision, d'autant plus que Johnny se trouvera alors à Paris et que, s'approchant en curieux des barricades, il recevra un coup de matraque sur la tête.

Un coup qu'il ne mérite pas, car mes fils qui sont « nés avec une cuiller d'argent dans la bouche » n'auront pas les mêmes idées que moi. C'est leur droit. Je n'ai jamais cherché à les influencer en quoi que ce soit. Je serais mal venu de leur en vouloir.¹⁴²

On aura compris que l'expression « nés avec une cuiller d'argent dans la bouche » fait allusion au fait que les enfants de l'auteur étaient privilégiés dans la mesure où ils n'ont pas dû faire face à des soucis matériels durant leur jeunesse. Les personnages de jeunes gens que j'ai suivis au cours de ma réflexion font partie, eux aussi, de familles aisées et n'ont pas ces soucis non plus. En fait, si l'on veut connaître de manière moins succincte les opinions de Simenon sur le mouvement de Mai 68, il faut les chercher dans

¹⁴¹ Le romancier aurait sans doute admis une telle affirmation, mais aurait nuancé le propos si l'on se réfère à cette déclaration de 1970 : « — Je vais vous dire en toute sincérité que tous mes romans sont faux, et voici pourquoi : c'est qu'ils sont conçus d'après le monde de 1920–1930 environ. Je les modernise automatiquement, puisque je vis actuellement. Mais c'est vers 1920 que se trouve le fondement de tous mes romans » (interview de Georges SIMENON par Pierre HUGLI, *art. cit.*).

¹⁴² Georges SIMENON, *Mémoires intimes*, *op. cit.*, p. 553. Voir aussi Francis LACASSIN, *Conversations avec Simenon*, Genève, La Sirène/Alpen, 1990, p. 84–85 [rééd. : Monaco, Rocher, 2003, p. 113]. On s'en rend compte, le romancier était évidemment bien conscient que tous les jeunes gens de l'époque n'étaient pas nécessairement contestataires.

son entretien de 1970 avec Olivier Castro¹⁴³, dans une de ses conversations avec Francis Lacassin non datée de manière précise (1974?¹⁴⁴) et dans son interview du 24 août 1971 par Éléonore Schraïber. Il explique à celle-ci que selon lui, « la pensée assez positive du mouvement a été surtout la formation intellectuelle de l'individu. En effet, la formation intellectuelle d'aujourd'hui ne correspond plus du tout à celle de notre époque. On leur donne un programme qui n'est pas du tout celui qu'ils désirent, on leur fait apprendre des choses qui ne leur servent à rien et ne leur ouvrent pas l'esprit. La méthode d'enseignement doit être rénovée. L'université aussi »¹⁴⁵. Pourtant, Éléonore Schraïber interrogeant Simenon à propos de son entretien avec Olivier Castro, l'écrivain déclare qu'il s'est senti « plus contestataire que » lui « parce que lui accepte encore les structures actuelles de l'État et que moi je ne les accepte plus »¹⁴⁶. Il répétera ce refus au fil de nombreuses réflexions émaillant les vingt et un volumes de ses *Dictées*¹⁴⁷.

Je le répète : les romans envisagés ici ne laissent pas entrevoir un tel état d'esprit. Les jeunes auxquels je me suis attaché ne rêvent pas de l'imagination au pouvoir et ne manifestent pas leur désir de changer la

¹⁴³ « Simenon reçoit... Olivier Castro », dans *Simenon reçoit...*, *op. cit.* [non paginé].

¹⁴⁴ Francis LACASSIN, *op. cit.*, p. 64 [rééd. : p. 85].

¹⁴⁵ Interview de Georges SIMENON par Éléonore SCHRAÏBER le 24 août 1971, p. 10 du texte dactylographié déposé au Fonds Simenon de l'Université de Liège.

¹⁴⁶ *Id.*, p. 11. Quelques opinions livrées en réponse aux questions de Francis Lacassin ne manquent pas d'intérêt non plus : « — Si vous aviez eu dix-huit ans en mai 1968, qu'auriez-vous fait? / — Ben, j'aurais dix-huit ans maintenant, je serais gauchiste. / — C'est-à-dire du côté de Geismar, Cohn-Bendit? / — Oui. Plus loin que les communistes, parce que, à mon avis, les communistes de certains pays occidentaux, dont la France et l'Italie, sont des communistes embourgeoisés, j'allais dire des communistes capitalistes. [...] / — Mai 1968 a été accompagné également d'une révolution dans le domaine de la morale... / — Écoutez, une vraie révolution ne peut commencer que par la morale. Qu'est-ce que la morale sinon une sorte de codification des règles de vie? On ne peut rien changer durablement, tant qu'on ne change pas les règles de vie. [...] / — Alors, selon vous, le résultat concret de Mai 1968? / — Le résultat de Mai 1968 a été, premièrement d'apprendre aux jeunes qu'ils comptaient dans la société et constituaient un véritable pouvoir, et deuxièmement d'apprendre aux anciens qu'il fallait compter avec les jeunes. Avant, on les punissait. Maintenant on n'ose plus, parce qu'on se rend compte, tout de même, qu'un élève de dernière année de lycée est déjà un citoyen à part entière. Et comme citoyen à part entière, attention : il a des droits, et beaucoup de droits. Alors, ni le professeur, ni le censeur, ni le recteur ou autre, n'ont plus autant de droits que jadis. Et d'ailleurs ça a créé aussi une génération de jeunes professeurs qui sont également gauchistes. Quand je dis gauchiste, c'est un terme assez vague, je ne le prends pas tout à fait dans le même sens que les journaux, je veux dire à gauche, mais ni avec le socialisme ni avec le communisme de l'Occident et encore moins avec le communisme de Moscou » (Francis LACASSIN, *op. cit.*, p. 84–85 [rééd. : p. 112–114]).

¹⁴⁷ Voir Michel LEMOINE, « Le Révolté des *Dictées* », dans *Traces*, n° 14, Université de Liège, Centre d'Études Georges Simenon, 2003, p. 169–181.

qualité de leur vie. En cela, leur confort leur suffit et on pourrait soutenir sans rire qu'ils préfigureraient plutôt les adeptes très post-soixante-huitards du cocooning.

Michel LEMOINE
Université de Liège

Paul MERCIER

Crise du sujet et société du spectacle

*La Prison*¹ de Georges SIMENON

PARTANT de l'hypothèse que ceux qui liront cette étude pourraient n'avoir pas connaissance du roman dont je parle ou n'en avoir pas gardé un souvenir très précis, je ne crois pas inutile d'en donner l'argument de manière fort succincte.

Alain Poitaud est un jeune directeur de presse, très lancé dans le monde parisien des médias. Il apprend par la police que son épouse, Jacqueline, vient d'abattre sa propre sœur, Adrienne, d'un coup de revolver. La meurtrière refusant d'expliquer son geste, c'est vers Alain que se tournent ceux qui tentent de le comprendre, à commencer par le commissaire chargé de l'enquête. L'investigation aboutit. Adrienne, après avoir été la maîtresse de Poitaud, avait une liaison avec l'amant de Jacqueline, un photographe travaillant pour le magazine dont Alain est le directeur : crime passionnel, plaidera donc l'avocat de la meurtrière. Mais au fil des interrogatoires et des conversations, Poitaud a découvert le caractère factice et la vanité de sa propre existence. Il ne résiste pas à cette révélation et lance à toute vitesse sa Jaguar contre un arbre.

Les choix de ce roman

LA PRISON est, à mon sens, dans la lignée des romans les plus réussis, *La Fuite de M. Monde*, *Le Petit Homme d'Arkhangelsk*, *La Vérité sur Bébé Donge*, pour ne citer que ces trois titres-là. Simenon y manifeste sa capacité de montrer sans apitoiement la souffrance des êtres, une souffrance intime qui entraîne une catharsis réparatrice chez l'auteur et le lecteur.

¹ Georges SIMENON, *La Prison*, Presses de la Cité, 1968. La pagination indiquée est celle de l'édition originale. Rédaction en novembre 1967.

La communication de Michel Lemoine sur la prison existentielle (Amiens, 2003)² me semble corroborer cette opinion.

Une seconde motivation de mon choix est en rapport avec l'invitation à nous interroger ici sur les répercussions dans l'œuvre simenonienne des soubresauts des années soixante-soixante-dix. Cela m'a poussé à relire les réflexions stimulantes de Jérôme Leroy³ dressant un parallèle entre Simenon et Guy Debord, autour du thème de « la société du spectacle ». Or, nombre de passages du roman s'appuient sur une dénonciation du toc, du faux et de la société bourgeoise. L'imbrication de ces deux registres, crise du sujet et société du spectacle, nous conduira vers d'autres thèmes qui traversent toute l'œuvre : le couple, la paternité, la solitude et le suicide.

Une autre raison provient de la confiance que Simenon fait au lecteur de la revue *Constellation*, en avril 1968, alors que le livre sort en librairie :

Je considère *La Prison*, comme un tournant (peut-être même comme un aboutissement?) d'une série commencée depuis longtemps et dont mon précédent roman, *Le Chat*, était une étape importante. Je vise à la tragédie courte et dure, sans fioritures, mais avec le maximum de poids d'humanité. Je dis « je vise », mais je suis le seul à ne pas voir la cible et à ne pas savoir si j'ai tiré juste.

S'adressant au lecteur pour dire sa satisfaction d'un roman plus réussi que ceux qui le précèdent, le romancier fait une entorse à ses principes. Cela ne peut manquer d'intriguer, même si l'on n'ignore pas la publicité faite au lancement des œuvres complètes chez Rencontre au long de l'année 1967, et la campagne largement appuyée sur *Constellation* pour drainer les abonnements. Quand on a fait la part de la stratégie commerciale, ce billet dénote encore une attention particulière de Simenon à un roman pourtant déjà terminé depuis six mois. Tentons de comprendre.

La présence de Teresa à ses côtés en juillet 1967 pendant les vacances familiales à Vichy marque la stabilisation des démêlés conjugaux, maintenant que Denyse est en maison de repos et ne réside plus à Épalinges. Un aréopage de psychiatres et psychanalystes vient d'y siéger ; une plaquette qui consacre l'événement sort pendant l'été 1968 sous un titre accrocheur : *Simenon sur le gril*. Le lancement de la série télé des *Maigret* avec Jean Richard donne au romancier l'assurance d'un surcroît de notoriété et

² Michel LEMOINE, « Une prison existentielle », dans *Traces*, n° 15, Université de Liège, Centre d'Études Georges Simenon, 2004.

³ Jérôme LEROY, « Georges Simenon et Guy Debord. La machine à coudre et le parapluie », dans *Cahiers Simenon*, n° 17, 2003.

d'aisance matérielle. Comme disent les économistes, tous les voyants (ou presque) sont au beau fixe : Simenon peut jouir de sa réussite commerciale et, mieux encore, du succès de ses livres auprès des critiques littéraires. Les conditions semblent remplies pour que le romancier donne sa pleine mesure et qu'il soit assez satisfait de son travail : *un tournant*, voire *un aboutissement*, donc une écriture directe, proche des émotions de la vie quotidienne, lestée tout à la fois du sens du tragique et de l'humain. Le lecteur en conviendra-t-il ?

Simenon ne fait plus mention d'un tel aboutissement treize ans plus tard, en rédigeant ses *Mémoires intimes*. Il note sèchement la date de rédaction et retourne illico au récit de la vie familiale : « Début novembre, j'écris *La Prison*. Noël approche [etc.] »⁴.

Ce n'est pas dans ce livre de souvenirs qu'on trouvera quelque épanchement sur la création littéraire. Aussi faut-il aller piocher ailleurs pour être informé de ses préoccupations et de ses intentions littéraires du moment.

Un théoricien de la libération des mœurs ?

CERTES, on pourrait s'en tenir strictement au texte, mais ce serait vraiment dommage de rater une source importante de l'inspiration de ce roman : une interview publiée dans le numéro de *Lui* de juin 1967, quelques mois avant la mise en chantier du roman. À l'époque, l'abord direct de l'union libre et de l'entente sexuelle dans le couple scandalisait encore « les bonnes familles » et les journalistes se donnaient des responsabilités éducatives.

L'éditorial du numéro 42 de *Lui* nous présente Simenon comme « un grand théoricien de la sexualité » et la fin de l'interview tourne au plaidoyer fervent pour l'évolution des mœurs, sous la forme d'un credo annonciateur des revendications soixante-huitardes :

Je considère d'ailleurs que la sexualité est une chose extrêmement importante, qui a été très mal considérée jusqu'à présent, ou à peu près, mais qui commence à entrer dans la réalité, et, si je puis dire, dans la vie sociale. Elle entre dans les mœurs. Avant, c'était une chose honteuse. On devait se cacher, on n'en parlait pas, ou ceux qui en parlaient, le faisaient d'une façon qui salissait plutôt la sexualité qu'autre chose. C'est une merveilleuse chose et qui, je crois, exalte l'homme comme la femme,

⁴ Georges SIMENON, *Mémoires intimes*, ch. 67, TS, t. 27, p. 1302.

d'une façon admirable. Je crois aussi que c'est un des plus grands éléments de notre équilibre. Il me semble que l'homme ou la femme qui n'a pas une vie sexuelle harmonieuse est obligé de se rattraper ailleurs.^(p. 26)

Ce credo sur l'harmonie du couple a un corollaire aux accents prophétiques, l'union libre ou la disparition de l'institution du mariage :

Je crois en tous cas que le mariage tel qu'il est actuellement, est une institution périmée qui disparaîtra petit à petit. Déjà, dans certains pays, on parle de deux ans de mariage à l'essai et qui serait renouvelé comme un bail.^(p. 30)

Simenon ne craint pas de choquer les lecteurs et s'en explique de manière assez pataude : « Mais non, c'est normal. Nous vivons en réalité sur des faux-semblants et il faut en créer des vrais. »^(p. 32) Il s'agit, bien entendu, de former de *vrais* couples. Et de poursuivre ainsi : « Je crois d'autre part, tout individualiste que je suis, que l'unité humaine n'est pas l'individu mais le couple, à condition qu'on ne veuille pas que le couple soit un couple perpétuel. [...] Rien ne nous dit que l'amour est perpétuel. »^(p. 32)

Il termine avec une exploration de la tendresse amoureuse plutôt originale :

Bien qu'il y ait aussi dans la sexualité une certaine tendresse sexuelle, je crois que la vraie sexualité n'est jamais exempte d'une autre tendresse, qui est moins personnelle, qui s'adresse moins, dirons-nous à l'objet précis, qu'à la femme en général. Il s'agit alors d'une tendresse émotive. Les sens vous procurent alors une émotion extraordinaire.^(p. 34)

Comment ces convictions de l'homme trouvent-elles leur place dans le roman ? Sous deux formes essentiellement. Simenon fait du protagoniste le directeur d'un magazine dont le succès populaire est en grande partie dû à ses audaces érotiques et il fait l'inventaire détaillé des relations féminines de son personnage principal.

Œuvrer à la libération des mœurs sexuelles, telle est la trouvaille du jeune directeur de presse pour réussir dans les affaires en partant de rien. Le titre de sa revue hebdomadaire, *Toi*, parodie ouvertement celui du célèbre mensuel *Lui* qui s'est imposé sur le marché de l'érotisme grand public. « *Toi* était censé entrer dans l'intimité des gens. Les jeunes filles, les femmes devaient se reconnaître. Une jeune fille endormie, par exemple, dont on ne découvrait qu'un sein, un sein qui prenait une sorte de valeur humaine. Enfin, c'était le baratin qu'Alain servait à ses collaborateurs. »⁽¹⁵⁶⁾ Les clichés trop osés ne sont pas publiés ; le commissaire qui s'en goinfre est qualifié par un collaborateur de « petit cochon »⁽¹⁷⁶⁾.

Le déroulement de l'enquête est le procédé (habituel) utilisé par Simenon pour mettre au jour les secrets de la vie familiale. Le reportage sur les rouages de l'entreprise de presse dirigée par le protagoniste est, lui, un moyen pour rassembler nombre d'indications sur un genre de revue dont la modernité n'a pas échappé à l'écrivain. Ce dernier prend un évident plaisir à distiller tout au long du roman des détails techniques : l'organisation du journal, la nomenclature de son personnel, le soin apporté à la fabrication et au bouclage d'un numéro, sans oublier les liens étroits au sein de l'équipe du journal.

Enquête et reportage forment une sorte de canevas sur lequel le romancier brode les impressions intimes de son personnage, de plus en plus perturbatrices, tournant à l'obsession.

Le registre du nomadisme sexuel⁵ du jeune directeur est, pour les besoins de l'enquête, étalé avec complaisance, sans que l'intéressé en éprouve quelque honte ou quelque remords : « Si vous me demandez si je couche avec d'autres femmes que la mienne, je vous réponds tout de suite que oui... Pas avec une, mais avec des douzaines... Chaque fois que l'occasion s'en présente et en vaut la peine... »⁽³⁶⁾ Poitaud se réclame, non sans fierté, de principes de vie libertins, il se trouve à peine gêné par la publicité faite à ses conquêtes féminines, il laisse les journalistes opérer à leur guise dans la chambre à coucher⁶. Nombre de critiques le jugent peu sympathique, arrogant et méprisant, inaccessible à tout sentiment de culpabilité, bref immoral. Ils ne perçoivent pas que le romancier tantôt s'en tient à la neutralité envers son personnage, tantôt manifeste discrètement de la sympathie pour ce jeune homme à succès, campé en pleine décomposition mentale, ce jeune homme qui lui ressemble comme un frère, ou — car il est loin le temps de la jeunesse — comme un fils...

Le nomadisme sexuel de Poitaud est apparemment consenti par son épouse. Une sorte de contrat a été passé entre Jacqueline et lui. Ils suivent les mêmes règles de jeu. Mais la liberté des partenaires rend le couple fragile. Il se brise et, paradoxalement, c'est incarcérée à la Petite Roquette que Jacqueline retrouve sa liberté. Elle ne veut plus revoir son mari. Sa décision a sur Alain un effet foudroyant : cette séparation n'a pas été annoncée, elle n'est pas motivée, pas négociée. Elle n'est pas « fair play ». Mais Jacqueline

⁵ Le terme « registre » s'impose puisque non seulement il est question de dénombrer des partenaires, mais d'établir avec précision les dates et les horaires de l'histoire du couple et de détailler des aventures extraconjugales de chacun.

⁶ Victor Moremans, en juillet 1968, dans sa critique de la *Gazette de Liège*, qualifie de « vert » ce roman, qu'il ne conseille qu'à « un public formé » (Fonds Simenon).

est désormais hors jeu : en faisant transmettre à son mari, par son avocat, une liste des effets qu'elle souhaite récupérer, elle signifie à celui-là son exclusion définitive, elle commet une sorte de meurtre symbolique, dont le suicide d'Alain réalisera le résultat.

Si dans le roman le credo d'Alain hostile au mariage et vantant la liberté sexuelle est analogue à celui de Simenon dans l'interview publiée par le mensuel *Lui*, le contexte d'énonciation change : il ne s'agit pas de faire l'apologie de l'amour libre devant un journaliste, mais de se disculper face à un officier de police. Poitaud décline toute responsabilité, il déclare mener une existence qu'il considère comme normale. Ce mode de vie, dans l'air de temps, et qui, Mai 68 aidant, deviendra presque une revendication identitaire pour un couple moderne, est rapporté à une nouvelle doxa, déculpabilisante : « Il n'avait rien fait. Il n'était pour rien dans ce qui s'était passé. Des milliers de maris couchent avec leur belle-sœur, c'est connu. Les sœurs cadettes ont tendance à chiper ce que possède leur aînée. »⁽¹⁷²⁾ Voilà donc Poitaud totalement dédouané, sauf pour les tenants d'une morale bourgeoise démodée. Dédouané, oui, mais de l'autre côté de la barrière, n'est-ce pas le pays de l'illusion ? C'est en tout cas ce que donnent à entendre la décision de rupture prise par Jacqueline, la progressive désintégration mentale d'Alain et son suicide final. Le couple libre : quoi d'autre qu'un mirage de couple ?

Contestation sociale et société du spectacle

SIMENON ne donne assurément pas dans le roman à thèse. Si plus tard, à l'occasion, il fera part de ses propres sympathies gauchistes⁷, son personnage n'a rien du porte-parole. C'est un solitaire qui rumine pathétiquement sa désillusion. Toutefois, je ne partage pas tout à fait l'opinion de Jérôme Leroy qui note une rupture radicale entre les héros de Simenon des années soixante et ceux des générations précédentes : « Plus d'anarchistes traqués [...], de jeunes ambitieux venus tenter leur chance à Paris. Certes les

⁷ Commentant une interview donnée au *Magazine littéraire*, en 1975, où il prenait la posture d'« anarchiste cérébral », le romancier à la retraite précise sa pensée pour le septième anniversaire des événements de mai 68 : « Pour moi, en effet, les partis qui cherchent à créer une évolution progressive de la société humaine, ne font que le jeu des profiteurs. Ils se sont peu à peu embourgeoisés et aujourd'hui se trouvent prêts à prendre la relève du bon vieux capitalisme, avec peut-être d'autres méthodes, mais les mêmes résultats. Je crois avoir dit : — Je serais plutôt gauchiste. Pas un gauchiste violent. » (*Un banc au soleil*, 8 mai 1975.)

héros de Simenon ont toujours été des hommes ordinaires, mais l'époque de son œuvre où ils avaient un destin n'est plus de saison. [...] de moins en moins agissants, [...] de moins en moins révoltés [...] ils se contentent d'être des *Témoins*, des *Veufs*, des *Innocents*, à peine des *Complices*... »⁸

Admettons : les héros, toujours solitaires, toujours méfiants envers les grandes idéologies, sont *en général* moins exaltés, moins « romantiques » qu'auparavant. Admettons : les adolescents qui apparaissent dans les romans de la décennie soixante-soixante-dix sont plutôt conformistes et profitent de l'aisance matérielle de leurs parents sans connaître de périodes de vaches maigres⁹. Mais Alain Poitaud fait exception. À l'instar de ses grands aînés des années trente, il continue à rejeter le modèle familial des parents, il cherche une place qu'il pourrait occuper, une place sans rien de commun avec la condition matérielle des petites gens, mais sans rien de commun non plus avec la mentalité de la grande bourgeoisie, pour laquelle il n'éprouve que haine et mépris. Au fil des décennies, la comédie sociale s'est renouvelée en surface, mais le même sentiment vertigineux du vide guette toujours les gens sans appartenance.

La charge contre la grande bourgeoisie — incarnée par le beau-frère de Poitaud, le mari d'Adrienne, inspecteur des finances de son état — est féroce, à la limite de la caricature. Blanchet est un imbécile, « un solennel imbécile »⁽¹¹⁶⁾, incapable de comprendre les démêlés des couples :

Roland Blanchet était bien trop inspecteur des Finances et trop sûr de lui pour imaginer un instant que sa femme pourrait avoir des rapports avec un autre homme.⁽³⁰⁾

Encore moins avec le mari de sa sœur ! Imbu des préjugés de caste, il interdit à Alain d'assister aux obsèques de son ancienne maîtresse. En plus *Mossieu* boit du porto !

Ils étaient tous hauts fonctionnaires dans la famille Blanchet, le père et les trois fils. [...] Ils étaient tous importants, tous installés dans de vastes bureaux officiels, avec des huissiers à chaîne à la porte.

Ils pouaient !

— Merde ! Merde ! Et re-merde !⁽⁵¹⁾

⁸ Jérôme LEROY, *art. cit.*, 52.

⁹ Cf. ici même les observations de Michel Lemoine et de Bernard Alavoine à propos des *Innocents*, du *Confessionnal* et de *La Disparition d'Odile*.

Les Blanchet se situaient très haut dans la hiérarchie. On ne pouvait pas prévoir jusqu'où ils iraient. [...] Il n'aurait accepté en aucun cas d'être comme eux. Il ne pouvait pas les sentir. En outre, il les méprisait pour les concessions qu'ils faisaient à leur carrière. Selon un mot qu'il employait volontiers, ils puaien⁽¹⁹⁰⁻¹⁹¹⁾.

La relation d'Alain avec ses propres parents est tout aussi conflictuelle : il ne veut pas leur ressembler, il les évite. Dans son cabinet de chirurgien-dentiste au deuxième étage de l'appartement, Oscar Poitaud occupe le salon et se comporte en « ouvrier », soumis à ses horaires « d'usine »⁽¹²⁶⁾ : cadence à tenir, un client tous les quarts d'heure. Peu d'affection à attendre de sa part, juste des reproches : de ne pas avoir un vrai métier, une vie rangée — ce qui, pour lui, indubitablement, témoigne d'une éducation réussie. La mère d'Alain lui est aussi étrangère que ses nombreuses tantes, commerçantes à Dijon, et chaque visite rituelle est marquée par une libation au vin rouge. « Il n'était pas ému, son enfance ne l'attendrissait pas, au contraire ! Il détestait son enfance. »⁽¹²¹⁾ Roger Mamelin, dans *Pedigree*, nourrissait de pareils sentiments filiaux, prenait plaisir à contester l'éducation parentale :

— Il existe deux sortes de gens, vois-tu, maman, ceux qui se laissent fesser et ceux qui fessent les autres.

Il avait ajouté avec défi :

— Moi je fesserai les autres.⁽¹¹³⁻¹¹⁴⁾

Pris à témoin de cette résolution de leur fils, qui vient de rater son bac, les parents n'oseront plus le contrarier. Il s'enferme donc dans sa conviction :

Très jeune, il avait déjà l'impression que son avenir dépendrait d'un hasard, d'une rencontre, d'une phrase entendue au passage. Il ne serait pas un fessé, c'est tout. Il ne s'engagerait pas comme son père, dans un corridor tout droit où il userait sa vie à marcher pour ne rien trouver au bout.⁽²¹⁷⁾

Plus de saison, le refus de la soumission, de la sujétion sociale, de la domination par une classe confite dans le préjugé ? Allons donc ! Voilà le refrain de jeunesse remis au goût du jour, et de nouveau d'actualité un peu avant mai 1968... L'écrivain fait entendre les cris de protestation de ses vingt ans à deux reprises, au chapitre quatre et au chapitre sept, comme pour insister sur la permanence de la révolte contre le milieu d'origine, la permanence du refus d'appartenir à une sphère sociale que l'on n'a pas choisie.

Dès lors, il est impossible à Poitaud d'avoir avec son beau-frère ou son père une conversation autre qu'insignifiante. Seul son beau-père pourrait le comprendre. Cet universitaire, en effet, a consacré sa vie à Baudelaire, révolté lui aussi contre la carrière que sa famille lui traçait. Alain aimerait

s'entretenir avec cet homme qu'il admire, à qui il voudrait ressembler parce qu'il possède hautement la qualité d'être seul, mais il laisse passer l'occasion. Le lecteur comprend que le savant est le père qu'Alain aurait aimé avoir, mais qui lui paraît inaccessible, tant il est plus calme, plus sereinement distancié que lui.

La critique de l'hypocrisie sociale, si elle ne prend pas la forme d'une contestation idéologique construite, intellectualisée, s'exprime encore sur plusieurs autres plans. Tout ce qui faisait la vie quotidienne de l'homme des médias est passé au crible et rien ne résiste à cette opération-vérité. La vie conjugale, la confiance mutuelle, l'intimité sexuelle n'étaient que façade. La manie de rebaptiser les gens « mon chou », « chaton », « lapin », « bébé », « poisson », ou autres « petite tête » : quoi d'autre qu'une habitude ridicule de parvenu dominant ou méprisant son entourage ? Le restaurant où désormais Poitaud mange seul n'est plus qu'« un faux-bistrot, avec nappes et rideaux à carreaux rouges, quantités de cuivres en garnitures »⁽¹⁷⁷⁾. La maison de campagne, où il se réfugiait les fins de semaine, relève d'une mode de ruralité et, aujourd'hui, aux yeux d'Alain, elle a perdu tout son attrait : « il ne pourrait pas supporter plus de deux ou trois heures l'atmosphère des Nonnettes, ni tout ce que le décor signifiait »⁽²³⁵⁾. Le tour du propriétaire donne l'occasion de vérifier cette impression de fausse intimité :

Les chambres avaient le plafond bas. Les meubles étaient presque tous des meubles de fermes, de lourds meubles paysans, mais l'ensemble était gai, candide.

Un candide voulu. Un faux candide. Un candide pour épater les invités du week-end.

Comme *Toi* créait une fausse intimité.

Comme ...

Inutile ! C'était trop tard ou trop tôt.⁽²³⁵⁾

[...] Il ne se rendait pas compte que les Nonnettes étaient du toc, un rêve raté.⁽²⁵⁰⁾

La bande de copains ne résiste pas non plus à l'examen critique :

Il avait cru que les copains, c'était une bande de gens qui avaient les mêmes goûts et sur qui on pouvait compter.

Ce n'était pas vrai. Beaucoup de choses auxquelles il avait cru étaient fausses aussi.

Un jour, il en dresserait la liste, comme Chaton pour ses vêtements, son linge, ses chaussures et le reste.⁽¹⁹⁰⁾

Faire une liste ou faire le vide ? « C'était comme si les choses ne le concernaient plus, comme s'il était débarrassé de toute responsabilité. »⁽²²⁰⁾

La litanie des « Foutaise ! », « un mot inhabituel pour lui », scande cette disparition des responsabilités de mari, de père, de patron de presse. « Foutaise, bien sûr », la fidélisation des lectrices⁽¹⁹⁷⁾. « Foutaise ! », un appartement de luxe avec vue panoramique sur le centre de Paris⁽²¹⁹⁾. « Foutaises » encore, les responsabilités familiales⁽²²⁰⁾. Cette impression d'une existence totalement factice, d'une tromperie généralisée, d'une communication frelatée dans la vie privée, dans la vie publique, dans la vie professionnelle, contamine tout ou presque.

Il n'y a que deux pauses dans ce jeu de massacre : la nuit passée avec Bessie, l'entraîneuse de boîte de nuit, rudoyée d'abord mais capable de tendresse au réveil ; l'étreinte avec Mina, la femme de chambre, qui exemplifie ce que Simenon, interviewé par Lanzmann pour *Lui*, nomme la tendresse dans la sexualité, avec « La » Femme, représentante de toutes les femmes. Mais ces amours passagères ne sont que des moments de répit dans la dégringolade inexorable. Le lecteur assiste à une descente aux enfers sponsorisée par Johnny Walker : « Il n'avait pas honte de boire, d'être peut-être ce qu'on appelle un alcoolique. À présent, ce n'était plus un vice, mais une maladie. Il n'en pouvait rien, s'il était malade »⁽²⁰⁰⁾. L'alcool, certes, n'arrange rien à la situation de Poitaud, mais il n'est pas la cause de son mal d'être ...

Ce n'est sans doute pas un pur hasard si l'ouvrage de Guy Debord, *La Société du spectacle*¹⁰, paraît quand Simenon écrit *La Prison*, en 1967. Le philosophe situationniste y dénonce l'emprise de l'économie marchande, l'envahissement et la corruption de la vie sociale par une communication médiatique persuasive. Elle devient, cette vie sociale, spectacle, trompe-l'œil, jeu d'apparences. Tout ce qui était vécu, éprouvé, se réduit au faire-semblant, s'altère en postures pour épater la galerie et dissimuler les sentiments authentiques. Ce qui en résulte, c'est la coupure par rapport au monde réel, l'avènement d'un espace de rassemblement virtuel où l'homme s'agite, coupé de ses racines, de son histoire, de ses appartenances, plus seul, plus exposé à la dépression que le furent jamais ses ancêtres.

Avec ses mots à lui, sans référence à Hegel ou Marx, Simenon excelle à rendre sensible cette impression de vide et de solitude intime. Quand il somnole, Poitaud prend conscience de ses méprises et de la vacuité du sens de ses relations aux autres.

Il savait qu'elle parlait, mais les mots ne venaient pas jusqu'à lui, ou bien, ils n'avaient aucun sens. Il lui semblait qu'ils étaient coupés de la vie,

¹⁰ Paris, Buchet-Chastel, 1967.

englués soudain dans un monde irréel, stagnant, d'où, pris de panique, il essayait de s'échapper.⁽¹⁶⁸⁾

Alain se rend compte de « son cirque »⁽¹⁹⁶⁾, de son besoin d'être entouré, mais aussi de la superficialité, du caractère « décalé » des rapports qu'il entretient avec ses proches. Quand son beau-père refuse qu'on le raccompagne par une courte phrase : « J'ai besoin d'être seul », il mesure la distance qui le sépare de cet homme admiré :

Un poids nouveau lui pesait sur les épaules. Il lui semblait qu'il venait de prendre une leçon et il se sentait un petit garçon. Lui aussi aurait eu besoin d'être seul, mais il n'en avait pas le courage.⁽¹⁴²⁾

Une phrase de sa femme lui revient en mémoire :

— Il n'a jamais eu besoin de moi, il a besoin des gens, de n'importe qui. Peu importe qui se trouve à ses côtés.⁽¹⁶⁵⁾

[...] C'était vrai. Il avait toujours eu besoin d'avoir autour de lui ce qu'il appelait ses copains ou ses collaborateurs. Seul, il devenait inquiet, d'une inquiétude vague, morbide. Il ne se sentait pas en sûreté et c'est pourquoi, malgré son ivresse, il avait ramené une fille la nuit précédente.⁽¹⁶⁶⁾

Cette mise en échec de la subjectivité, cette incapacité du sujet à prendre place est une crise métaphysique. À cause du pilonnage publicitaire s'est développé un marché de l'intimité, construite une psychologie de supermarché favorisant le succès des produits d'une consommation de masse. Dès lors s'abolit la distinction entre le vrai et le faux, le réel et le virtuel, l'authentique et le frelaté. Dès lors s'effacent les oppositions de valeurs : « De l'amour, il en vendait un million d'exemplaires par semaine, de l'amour et du sexe. C'était la même chose. »⁽¹⁷²⁾ Au cas où le lecteur n'aurait pas saisi le lien entre la profession du protagoniste et sa déroute intime, au cas où il n'aurait pas compris que la représentation de soi, l'idée de soi est devenue une production sociale, parmi d'autres, Simenon insiste : « Tu n'as pas l'air de comprendre le côté personnel, le côté intime. Aujourd'hui, on s'efforce de tout personnaliser, justement parce que tout est fabriqué en série, y compris nos amusements. »⁽¹⁷³⁾

Guy Debord formule des idées très proches en montrant les effets de ces transformations des valeurs sociales ; pour lui, la conscience solitaire est devenue une prison existentielle :

La conscience spectaculaire, prisonnière d'un univers aplati, borné par l'écran du spectacle, derrière lequel sa propre vie a été épuisée, ne connaît plus que des interlocuteurs fictifs qui l'entretiennent unilatéralement de leur marchandise et de la politique de la marchandise. Le spectacle dans

toute son étendue est signe de miroir. Ici se met en scène la fausse sortie d'un autisme généralisé.¹¹

Retrouver le sens de la vie, l'accès à des significations vraies ; c'est de ce besoin que témoignent à longueur de pages les cogitations de Poitaud :

Tout cela était-il bien réel? N'était-ce pas un décor de théâtre dans lequel les trois acteurs jouaient trop lentement leur rôle? Les silences étaient nombreux, insupportables. Par instants, Alain avait envie de crier, de gesticuler, de faire n'importe quoi, jeter son assiette par terre, par exemple, pour que tout rentre dans la vie.⁽¹³⁵⁻¹³⁶⁾

Il envie le comportement de sa femme, qui, telle Antigone, fait face à son destin : « Elle ne se laissait pas troubler, elle ! Elle tenait bon, gardait les deux pieds dans la vie ! »⁽¹⁸⁵⁾

On ne peut se contenter de dire qu'Alain est un frimeur, une personnalité narcissique qui a besoin d'être le centre d'attraction. Cette piste ouverte par le romancier sur une possible explication psychologisante est une issue trop commode pour échapper à une réflexion sur la condition humaine et les transformations de la société. Guy Debord dénonçant les apparences trompeuse de la société du spectacle et Simenon illustrant la comédie sociale se font écho sur la destruction du lien social et la détérioration du sentiment d'autonomie psychique.

Le désarroi et la souffrance de la cage mentale (la prison)

MAIS *La Prison* est aussi l'histoire d'un processus de destruction psychique implacable qui aboutit à un suicide réussi. L'effondrement mental proche d'une névrose narcissique est une matière romanesque qui continue de fasciner un Simenon proche de la retraite. Le roman retrace les étapes d'une tragédie intime, d'une dépersonnalisation lente et inexorable, d'une dépression blanche dont la seule issue envisageable est le gros platane du Bois de Boulogne — « son arbre »⁽²⁵²⁾ — contre lequel Poitaud lancera sa Jaguar. « Il avait fixé sa ligne de conduite pour ce jour-là et il était capable de s'y tenir », nous prévient le narrateur au début du dernier chapitre.

Alain enregistre, l'un après l'autre, les chocs qui le font « cesser d'être l'homme qu'il avait été jusqu'alors ». Il note les altérations graduelles de ses

¹¹ Guy DEBORD, *op. cit.*, thèse 218.

paroles. Il constate l'agrandissement du fossé qui le sépare de toutes ses relations : femme, collègues, famille, parents — son fils de cinq ans même. Tout cela est progressivement désinvesti, Poitaud se détache de ce qui n'est plus qu'un jeu d'illusions, un monde de relations inauthentiques où s'étirole le peu de confiance en lui qui lui reste. Avec ce roman, Simenon étudie très finement la souffrance, mais comme le ferait un sismographe enregistrant les comportements et les pensées fugitives du personnage principal. Mina, la jeune femme de ménage avec qui Alain a une brève relation sexuelle, est la seule à s'attarder sur la tristesse de son partenaire, mais sa sollicitude n'a pas d'effet durable sur Poitaud, vite repris par ses pensées obsédantes.

« Il avait appris, en trop peu de temps, beaucoup de vérités désagréables, qu'il lui faudrait digérer peu à peu. »⁽²¹⁴⁾ Il faut encaisser les coups. La manière dont le protagoniste les encaisse peut s'interpréter de deux façons différentes. Il subit le châtement de son orgueil et de son insolence ou il éprouve le besoin d'être accusé à tort pour justifier le sourd sentiment de culpabilité qu'il éprouve. Ni vraiment honteux, ni franchement coupable à ses propres yeux, il perd pied, se noie au moment où il fait « retraite » et se résigne comme après son échec au bac. Il se mure en lui-même et n'est plus capable de supporter sa solitude : dès lors, plus rien, sinon son suicide, n'a de sens pour lui.

À peine le roman commencé, un processus déconcertant est en route : « Il n'avait jamais encore connu cet état de stupeur, de vide¹² intérieur. Son cerveau ne fonctionnait pas, en tout cas, comme d'habitude. Il se sentait enlisé dans un monde devenu incohérent, où les mots n'avaient plus le même sens, les objets le même visage. »⁽²³⁾ Cette dépossession de soi, de son langage, de ses habitudes familières n'est pas le résultat direct des événements, mais l'écart se creuse entre la « façade » des réactions encore adaptées aux attentes sociales et l'ébranlement psychique : s'opère un dédoublement de conscience et surgit une terreur intime engendrée par l'incompréhension.

Il n'était pas triste, accablé, ni ému. Pas indigné non plus. C'était plutôt une dépersonnalisation, et il aurait été capable de se pincer pour s'assurer que c'était lui, Alain Poitaud, qui était assis là, assis dans un fauteuil vert, [etc.]⁽²⁴⁾

Du début à la fin du roman, ce vidage de soi est ininterrompu et il s'exprime de plus en plus par des images corporelles. Celle de l'écorché vif volontaire apparaît à la fin de l'avant-dernier chapitre :

¹² L'édition originale de 1968 (Presses de la Cité) présente une coquille, reprise dans l'édition de poche (1971), qui donne à réfléchir : « vice intérieur ». Fissure, faille, vice de fabrication ? L'humain interroge sur son mystère.

C'était vrai. Un sale travail. Un travail qu'on ne fait d'habitude qu'une fois dans sa vie. Il était descendu au fond de lui-même. Il avait gratté la surface, mis tout à nu jusqu'à ce que cela saigne. C'était fini. Il ne saignait plus. Mais on ne pouvait pas lui demander de rester le même homme.⁽²³⁴⁾

Il est inutile pour Poitaud de dresser la liste des différents événements qui l'accablent (l'absence de sa femme, la nouvelle du crime commis par cette dernière, la publicité faite à sa liaison avec Adrienne, l'annonce de cette liaison au beau-frère, l'interdiction d'assister aux obsèques, la découverte d'un rival, la déception qu'il s'agisse d'un minable, etc.) puisque le travail qui s'impose est celui d'une découverte de la fragilité et de la fausseté de son image d'homme arrivé et puissant. Il se sent maintenant grotesque, il mesure le ridicule de ses postures arrogantes qui n'impressionnent pas le commissaire. Ce dernier le juge sans complaisance : « Il reste votre orgueil. Vous êtes un orgueilleux, et j'admets que vous avez assez de raisons d'être satisfait de vous. »⁽²⁰⁶⁾ « Je suis aussi calme qu'un poisson qu'on vient de vider »⁽²⁰⁵⁾, confie Alain au policier, qui craint un passage à l'acte. Ce calme apparent donne le change et dissimule l'intensité d'une souffrance intérieure, le travail de sape d'une angoisse mortifère. « Il était très calme, en effet, d'un calme douloureux. »⁽²⁰⁵⁾

Il montait les étages à pied [...]. Il grimait toujours, essayant de se débarrasser du fatras de pensées qui l'attaquaient, des petites pensées sournoises qui l'attaquaient, comme certains rêves. Certaines étaient si imprécises qu'il n'aurait pu les formuler, mais l'ensemble était accablant¹³. C'était un peu comme de remettre tout en question. Ou comme d'assister à sa propre autopsie.⁽¹⁹⁸⁾

On est loin de l'examen de conscience et du confessionnal : les références religieuses sont aspirées par l'obsession d'une mort inéluctable que l'écriture tente d'exorciser, de comprendre, en écartant toute compassion intempestive. Car l'enjeu est capital : exprimer une souffrance presque indicible, devenue incommunicable à l'autre et qui engendre une peur subie mais impensable.

¹³ Par cette observation, le narrateur donne sa place aux processus primaires, si déconcertants pour l'activité de la pensée, quand les sensations de plaisir et d'angoisses deviennent indéchiffrables.

Remarques finales

DE « L'ŒUVRE OUVERTE », nous a appris Umberto Eco, on ne peut épuiser les significations. Il est donc vain d'avoir la prétention de tout dire sur ce roman, et je me contenterai d'indiquer trois angles qui en modifient la vision : 1^o) l'aveu tardif d'une tentative de suicide de Simenon vers Noël 1964 ; 2^o) les soucis d'un père pour l'avenir d'un fils atteignant la trentaine ; 3^o) enfin une interrogation sur la place du romanesque dans une société du spectacle.

Désarroi d'un mari dont le couple s'est brisé et suicide non abouti

Simenon se souvient-il, en écrivant ce roman, de l'épisode des vacances de neige à Montana, à la fin de l'année 1964, qu'il racontera plus tard dans ses *Mémoires intimes*

Quelle nostalgie me saisit ce soir-là ? [...] J'ai tout essayé, tout subi en vain. Elle est perdue pour moi, pour elle aussi sans doute. Ce soir-là, pris d'un soudain désespoir, je décide d'en finir. Nous longeons un rocher à pic. Je m'arrête, je vacille, balbutie quelque chose comme :

— Je n'en peux plus ...

Ce n'est pas une menace en l'air. Sur le moment je suis décidé à en finir et Teresa me retient à temps de ses bras heureusement vigoureux. Dès lors, elle me fait renoncer aux promenades sur ce sentier-là [...] ¹⁴.

La rupture du couple, le séjour de l'épouse dans une clinique spécialisée, la rumination solitaire qui précède une déferlante de désespoir : on peut continuer le parallèle avec la figure de Mina qui rappelle la présence de Teresa ... Bref, Simenon sait trouver les mots justes, sans pathos, pour rendre compte d'un désespoir qui mène à la tentative de suicide. À l'intensité du sentiment du vide répondent le dépouillement du style et la simplicité des notations éprouvées. Plutôt que l'insensibilité d'un entomologiste, souvent mentionnée par la critique, il convient de souligner ici la pudeur et la neutralité bienveillante dont témoigne Simenon en montrant une grande souffrance. L'autre, la place et la présence de l'autre est ce qui permet de sortir de la prison, de l'abîme où on peut se croire définitivement condamné ...

¹⁴ Georges SIMENON, *Mémoires intimes*, TS, t. 27, p. 1248.

Prémonitions d'un romancier, soucis d'un père et transmission familiale

Mais si la faillite du couple occupe l'avant-scène du roman, elle n'en couvre pas tout le champ.

« Comment voyez-vous votre avenir ? » demande le journaliste Gilbert Graziani à Simenon, de retour de Vichy. L'écrivain lui fait part de ses deux préoccupations : produire des romans et protéger sa famille :

J'espère encore écrire beaucoup de romans. Je voudrais vivre très vieux pour deux raisons. La première, c'est que c'est le seul moyen de faire le tour complet de l'homme. La seconde, plus personnelle, que j'aimerais voir tous mes enfants adultes et me rendre compte de l'orientation de leur vie. Or, le dernier n'a que huit ans.¹⁵

En 1967, Marc, le fils aîné de Simenon, n'a que 28 ans, presque l'âge d'Alain Poitaud. L'incipit du roman fait écho à cette préoccupation du père : « Combien de mois, d'années, faut-il pour faire d'un enfant un adolescent, d'un adolescent un homme ? À quel moment peut-on affirmer que cette mutation a lieu ? »

Le romancier n'a cessé, depuis *Pedigree*, de se faire du souci pour le devenir de son premier né, qui n'a pas vraiment supporté le remariage de son père. Aussi craint-il qu'il ne tourne mal, qu'il ne s'habitue à un style de vie mondain où l'on cherche surtout à tromper sa solitude, qu'il ne parvienne pas à se libérer d'une envahissante bande de copains. Ce n'est plus un secret depuis les confidences très dignes de Mylène Demongeot à Mireille Dumas, en février 2006 : Marc a suivi dans sa vie un nombre relativement élevé de cures de désintoxication.

Plus d'un trait du roman se présente comme une allusion codée à la vie de Marc à cette époque. Par exemple, cette impression de toujours jouer, cette habitude de boire sans être ivre, cette fréquentation de la jeunesse dorée du Tout-Paris... Ou encore, ce refus de se montrer expansif, cette inaptitude à supporter la solitude, cette inclination à n'être que rarement satisfait de lui. L'allusion à la bande de copains d'un cinéaste raté que contient le roman n'est pas des plus agréables pour lui, mais les êtres proches d'un romancier sont exposés à ce qu'il emprunte à leur histoire pour donner de la chair à ses personnages. Ils le supportent comme un rapt ou ils le ressentent comme un hommage...

À partir de ces allusions, on peut avancer l'hypothèse suivante : *La Prison*, comme *La Disparition d'Odile*, écrite en janvier 1971, sont nourries

¹⁵ Interview publié dans *Paris Match*, 8 août 1967.

de l'imaginaire d'un romancier projetant dans l'écriture un avenir possible, pas très éloigné, et qu'il redoute pour l'un de ses enfants. Simenon trouve là un moyen d'exorciser ses craintes, il envisage le pire pour pouvoir faire face et peut-être pour conjurer le sort.

Cette hypothèse de l'importance de la paternité s'ancre fortement dans le roman quand Alain fait un saut aux Nonnettes. La maison de grand-mère que Simenon a habitée à Nieul n'est pas loin de ce tableau, à un tilleul près : « Il regardait la maison blanche aux fenêtres à petits carreaux, qui lui avait donné tant de soucis. C'était une sorte de rêve qu'il avait réalisé, une maison où l'on aurait voulu être né, où on serait venu en vacances chez sa grand-mère. »⁽²²⁹⁾ Brisé, le rêve ! Plus question de famille heureuse dans le refuge campagnard. Alain ne trouve rien à dire à son petit Patrick de cinq ans, il ne trouve même pas le temps de jouer avec lui. Ce passage lugubre est largement inspiré d'une scène réelle exsudant le même accablement moral, celle du départ de Nieul en août 1940, à cause de la guerre : Simenon est alors forcé par les événements de quitter son paradis, le symbole d'une sécurité et d'une harmonie familiale et il peut s'attendre au pire en abandonnant les siens.

La paternité trouve une autre illustration dans le roman avec le portrait de Fage, le beau-père, l'universitaire d'Aix, qui a longuement observé le caractère de ses deux filles, sans intervenir directement comme mentor de leur devenir. Il entend jouer un rôle de passeur et s'est gardé d'éduquer sa progéniture de façon autoritaire. La passion de sa vie, c'est Baudelaire — un poète qui a réussi à s'émanciper de la tutelle familiale — et c'est la réussite de l'émancipation de ses propres enfants.

Il avait toujours été attiré, pourtant, par ce beau-père, dont il aurait pu devenir l'ami. Fage n'avait-il pas consacré sa thèse aux relations entre Baudelaire et sa mère ?

Cette interrogative ne nous aiguille-t-elle pas sur une autre piste aboutissant à *Lettre à ma mère*, ultime issue pour essayer de sortir de l'encerclement narcissique, pour tenter de s'évader de cette prison où le manque d'amour véritable est postulé comme un manque originel ? Si le métier d'homme est difficile, le droit d'inventaire de l'héritage familial n'est pas, lui non plus, une sinécure. La mère, au dire des psychologues, n'est-elle pas la première institution rencontrée ?

Roman et espace virtuel, culture et société du spectacle

« Le spectacle, qui est l'effacement des limites du moi et du monde par l'écrasement du moi qu'assiège la présence absence du monde, est

également l'effacement des limites du vrai et du faux sous la présence réelle de la fausseté qu'assure l'organisation de l'apparence.»¹⁶ Cette définition du concept de spectacle par Guy Debord fait écho au mot de Stendhal : «un roman est un miroir qui se promène sur une grand-route». D'un côté, le tournis du jeu des apparences qui étourdissent le consommateur; de l'autre, le jeu de la fiction qui efface les frontières entre le réel et l'irréel, entre l'émotion de la vie et la séduction du texte littéraire. Ces deux jeux d'apparences paraissent parfois se confondre, quand l'imaginaire n'est plus capable de faire rêver à un ailleurs, à un autre univers.

Paul MERCIER
Laboratoire de Psychologie
Université de Franche-Comté

¹⁶ Guy DEBORD, *op. cit.*, thèse 219.

Bernard ALAVOINE

***Le Confessionnal, Les Innocents :* la famille en crise, reflet d'une époque ?**

LES DERNIERS ROMANS de Simenon ont parfois déconcerté la critique et dans une certaine mesure le public : si les *Maigret* continuent à avoir un certain succès, les ventes des romans durs ont tendance à baisser à l'exception de quelques titres comme *Les Anneaux de Bicêtre*. Certains journalistes ne sont pas tendres avec le romancier et lui reprochent notamment d'être décalé par rapport à ses lecteurs et surtout à la jeunesse. En avril 1971, Christian Chéry écrit ceci dans *Les Lettres françaises* à propos de *La Disparition d'Odile* :

Un roman fleur bleue signé Simenon, qui croit probablement évoquer là les problèmes de la jeunesse. [...] Simenon ne saisit pas les convulsions qui, aujourd'hui, défrisent les cheveux longs.¹

Doit-on être aussi sévère aujourd'hui, à propos d'un roman qui a certes suscité peu d'enthousiasme auprès de la critique, comme en témoigne encore l'article de Michel Pire retenu par Michel Lemoine dans *Les Cahiers Simenon* n° 18 « Une œuvre, une critique »²? On peut se demander si les derniers romans de Simenon sont en phase avec les préoccupations de la société française de cette fin des années soixante, qui aura pour exutoire la crise de mai 68.

Avec le recul, la famille en crise, le malaise des adolescents et le conflit des générations sont des thèmes qui évoquent assez bien ces années soixante. Georges Simenon a-t-il voulu peindre des personnages typiques de leur époque, en d'autres termes a-t-il souhaité s'adapter à la fois à un lectorat et à une société qui évoluent? Certains commentateurs avaient remarqué cet aspect nouveau de l'œuvre, comme Pierre Kuentz et Henri Mitterand en 1968 à propos du *Déménagement*, roman qui opposait deux modes de

¹ Christian CHÉRY, *Les Lettres françaises*, 7-13 avril 1971.

² *Cahiers Simenon*, n° 18, « Une œuvre, une critique », Les Amis de Simenon, Bruxelles, 2004.

vie à travers l'itinéraire du personnage principal³. Le titre même du roman révélait l'importance que Simenon donnait au phénomène sociologique, ou du moins sa volonté d'ancrer son roman dans une certaine actualité. Cette approche nouvelle de l'écriture par un romancier sexagénaire est-elle influencée par John, né en 1949, qui incarne bien aux yeux de son père cette « génération 68 » ?⁴

Les évolutions de la société occidentale sont en tout cas présentes dans les dernières productions de Simenon. Aussi, je m'attacherai plus particulièrement à deux romans qui semblent être imprégnés de cette thématique : *Le Confessionnal*, publié en 1966 et *Les Innocents*, publié en 1972, de fait le dernier roman dur de Georges Simenon. Dans ces deux œuvres qui encadrent l'année 1968, la crise de la famille est violente et concerne aussi bien les parents que les enfants. Il a semblé opportun de décrire et d'analyser cette crise à travers les différentes phases de son déroulement : la découverte progressive d'un secret de famille, la crise du couple, le désarroi des enfants adolescents et enfin la recherche hypothétique d'un équilibre comme sortie de crise. En définitive, *Le Confessionnal* et *Les Innocents* ont-ils ou non traduit les inquiétudes de cette période de contestation sociale, mais aussi de bouleversements au sein de la famille ?

Secrets de famille et crise du couple

RÉSUMONS en quelques mots ces deux œuvres. *Le Confessionnal* est un roman fondé essentiellement sur trois personnages d'une même famille : le père, la mère et le fils unique. La découverte de l'infidélité de la mère — Josée Bar — par son fils André est à l'origine de la crise qui atteindra les trois personnages à des degrés différents. Dans *Les Innocents*, c'est le décès accidentel de la mère — Annette Célerin — renversée par un autobus, qui fait découvrir au mari l'infidélité d'une épouse : celle-ci le trompait depuis dix-huit ans. La relative indifférence des deux enfants du couple après la disparition de la mère révélera d'autres problèmes au sein de la famille.

Les deux romans permettent un certain nombre de rapprochements sur le thème de la famille en crise, et dans les deux cas c'est la mère qui est à

³ Pierre KUENTZ et Henri MITTERAND, « Les Linguistes et la rhétorique du *Déménagement* », in *Le Monde*, 22 juin 1968.

⁴ C'est une hypothèse avancée par Michel Lemoine, confirmée par des interviews de Simenon. Se reporter au texte « Une nouvelle jeunesse ? » de Michel Lemoine dans ce volume, p. 89-117.

l'origine du drame. Le secret de l'infidélité maternelle, gardé pendant de nombreuses années surgit brutalement et provoque la crise. Pour autant, les deux personnages féminins du *Confessionnal* et des *Innocents* bénéficient d'une certaine indulgence de la part de leur conjoint. Ainsi, dans *Le Confessionnal*, Josée Bar a trompé son mari à maintes reprises, mais c'est ce dernier qui justifiera l'inconduite de l'épouse auprès du fils :

Tout le reste est de ma faute et c'est cela, ce soir, que je voudrais que tu comprennes. De nous deux, c'est elle qui paie, c'est elle qui est malheureuse [...] Elle était la maîtresse de Canival. Elle ne me l'a pas caché, ni qu'elle avait appartenu à d'autres hommes avant lui. À quel titre lui en voudrions-nous aujourd'hui?⁵

Dans *Les Innocents*, le mari trompé ne découvre son infortune qu'après la mort d'Annette Célerin. Il ne parvient pas, lorsque ses doutes sont confirmés, à condamner l'épouse. Comme le dentiste, le joaillier considère que par sa naïveté, son égoïsme à vouloir profiter seul de son bonheur, il a tout gâché. Quant aux deux personnages féminins, ils sont plutôt en phase avec l'époque : on n'est pas loin des bouleversements des années soixante, en particulier dans l'évolution du rôle de la femme. Ainsi, François, le jeune héros d'*Un léger malentendu* de Denis Tillinac juge-t-il les mœurs de l'époque : « Il y avait des liaisons qui offusquaient ma mère, amusaient mon père. La génération de mes parents s'est beaucoup dévergondée dans le cours des années soixante : les nouveaux riches donnaient le ton, les autres prenaient la cadence. »⁶ Cependant, l'infidélité des héros adultes de Tillinac n'a pas de lourdes conséquences : elle est simplement notée comme un signe précurseur de la crise qui va toucher leurs enfants peu après.

Chez Simenon, les conséquences directes de la révélation de l'infidélité sont plus graves. Les manifestations de cette crise du couple, qui se révélera aussi être une crise parentale, sont facilement identifiables dans les romans. L'alcoolisme en est l'un des symptômes les plus courants. Ainsi, dans *Le Confessionnal*, il y a déjà plusieurs années que Josée Bar a pris l'habitude de boire lors de ses sorties avec son amie Natacha, une aventurière tout aussi perturbée⁷. Après la révélation du secret, Josée Bar multiplie les sorties passablement alcoolisées pour ne pas affronter le regard de son fils André :

⁵ Georges SIMENON, *Le Confessionnal*, Rencontre, T. 39, 1970, p. 471.

⁶ Denis TILLINAC, *Un léger malentendu*, Robert Laffont, 1988, p. 19.

⁷ Lorsqu'elle boit, Josée Bar fait penser au personnage homonyme de Betty, jeune femme traumatisée pour avoir vu son oncle « saillir » une jeune servante, pendant son enfance à la campagne. Troublée, n'ayant reçu d'affection que de son père trop tôt disparu, Betty se ment continuellement à elle-même et boit pour fuir la réalité.

- Et père t'a précisé que j'avais bu ?
- Il ne m'en a pas parlé. [...]
- Tu as honte de moi ?
- Mais non. Pourquoi ? Cela ne me regarde pas.⁸

L'alcoolisme de Georges Célerin dans *Les Innocents* est en revanche une réaction directe à l'infidélité de son épouse à laquelle il ne veut pas croire dans un premier temps, mais qui le hante jusqu'au moment où il en a la preuve. Le joaillier qui se considérait comme heureux jusque-là avait toujours été sobre, mais à présent il ne peut résister : « On ne l'avait jamais vu ivre et il tenait à peine debout »⁹. Phénomène de société, l'alcoolisme est présent — on le sait — dans la vie de Simenon. Il n'en reste pas moins que cette réaction face au mal-être lié à l'échec du couple est en phase avec l'époque. Ce thème est — rappelons-le — également abordé dans *Novembre*, publié en 1969, un roman très noir où la mère alcoolique ira jusqu'à commettre un crime.

Un autre aspect de la crise est perceptible avec la tentation du suicide. Ainsi, le héros de *La Prison*, subissant de plein fouet la crise familiale après le meurtre de son épouse, mais surtout ne supportant plus le vide intérieur et la solitude, mettra fin à ses jours en jetant sa Jaguar contre un arbre¹⁰. Dans *Le Confessionnal*, c'est la mère qui songe à se détruire : « Tu me comprends vraiment ? Tu comprends que je n'ai plus aucune raison d'être [...] ? »¹¹ Lorsque à la fin du roman Josée Bar remplace les soirées avec Natacha par une errance nocturne dans les bars de la ville, le père et le fils attendent toute la nuit dans le salon, tentant chacun de cacher leur inquiétude. Plus forte encore est la tentation du suicide pour Georges Célerin : « Dix fois, en descendant les Champs-Élysées et en suivant la rue de Rivoli, il avait eu des idées de suicide. C'était la solution radicale. Il ne souffrirait plus. »¹² Après avoir eu la preuve de ce qu'il redoutait, le joaillier envisage sérieusement cette éventualité en se rendant dans une pharmacie : il y renoncera vite cependant.

Pour échapper à la réalité, le héros peut être tenté par la fugue : c'est la solution choisie par les protagonistes de *La Fuite de Monsieur Monde* et de *La Disparition d'Odile*. Pour en arriver là, il faut cependant une certaine force de caractère que les personnages de nos deux romans n'ont pas. Ainsi,

⁸ Georges SIMENON, *Le Confessionnal*, Rencontre, T. 39, 1970, p. 415.

⁹ Georges SIMENON, *Les Innocents*, Rencontre, T. 44, 1973, p. 302.

¹⁰ Se reporter à la communication de Paul Mercier sur *La Prison* dans ce volume, p. 119–136.

¹¹ Georges SIMENON, *Le Confessionnal*, Rencontre, T. 39, 1970, p. 425.

¹² Georges SIMENON, *Les Innocents*, Rencontre, T. 44, 1973, p. 334.

dans *Le Confessionnal*, Josée Bar décide-t-elle de partir pour Paris, mais sa fugue s'arrêtera à la gare de Cannes, où son mari parviendra à la retenir. Comme dit Noémie, la fidèle cuisinière : « Que voulez-vous que je vous dise, mon petit monsieur ? À votre âge, vous ne pouvez pas connaître les femmes. Elle a voulu qu'on la retienne. »¹³ Comme le suicide, la fugue est seulement envisagée par l'héroïne du *Confessionnal*. Quant au joaillier des *Innocents*, il préfère se réfugier dans le rêve ou les souvenirs d'enfance, tombant ainsi dans un état d'étrangeté qui lui permet de fuir la réalité¹⁴. Lucien Bar, enfin, adopte une attitude de repli cherchant à l'entresol « un coin où se réfugier »¹⁵... Ainsi, les personnages du *Confessionnal* et des *Innocents* abandonneront vite les solutions radicales : l'alcool et le repli apparaissent alors comme des substituts plus faciles, « fuites » peu glorieuses qui révèlent cependant la crise du couple.

Conflit de générations

LA crise cependant ne se limite pas au couple : il s'agit bien dans les deux romans d'une crise de la famille. Dans un article du *Monde*, daté du 30 mars 1966, Pierre-Henri Simon a bien cerné le thème du roman *Le Confessionnal*, avant de critiquer vivement le style de Simenon :

Le thème moral qui sous-tend le récit est d'ailleurs intéressant et actuel : c'est, dans l'inévitable conflit des générations, la responsabilité des adultes, et plus spécialement des parents à l'égard des adolescents, troublés et déboussolés par les désordres du milieu familial.¹⁶

En effet, si les thèmes du conflit des générations et de la crise d'adolescence ne sont guère originaux, c'est l'angle sous lequel Simenon les aborde qui est intéressant : les parents ont renoncé à une éducation autoritaire, croyant pouvoir éviter les conflits qu'ils ont eux-mêmes connus pendant leur adolescence, mais leur libéralisme transparaît aussi dans les désordres du couple. Il en résulte un sentiment de culpabilité des parents, très présent dans *Le Confessionnal*. Le point de vue adopté par Simenon

¹³ Georges SIMENON, *Le Confessionnal*, Rencontre, T. 39, 1970, p. 464.

¹⁴ Notamment dans ce passage : « Il vivait comme en dehors du temps, en dehors de l'espace. Le boulevard Beaumarchais, qu'il voyait comme un décor de théâtre, était aussi irréel que les gens... » (Georges SIMENON, *Les Innocents*, Rencontre, T. 44, 1973, p. 344).

¹⁵ Georges SIMENON, *Le Confessionnal*, Rencontre, T. 39, 1970, p. 382.

¹⁶ Pierre-Henri SIMON, in *Le Monde*, « Le Confessionnal », 30 mars 1966.

(la focalisation interne sur l'adolescent) permet la justification du titre du roman, notamment dans ce passage où André exprime son désarroi : « Le même malaise, à présent, lui pesait. Il n'avait posé aucune question. Il n'avait pas cherché à savoir. C'étaient eux qui étaient venus le trouver tour à tour et qui s'acharnaient à se confesser à lui. »¹⁷ La métaphore de la confession est utilisée par André, qui lui aussi exprime son désarroi à Francine, gentille camarade un peu plus âgée que lui : « Depuis deux heures, je fais ce que je reproche à mes parents : je me confesse. Ce qui prouve que je suis moins fort que je ne le croyais. [...] Je m'étais juré de ne te parler de rien et te voilà au courant de tous nos secrets de famille. »¹⁸

Ce point de vue adopté par Simenon est remarquable. On est très loin des portraits d'adolescents ou de jeunes adultes révoltés du début de l'œuvre, comme le souligne Michel Lemoine¹⁹. André Bar, lycéen de 16 ans et demi, prépare son bac et vit en garçon rangé, tout en bénéficiant d'une totale liberté. Sa révolte est intérieure, contenue, et ne s'exprime qu'à travers une attitude de repli. Les disputes du couple, l'alcoolisme de la mère, les silences du père, André les supportera avec résignation mais aussi avec, je cite, « une sensation d'étouffement »²⁰. Finalement, la révélation du secret n'entraîne pas la révolte attendue, puisque le couple anticipe la réaction de l'adolescent en se « confessant ».

Dans *Les Innocents*, le portrait des deux adolescents est un peu en retrait en raison du point de vue adopté par Simenon : c'est ici le père qui est choisi par le romancier. Néanmoins, Jean-Jacques (16 ans) et Marlène (14 ans et demi) ressemblent étrangement à André Bar. Bénéficiant d'une aisance matérielle et d'une éducation libérale, le frère et la sœur vivent dans une famille sans histoire jusqu'à la mort brutale de leur mère. Mais cette vie qui ressemble au bonheur cache une certaine indifférence de la mère et l'éloignement du père. À l'annonce du décès, Marlène éclate en sanglots, mais Jean-Jacques « se maîtrise » et c'est lui qui calme son père. Très vite, les deux adolescents vont s'habituer à l'absence de leur mère, ce qui choque le joaillier²¹. Le point de vue adopté par Simenon ne permet pas de préciser

¹⁷ Georges SIMENON, *Le Confessionnal*, Rencontre, T. 39, 1970, p. 428.

¹⁸ *Ibid.*, p. 461.

¹⁹ Cf note 4, p. 138

²⁰ Georges SIMENON, *Le Confessionnal*, Rencontre, T. 39, 1970, p. 381.

²¹ Notamment dans cet extrait : « Cet entretien l'avait surpris et surtout la façon pratique dont un garçon de seize ans envisageait la vie. C'était pourtant sa mère qui était morte et il envisageait naturellement que son père se remarierait. » (Georges SIMENON, *Les Innocents*, Rencontre, T. 44, 1973, p. 229.)

les états d'âme des deux jeunes gens, mais cette attitude traduit la souffrance déjà ancienne de deux enfants élevés par Nathalie, la fidèle gouvernante qui s'efforce de remplacer une mère défaillante. Le titre du dernier *roman dur* de Simenon exprime probablement l'innocence de ces enfants livrés trop tôt à eux-mêmes dans un monde pourtant très protégé. Leur mal-être est patent et peut sans doute refléter le malaise de certains jeunes des années soixante. L'aisance matérielle et une certaine liberté ne suffiront pas à les rendre heureux.

Les adolescents des années soixante sont-ils conformes aux portraits ébauchés par Simenon ? Un autre roman de Denis Tillinac, *Incertains désirs*, publié en 2003, donne une version peu rebelle du conflit de générations avec cette réflexion du narrateur à propos de ses parents : « Nos liens étaient courtois mais empreints de méfiance, ils se demandaient ce que j'allais devenir. Je voulais tout, et ses contraires, sauf devenir ce qu'ils étaient. »²² Pas de rébellion donc, mais une distance, une incompréhension qui se confirme quelques pages plus loin : « Mes parents et moi, le monde et moi étions faits pour ne pas nous comprendre. »²³ Un autre roman contemporain dont le narrateur et héros est adolescent dans les années soixante dresse un portrait assez grave d'un couple qui ne s'est jamais remis de la perte d'une enfant. Il s'agit du prix Femina 2004, *Une vie française*, de Jean-Paul Dubois :

Mes parents ? Fidèles à ce qu'ils étaient depuis la mort de Vincent : silencieux, aimables, polis, indéniablement présents, mais en même temps terriblement absents.²⁴

Telle était ma famille de l'époque, déplaisante, surannée, réactionnaire, terriblement triste. En un mot, française. Elle ressemblait à ce pays qui s'estimait heureux d'être encore en vie, ayant surmonté sa honte et sa pauvreté.²⁵

Désemparé, mais aussi peu contestataire que le héros de Tillinac, Paul affrontera la vie d'adulte sans véritable révolte, avec les mêmes facilités matérielles que les jeunes héros simenoniens du *Confessionnal* et des *Innocents*. Adolescents dans les années soixante, Tillinac et Dubois ont, à la différence de Simenon, apporté une part importante d'autobiographie dans leurs romans respectifs, à travers leur héros-narrateur (même s'il s'agit de fictions). Le rapprochement est néanmoins intéressant dans la mesure où il montre que les héros du *Confessionnal* et des *Innocents*, certes plus stéréotypés,

²² Denis TILLINAC, *Incertains désirs*, Paris, Gallimard, 2003, p. 17.

²³ *Ibid.*, p. 19.

²⁴ Jean-Paul DUBOIS, *Une vie française*, Éditions de l'Olivier, 2004, p. 26.

²⁵ *Ibid.*, p. 30.

reflètent assez bien la jeunesse de l'époque, du moins celle des milieux aisés à l'image du propre fils du romancier²⁶.

Surmonter la crise ?

LA RÉVÉLATION du secret conduit donc à une crise grave qui n'épargne personne : enfants déplorant « l'absence » des parents, adultes réalisant à cette occasion combien ils ont failli à leur rôle d'époux(se), mais aussi de parents. Il reste à présent à voir comment les deux générations vont surmonter la crise. On a connu en effet des dénouements tragiques dans bon nombre de romans de Simenon, mais les personnages de ces deux romans tentent de trouver un compromis. Contrairement aux héros de *La Veuve Couderc*, de *Lettre à mon juge*, ou de *L'Homme au petit chien*, qui étaient des solitaires confrontés au destin, des étrangers au sens camusien, les deux romans étudiés mettent en scène une famille.

Dans *Le Confessionnal*, le père et la mère font jeu égal dans le compromis tandis que le fils tente de trouver un *modus vivendi* acceptable avec ses parents. Avec *Les Innocents*, on pourrait imaginer une réaction violente du veuf et éventuellement le meurtre de son rival : s'il y songe un instant, l'idée est vite abandonnée et Célerin se contentera de rompre les relations avec son associé. Cela commence comme la prise de conscience chez Camus, mais la révolte contenue tourne au compromis. Qu'il s'agisse du dentiste Bar ou du joaillier Célerin, les deux héros sont des hommes très ordinaires qui tentent de sauver ce qui peut encore l'être, un semblant de famille dans *Le Confessionnal*, une relation plus ou moins artificielle avec deux enfants indifférents dans *Les Innocents*. On est loin ici de l'attitude d'Alain Poitaud dans *La Prison* : ce directeur de magazine ira, lui, jusqu'au bout de sa prise de conscience en se suicidant.

Ce qui compte le plus finalement dans cette philosophie de l'équilibre entre pessimisme et résignation, c'est peut-être la conscience d'une certaine culpabilité. C'est en tout cas ce qui rend le personnage simenonien profondément humain, à défaut d'être héroïque. Ainsi, la culpabilité est très présente dans le drame vécu par le couple Bar dans *Le Confessionnal* : « nous sommes des étrangers, qui vivent et dorment ensemble »²⁷, avoue Josée Bar

²⁶ Se reporter à nouveau à la communication de Michel Lemoine dans ce volume, p. 89–117.

²⁷ Georges SIMENON, *Le Confessionnal*, Rencontre, T. 39, 1970, p. 458.

à son fils dans l'une de ses dernières confessions. Quant au dentiste, qui croit encore avoir surmonté la crise, il dissimule son égoïsme derrière un réel sentiment de culpabilité :

C'est vrai que j'ai des torts, mais pas autant qu'elle m'en attribue. [...] Je dois l'avoir mal aimée, puisque je ne suis pas parvenu à la rendre heureuse [...] Tout le reste est de ma faute et c'est cela, ce soir, que je voudrais que tu comprennes.²⁸

L'attitude du jeune homme n'est guère plus héroïque : « il était sombre, résigné. Il ne se révoltait plus. Il subissait, accablé par la lassitude... »²⁹ Reproduisant la résignation paternelle, il s'apprête à commencer sa vie d'homme.

Dans *Les Innocents*, le comportement de Célerin est proche de celui de Lucien Bar : au-delà de son chagrin et de sa révolte contenue, il réalise peu à peu qu'il ne se préoccupait que de son bonheur insouciant, confortablement installé dans le refuge de son atelier. Ce n'est qu'au chapitre III que les premiers doutes apparaissent : « Il avait conscience que, de son vivant, il était tellement obnubilé par elle qu'il avait négligé ses enfants. »³⁰ Et un peu plus loin : « est-ce qu'il était parvenu à la rendre heureuse ? »³¹ À la fin du roman, lorsqu'il a confirmation de ses doutes, qu'il se décide enfin à vérifier les informations données par le policier, Célerin a encore un réflexe de culpabilité : « Par contre, il ne parvenait pas à en vouloir à Annette. C'était sa faute. Il n'était pas un mari pour elle. »³² Innocent en apparence, le joaillier ne cesse d'exprimer sa culpabilité dans ce dernier *roman dur* de Simenon. Dans son article de *La Suisse*, de mars 1972, repris dans le n° 18 des *Cahiers Simenon* « Une œuvre, une critique », Claude Richoz écrit ceci :

L'histoire de cet homme subitement misérable, c'est peut-être la sienne, c'est peut-être la nôtre. C'est le désenchantement conduit jusqu'à ses ultimes conséquences, jusqu'à la solitude absolue.³³

En ce sens, avec ces deux romans Georges Simenon revient à sa conception de l'homme confronté au poids du destin, coupable certes, mais avant tout victime de sa propre faiblesse et de ses lâchetés. Bilan désenchanté qui traduit sans doute la crise familiale que le romancier subit dans ces années soixante.

²⁸ *Ibid.*, p. 470.

²⁹ *Ibid.*, p. 450.

³⁰ Georges SIMENON, *Les Innocents*, Rencontre, T. 44, 1973, p. 255.

³¹ *Ibid.*, p. 264.

³² *Ibid.*, p. 329.

³³ *Cahiers Georges Simenon*, n° 18, Les Amis de Georges Simenon, Bruxelles, 2004, p. 242.

*

* *

SIMENON a-t-il ou non rendu compte des soubresauts des années soixante-soixante-dix ? A-t-il, dans ses derniers romans, anticipé ou traduit les changements de société du second demi-siècle ? Avant de formuler quelques hypothèses sur le sujet, je souhaiterais rapprocher ces deux romans de Simenon du prix Femina 2004, déjà cité : *Une vie française* de Jean-Paul Dubois. Rappelons que le héros et narrateur de ce roman est adolescent à la fin des années soixante et supporte mal des parents qui ne se parlent plus ou peu. Paul Blick va devoir apprendre seul le métier de vivre dans la France gaullienne du plein emploi. Ce qui m'amène à faire ce rapprochement assez troublant : devenu quinquagénaire, le héros apprend par la gendarmerie le décès accidentel de sa femme dans l'accident d'un petit avion, alors qu'il la croyait partie à Barcelone en voiture. Il découvre ainsi qu'Anna le trompait avec un avocat au cours d'escapades aériennes aussi secrètes que récurrentes. Après « une sorte de sentiment compulsif, de pulsion rageuse » qui le conduit à aller « fouiller dans les affaires d'une morte, palper les recoins de sa vie, tout déballer, tout épilucher, tout vérifier »³⁴, Paul sombre dans une déroute existentielle, mais prend conscience qu'il « avait trop longtemps vécu hors du monde réel »³⁵. Les dernières lignes d'*Une vie française* pourraient s'appliquer au héros du dernier roman dur de Simenon :

La vie n'était rien d'autre que ce filament illusoire qui nous reliait aux autres et nous donnait à croire que, le temps d'une existence que nous pensions essentielle, nous étions simplement quelque chose plutôt que rien.³⁶

Héros d'aujourd'hui, adolescent des années soixante, Paul Blick ressemble assez à l'André Bar du *Confessionnal* et au Célerin des *Innocents*. À cette différence près que le constat final d'*Une vie française* apporte un message d'espoir qui manque cruellement dans les deux romans de Simenon. Il n'en reste pas moins que ce dernier a bien cerné des caractéristiques du désir, de l'amour, de la crise identitaire, de la perte des illusions, de l'exclusion, de la vieillesse, de la solitude qui étaient propres à cette époque. En ce sens, Georges Simenon a rempli son contrat dans les dix dernières années d'écriture. Si parfois « le vieux lion est fatigué »³⁷ pour reprendre le

³⁴ Jean-Paul DUBOIS, *Une vie française*, op. cit., p. 307.

³⁵ *Ibid.*, p. 316.

³⁶ *Ibid.*, p. 357.

³⁷ Christian CHÉRY, in *Les Lettres françaises*, 7-13 avril 1971.

titre d'une critique de Christian Chéry concernant *La Disparition d'Odile*, on ne peut pas dire que le romancier est passé à côté des préoccupations de ces années soixante et soixante-dix. Ainsi, lorsqu'il écrit *Le Chat* en 1967, il vise juste : en décrivant non pas la crise du couple, mais bien sa faillite, Simenon atteint ici une maîtrise de l'écriture qui s'accorde parfaitement avec la profondeur des thèmes abordés (incommunicabilité, enfermement absurde dans la haine de l'autre...). De même, dans *La Prison*, on ne peut qu'être sensible à la puissance romanesque d'un auteur qui parvient à être en phase avec son époque parce qu'il a saisi parfaitement la souffrance de ses contemporains.

L'ambiguïté, avec Simenon, c'est qu'il saisit globalement les problèmes d'une façon quasi intuitive, mais ne cherche pas ou peu à approfondir. D'où ces critiques divergentes, mais finalement assez logiques. Le romancier n'est pas toujours crédible en effet lorsqu'il se met dans la peau d'un adolescent de 1968, certains détails manquent de vraisemblance comme par exemple le système scolaire français dans *Le Confessionnal*, ou encore les analyses à prétention sociologique dans *Le Déménagement*... Nombreux commentateurs n'ont pas manqué de signaler certains détails anachroniques (en réalité des survivances du passé qui traduisent la nostalgie), mais aussi des clichés un peu faciles pour « coller » à la mode de l'époque (cheveux longs et hippies)... Ce qui gêne aussi le lecteur, c'est peut-être que Simenon fait complètement abstraction du climat social (et notamment de Mai 68!) comme il ne s'est guère préoccupé des grands événements du monde dans toute son œuvre³⁸.

En définitive, *Le Confessionnal* ou *Les Innocents* délivrent une sorte de philosophie du compromis, fondée sur la recherche d'un équilibre incertain entre bonheur minimal et résignation. Dans les deux romans, la famille en crise et la faillite du couple sont bien au centre des préoccupations de Simenon, qui en transposant ses propres angoisses réussit à refléter avec une certaine justesse les difficultés de ses contemporains, sans parvenir toutefois à enthousiasmer le lecteur en raison même de cette lassitude ou ce désenchantement qui transparait dans les dernières œuvres.

Bernard ALAVOINE
Université de Picardie Jules Verne

³⁸ C'est une démarche complètement différente de celle de Jean-Paul Dubois que je citerai une dernière fois : « Grandir dans cette France-là n'était pas chose facile. Surtout pour un adolescent timide, coincé entre Charles de Gaulle et Pompidou, son Premier ministre. » (*Op. cit.*, p. 30.)

Pierre SOMVILLE

Cage de verre et bouteille d'encre

LORSQU'ON objectait à Julien Gracq *Le Désert des Tartares*, l'auteur du *Rivage des Syrtes* se montrait toujours plus ou moins surpris. Il est vrai qu'à l'entendre, Picasso lui aussi ignorait tout de l'art nègre... Quant à Simenon, avait-il quelque souvenir de *L'Étranger* de Camus? Peut-être bien, peut-être pas. Toujours est-il que son personnage à la cage de verre, Émile Virieu, ressemble comme un frère à Meursault : même vacuité, même indifférence, même vie plate, faite de mille petits riens, assortie de maux de tête, d'héliophobie et culminant, de la manière la plus imprévisible, en un acte meurtrier qui n'aura rien de logiquement prémédité. On peut difficilement faire plus belle variation sur un thème donné, avouons-le.

Quoi qu'il en soit, comme le roman de Camus, *La Cage de verre* est une pathographie exemplaire et, sans doute, pas davantage concertée : les auteurs ont voulu nous offrir, sur fond de vide existentiel et d'absence de repère sémantique, le destin de ces deux antihéros, irrésistiblement pathétiques à force de platitude. Simenon devait bien avoir lu aussi quelque manuel de psychiatrie, mais il ne s'est sûrement pas dit : « Je vais développer un beau cas de névrose ». C'est cependant ce qu'il fait, avec toute l'innocence du créateur, seule capable de susciter une vie, dans un milieu donné, et de nous la faire partager, loin du « divan »...

L'idée de cette cage de verre, où vit le correcteur d'épreuves chez un petit éditeur parisien, constitue en elle-même la plus juste métaphore de cette maladie de l'enfermement transparent, conscient de son état, mais incapable d'en sortir. Contrairement au psychotique, qui décolle du réel, le névrosé, hypersensible, hyperconscient, ne peut rien exprimer ni rien communiquer, forclo dans une sorte de solitude glacée, vitrée en effet, en ce qu'il voit et prévoit, sans pouvoir réagir à quoi que ce soit. Dès lors, cette « cage » est-elle vraiment un refuge, ainsi que le suggère Simenon? Peut-être, car, au fond, rien n'est pire que le contact obligé, dans la rue, fût-ce avec les murs que l'on rase, ou avec le conjoint, dont pourtant on se protège par toute une batterie, plus ou moins partagée, de rituels et d'habitudes. À part

tout cela, la vie est « normale » : boulot, repas, dodo, et même, parfois, un voyage de vacances, aux Sables-d'Olonne, ou en Italie.

Or, deux faits, d'importance, vont venir perturber cette « belle » ordonnance : la liaison malheureuse du beau-frère, Fernand, avec une certaine Lise, qui tourne court et pousse l'amant au suicide. Cette mort de l'infidèle mari de sa sœur choque profondément Émile en deux temps successifs, mais très rapprochés : 1) l'aveu par Fernand, ivre, au Coq d'Or, de sa liaison ; 2) le suicide de l'amant éconduit, une nuit, devant la porte de sa maîtresse. Émile découvre ainsi qu'un univers apparemment lisse peut basculer, d'un coup, dans le drame. Bien sûr, il n'a garde de se sentir concerné, lui dont la vie, avec Jeanne, est si « tranquille »...

Le deuxième événement, qui lui sera fatal, est l'arrivée de voisins de palier originaires d'Alsace. Le mari, Frantz, commis voyageur, est souvent absent et sa femme Lina, une ravissante petite blonde aux yeux bleus, feint de s'éprendre d'Émile. Le pauvre, ébloui, ne devine pas le manège et tombe dans le panneau. Lorsqu' il rend visite à Lina, seule chez elle, et qu'elle lui avoue son jeu de coquetterie, semblable au Sarrasine de Balzac, en un instant il comprend qu'elle « s'est moquée d'une passion d'homme », et l'étrangle, osant enfin exprimer quelque chose et dénouer toutes ses tensions.

Tout est donc très simple, et d'une éblouissante clarté, comme sous le soleil d'Alger ! La cage de verre ne nous a pas trompés. Sa transparence n'a pas menti. Elle nous a juste caché, comme au héros, ces pulsions enfouies et leur imprévisible exutoire. Ainsi en va-t-il de la face cachée de l'iceberg. Dès lors, comment savoir, comment prévoir, comment comprendre ? La voilà, la bouteille d'encre ! Et à cet égard, Simenon ne nous aide guère. Quand le roman se termine sur les mots adressés à Jeanne : « Tu sais, je l'ai tuée », Émile emporte avec lui son secret sur la page inachevée, à jamais blanche, comme étaient blanches sur les cartes ces régions encore inexplorées et qui sont en fait le « cœur des ténèbres ». C'est que, dans le « cas » d'Émile Virieu, il n'y a pas d'anamnèse possible : rien dans son enfance, dans la boulangerie familiale à Étampes, ponctuée il est vrai de maux de tête atypiques, ne pourra venir nous éclairer. Nul traumatisme d'aucune sorte, sinon la solitude studieuse et quelque peu timorée d'un enfant « comme les autres ». Plus taiseux peut-être que la moyenne. D'honnêtes parents, attentifs et dévoués, une sœur, sans problème, d'un an sa cadette. Bref, rien à signaler, ou si peu...

Quand ses maux de tête le reprennent, devenu adulte, le généraliste, qui ne lui trouve rien, l'adresse à un neurologue, qui ne fera pas de miracle.

Signalons, en passant, qu'il s'appelle Ferenczi : un clin d'œil à Freud ? Bien inefficace en tout cas. Il reste cependant difficile d'imaginer que les deux chocs biographiques, faisant partie intégrante du récit, tels que je les ai rappelés, puissent suffire à déclencher l'avalanche finale, à moins d'une fêlure secrète, d'une faille, voire d'une crevasse soigneusement dissimulée sous la croûte ossifiée des traits névrotiques. Quelques bonnes heures de divan, quand même, eussent pu infléchir favorablement la destinée du « héros ». Mais Simenon en a jugé autrement : il n'a rien voulu nous dire qui puisse entr'ouvrir la moindre fenêtre, le moindre soupirail. Émile Virieu gardera tout son mystère, et cette opacité même, malgré la cage de verre, ne fera qu'en agrandir la stature. Car il est tout ensemble dérisoire et poignant : comme s'il ne sortait des limbes que pour se retrouver en enfer. Nous n'en saurons pas plus. Simenon, d'ailleurs, a sans doute eu raison de ne pas vouloir nous décrire cet enfer qui, comme tous les autres, n'est que le lieu du rien. Son point d'orgue, fût-ce sur une note abrupte, est des plus réussis : c'était à Épalinges, le 17 mars 1971.

Pourtant, je ne voudrais pas terminer cette contribution sur la seule évocation de la noirceur. La névrose, il est vrai, est souvent en noir et blanc, les couleurs appartenant à l'émotion, à la tranche de vie irriguée d'affects et à la santé psychique et morale. Ce monde-là n'est donc pas celui d'Émile, mais son créateur ne peut s'empêcher de colorer, comme à son habitude, les temps forts de sa diégèse. Ainsi, que Lina ait revêtu pour son dernier jour une petite robe collante de jersey rouge n'est sans doute pas le fruit du hasard ; ni que le gris et le rose la connotent à plusieurs reprises, de même qu'ils marquent chromatiquement le décor de l'appartement de Lise, la maîtresse du beau-frère, l'autre maîtresse, aurais-je envie de dire. Si le rouge attire la passion et joue souvent chez Simenon ce rôle de déclencheur, le gris-rose marquerait ici l'altérité, noterait en quelque sorte ce à quoi on n'accède pas, ou plus...

Enfin, l'orange, marque le drame : c'est la couleur du velum recouvrant la terrasse du Coq d'Or où Émile, attendant son beau-frère, se sent si étranger, parmi ce monde d'oisifs et de buveurs d'apéritifs. Orange est aussi le peignoir que porte Lise lorsqu'en pleine nuit, après le suicide de Fernand, elle vient ouvrir sa porte au pauvre Émile. Et la peau de Frantz, rencontré une fois lors d'un goûter, était « épaisse et granuleuse comme certaines oranges... ». Cette avant-dernière couleur du spectre, du côté des basses fréquences, signale donc à trois reprises et en des moments forts, une sorte de symptôme répulsif. Est-ce un hasard ? Je ne le pense pas. L'auteur, grand coloriste, l'a-t-il voulu ? Je l'ignore. Mais en tout cas, ces quelques notations

récurrentes, suggèrent une forme de cohérence propre, au moins, au récit qui nous occupe.

On voit ainsi qu'une cage de verre, dûment frappée d'un rayon lumineux bien orienté, peut se transformer en prisme de lumière et nous faire deviner, quand même, par-delà toutes les noirceurs, comme une ébauche d'arc-en-ciel.

Pierre SOMVILLE
Université de Liège

VARIA

Pierre SOMVILLE

Du rôle diégétique de la couleur dans quelques romans de Simenon

« Les couleurs sont des forces rayonnantes, génératrices d'énergie qui ont sur nous une action positive ou négative, que nous en ayons conscience ou non. »

Johannes ITTEN

S'IL EST DEvenu banal, après Debray-Ritzen et quelques autres¹, de constater à quel point l'olfaction guide le romancier-limier suivant à la trace tel souvenir personnel ou tel présumé coupable, il est également évident que la vue, ou plutôt la mémoire visuelle, est omniprésente chez cet écrivain qui, depuis l'Arizona, le Connecticut ou le Vaud, nous restitue la topographie proprement photographique des quartiers de Paris qu'il nous évoque. La vue, c'est-à-dire les formes et les couleurs. Surtout les couleurs, qui constituent, comme on sait, le secteur le plus affectif et le plus émotionnel de tous les domaines de l'optique. Parmi les commentateurs de l'œuvre, le seul, à ma connaissance, qui ait vraiment insisté sur cet aspect est Bernard Alavoine², toujours attentif au substrat sensoriel de ce que j'ai, ailleurs, risqué d'appeler une « méthode »³. Or, il ne suffit pas de remarquer, voire d'effectuer un comptage ou autre relevé statistique, encore faut-il s'en enquérir et à cet effet poser les deux questions fondamentales : *pourquoi ?* et si possible, *dans quel but ?*

¹ Pierre DEBRAY-RITZEN, *Georges Simenon, romancier de l'instinct*, Lausanne, Favre, 1989 ; Ralph MESSAC « Georges Simenon, romancier-nez », dans Francis LACASSIN et Gilbert SIGAUX (éd.), *Simenon*, Paris, Plon, 1973, p. 130–138 ; Yves WINKIN, « L'haleine de la ville : la sémiologie olfactive de Simenon », dans Jean-Louis DUMORTIER (dir.), *Le Roman de Simenon*, Pedigree : *entre réalité et fiction*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 2003, p. 273–280.

² Voir notamment son article « Georges Simenon : de l'impressionnisme à la peinture de l'atmosphère », *Traces*, n° 2 (1990), p. 79–87 et « Un univers de sensations » dans *Le Roman de Simenon*, Pedigree, *entre réalité et fiction*, op. cit., p. 245–272.

³ « La méthode de Simenon-Maigret », *Traces*, n° 14 (2003), p. 309–315.

On sait que Simenon aimait la peinture et particulièrement la technique impressionniste qui procède par juxtaposition de touches colorées, jusqu'au divisionnisme ou même au pointillisme. Peut-être l'écrivain compose-t-il ainsi et de manière concertée, par taches successives qui, ajoutées les unes aux autres, finissent par former une figure⁴. Ainsi en va-t-il de l'ombre multicolore chez un Signac ou un Seurat. Pourtant, ce qui me frappe le plus, c'est l'irruption de la plage chromatique, le pur aplat de couleur primaire qui vient à certains moments envahir la restitution d'un lieu ou d'une personne. Hyperesthésique aux tons premiers, comme un Van Gogh, l'auteur ne s'est peut-être pas lui-même rendu compte qu'il lui arrivait d'être mu par ce que j'appellerai le syndrome du « petit pan de mur jaune ». On chercherait en vain dans son œuvre, parmi les sons de cloches de Saint-Nicolas, de Bicêtre et d'ailleurs, l'équivalent de la « petite phrase » du célèbre septuor de Vinteuil... En revanche, une sorte de « complexe de Bergotte », semble par moments le posséder. Toujours pour le meilleur. Ce sont ces notations quasi obsessionnelles que nous tâcherons de débusquer, et qui ne sont pas des moindres, puisqu'en plus d'un cas, le fil de l'enquête ou du récit semble directement en dépendre. Pour Simenon, donc, pas d'arbitraire de la couleur. Du moins, pour ce qui touche à la diégèse de certains canevas. L'effet n'en est pas seulement décoratif, mais proprement signifiant.

D'abord, qu'est-ce qu'une couleur? L'habitude de percevoir des ondes lumineuses de même intensité et de même fréquence, réverbérées par différents objets? Certes, mais aussi comme nous le disent (presque en chœur) Paul Klee et Maurice Merleau-Ponty « c'est l'endroit où notre cerveau et l'univers se rencontrent ». Quant à la teneur émotionnelle des tons premiers confrontés à leurs complémentaires, il n'est que d'écouter Van Gogh (à Théo) : « le rouge et le vert, qui évoquent les terribles passions humaines ». On songe aussi aux coquelicots de Monet piqués sur les blés verts et mis en harmonie avec une ombrelle mauve et un chapeau de paille jaune. Image du bonheur que ces *Coquelicots*? Oui... encore qu'ils nous évoquent, sous ce soleil de juin, l'absence du père — il n'est pas de la promenade — et cette autre absence — prolétarienne — de ceux qui font vivre la « rêveuse bourgeoisie ». Le trait rouge du petit toit de tuiles à beau être, légèrement décentré, à la quasi-section dorée du long côté, la dissonance chromatique est bien inscrite au cœur de la merveille. Les choses ne sont donc pas si

⁴ Cf. Bernard ALAVOINE, article précité dans *Traces*. On consultera aussi avec profit, du même auteur, l'article « Simenon voit rouge » dans *Traces*, n° 8, 1996, p. 169-186. L'analyse y est surtout quantitative et limitée à un *corpus* de dix romans ne comprenant pas, cette fois, *Le Cercle des Mabé*.

simples. On le savait déjà, me direz-vous, depuis le « Sonnet des voyelles » et autres « Correspondances »... Peut-on d'ailleurs parler d'un « arbitraire de la couleur » comme le pratiquèrent Sérusier dès 1888 avec son *Talisman*, les Fauves et les Expressionnistes ? La psychologie nous apprend qu'il n'en est peut-être rien. Le « choc au rouge » lié au sang et au sexe dans la fameuse tache VI du Rorschach n'est certes pas innocent. Taureaux et chevaux peuvent aussi nous l'apprendre tous les jours. Il y aussi le bleu du ciel, le jaune, solaire ou sulfureux, et la verdure de la vie, marine ou chlorophyllienne. Pour Luscher, dont on connaît le célèbre « test », le bleu connote la pensée de l'idéal, le violet, la tendresse, le rouge et l'orange, l'ardeur et l'enthousiasme. Mais ne jouons pas trop à la clé des songes !

Perçue par les zones calcarines du cerveau, comme tout ce qui émane de la vision, la couleur, en tant que vecteur émotionnel, se répercute aussi en influx sur le paléocéphale. Elle atteint, comme l'olfaction, le cerveau reptilien proche de l'hypophyse où se programme et se fabrique la chimie des liqueurs, pourvoyeuses du stress ou du bien-être. La couleur, perçue ou évoquée, ne relève donc pas de la seule aire sensorielle. Elle met en branle tout l'appareil neuronal et particulièrement l'hypothalamus, centre des émotions. Pour faire bref, nous dirons que les vecteurs principaux en sont l'effet de surprise et la violente force d'inscription, sous forme d'*ingramme*, voisine parfois du traumatisme, voire de la somatisation : pensons à Saül sur le chemin de Damas... et revenons à notre Simenon. Nous nous en sommes peut-être moins écartés qu'il ne semble.

1.- Rouge

TOUT LE MONDE connaît *Le Cercle des Mahé*, carcan familial dont le héros cherche à se défaire dans une sorte de fuite en avant, à Porquerolles. On sait aussi que, victime du « tragique de Midi » et faute d'y trouver l'amour, il rencontrera la mort, volontaire, en un plongeon fatal qui résonne comme une sorte d'ordalie inversée. Or, la clé de cette folie est l'érotisme obsédant qu'a suscité en lui l'apparition d'un point rouge : point fixe d'abord, puis qui se met à danser, à vibrer devant ses yeux, puis dans son souvenir. C'est la petite robe de cotonnade d'Élisabeth, la « fille du légionnaire ». Fasciné par ce leurre, pareil à l'épinoche, le pauvre docteur Mahé finira par embrasser Thanatos, lequel se cache parfois sous les dehors captieux de l'Éros. Ainsi se dégage le fil rouge (si l'on peut dire) de cet inéluctable récit d'une passion avortée : on peut donc mourir d'avoir suivi du regard un point rouge !

Ce que l'on sait moins, c'est que le personnage tentateur et fausement innocent fait une apparition, furtive et tout à fait incidente, dans un autre texte dont l'action se situe également à Porquerolles. Il s'agit du court récit intitulé *Sous peine de mort*, curieusement absent de cet *Univers de Simenon*⁵, par ailleurs si complet. Nul rôle diégétique ici, mais une espèce de signal, ou d'amorce de ce que sera la petite Salomé, involontaire déclencheur du drame de François Mahé. Je lis, simplement, cette double notation chromatique, objectivement anodine en l'occurrence :

Il y avait aussi une petite fille en rouge, la fille de l'ancien légionnaire, qui suçait un bonbon vert.⁶

Elles sont donc déjà là les « terribles passions » en cette morula occasionnelle, sorte d'embryon narratif. C'est une simple remarque subliminale, mais faut-il rappeler ici la force du détail et la fraîcheur subite d'un surgeon de source ? L'unité de lieu (Porquerolles) plaide aussi pour qu'on souligne en rouge (et vert) ces quelques mots incandescents.

Chose moins connue, c'est que la principale héroïne de *Strip-tease* pourrait être justement surnommée, elle aussi, Célita-la-Rouge. C'est autour d'elle que gravite tout le récit : envie, jalousie, rancœur, acrimonie et jusqu'à l'ultime tentative de meurtre, tout ramène à elle et à son statut de délaissée, de laissée-pour-compte. Simenon a toujours grande pitié de ces personnages-là. Or, elle est, d'un bout à l'autre du roman, marquée par le rouge. Elle n'est pas seulement rousse, mais dans le « rouge sombre de la boîte de nuit », elle porte invariablement jupe rouge et souliers rouges. Elle s'achète de surcroît une robe à pois rouges aux Galeries et se mord la lèvre jusqu'au sang lors de la première apparition de sa jeune rivale. Ajoutons qu'à deux reprises apparaît la voiture rouge du chirurgien qui précipite le dénouement par la mort de l'autre rivale, la plus vieille, l'épouse. Enfin, lors des funérailles, on remarque un petit trait rouge sur la joue de M. Léon qui s'est coupé en se rasant, ainsi que son visage cramoyé d'apoplectique lorsque Célita braque sur lui son arme. Pour elle, ce seront là ses dernières rougeurs avant la géhenne du trottoir et les ecchymoses sur son corps mort, sauvé des eaux « entre Nice et Villefranche »⁷.

⁵ Maurice PIRON et Michel LEMOINE, *L'Univers de Simenon*, Paris, Presses de la Cité, 1983. On n'y trouve pas, sauf omission de ma part, référence à la nouvelle intitulée « Sous peine de mort » écrite en Floride en 1946 et publiée dans le recueil *Maigret et les petits cochons sans queue*, Paris, Presses de la Cité, 1955, p. 49-85. Pour le passage cité, voir p. 54.

⁶ *Op. cit.*, p. 54.

⁷ Dans l'édition Presses-Pocket (réédition de 1993), voir les p. 10, 17, 40, 51, 76, 79, 96, 121, 141, 179, 182.

2.- Jaune

TOUT LE MONDE connaît le célèbre *Chien jaune*, héros modeste et attachant de cette sordide affaire de crapule bourgeoise, à Concarneau, sur fond de brumes, de coups de vent et courants d'air à l'hôtel de l'Amirauté. De meurtres aussi jusqu'à celui du pauvre chien quittant la scène au moment même où cesse d'être nécessaire le rôle allusif et signalétique qui fut jusque-là le sien. C'est de son étrange couleur, en effet, et de ses apparitions quasi fantomatiques, que dépendent en bonne part le progrès de l'action et l'avancement de l'enquête. Si je ne devais prendre qu'un exemple, évident, de l'incidence chromatique sur la diégèse, c'est celui-ci que je prendrais. Cependant, il n'est peut-être pas le plus convaincant, dans la mesure même où l'auteur, parfaitement conscient de la chose, en joue et résiste mal, jeune encore, à la tentation d'en abuser. À la fois plus subtile et plus brutale, la rouge obsession de Mahé n'en apparaît que plus pathétique.

Quoi qu'il en soit, même dans *Le Chien jaune*, on rencontre cependant, comme en harmoniques et de manière non concertée, d'autres allusions à la même couleur primaire. Et non moins liées au canevas ou à l'écheveau du récit en train de se dévider. C'est qu'à la fin du roman, le coupable enfin démasqué se montre lors du dernier interrogatoire de Maigret « de plus en plus jaune ». De même, hépatique et cireux, il sera dit « jaune » encore, lors de son embarquement pour Cayenne...⁸ Il est vrai qu'on le serait à moins. En tout cas, l'écrivain ne semble pas conscient de la portée de cette double touche picturale. Comme quoi, l'inconscient chromatique, lui aussi, peut être parfois révélateur.

Tous les lecteurs se souviennent aussi de cet *Homme du banc* infailliblement reconnaissable à ses « souliers jaunes », signal récurrent de sa double vie aux accents si touchants et qu'il paiera si cher. Ainsi identifié, il est comme marqué, lui aussi, par le maléfice du jaune. Les notations en sont si multiples qu'il serait vain de les relever l'une après l'autre. Toutefois, en plus des souliers (et, incidemment, de la cravate rouge), d'autres pans jaunes apparaissent dans le récit, à des moments-clés. À trois reprises. Dès le début, et sans qu'il soit encore question du pauvre Louis, c'est sur fond de « brouillard jaunâtre », évoqué par deux fois à dix lignes d'intervalles que commence la morne journée au Quai des Orfèvres⁹. Ensuite, lors de l'enterrement de la victime, on peut lire ce sinistre détail, fortement coloré,

⁸ Fin du dernier chapitre (XI « La peur ») dans la version des Éditions Rencontre (Lausanne, 1970), p. 137-138.

⁹ Chapitre I (« Les souliers jaunes »), 1^{er} et 2^e alinéas.

d'un « trottoir non pavé où la pluie délayait la glaise jaunâtre et formait des rigoles »¹⁰. Enfin, c'est dans « un épais dossier à couverture jaune » que Maigret trouvera les antécédents du coupable (« Fred le clown »).

Ici encore, si la couleur assez surprenante d'une paire de souliers marque la présence, réelle ou pathétiquement aniconique, du héros — ce dont Simenon est bien conscient —, on remarquera que ces quelques autres effets d'harmoniques témoignent encore d'un chromatisme subliminal, puissamment présent chez notre auteur.

Dans *Le Témoignage de l'enfant de cœur*, c'est au mur jaune d'une façade (rue de la Commune), bien présent dans le souvenir du petit Justin, que le criminel devra d'être enfin découvert. Cette « maison jaune, à côté de la charcuterie » porte une fois de plus malheur au coupable, pour notre plus grand bonheur, et celui de l'enfant de cœur, qui en a fini par dire vrai... et par gagner un vélo.

3.- Bleu

D'EMBLÉE, évoquons *La Chambre bleue*, du nom de ce lieu de rendez-vous où Tony et Andrée, tous deux hors-mariage, se retrouvent dans un petit hôtel d'amour. « Bleu de lessive » ponctue Simenon, connotant par là (et à différentes reprises) le bonheur lisse de ces rencontres où l'on peut voir, exactement, ce qu'Annie Ernaux appellera « une passion simple ». Or, il n'est pas de roman plus noir, au prix du double empoisonnement des conjoints trompés et de la double condamnation qui s'ensuit. Fini, l'amour !

Ce que je ferai remarquer, en plus de l'oxymore qu'on vient de voir, c'est que la pauvre épouse de Tony tricote sans fin un pull-over bleu ciel. Signe du destin ? Par ailleurs — et nous retrouvons l'oxymore —, elle porte un « peignoir saumon », l'exacte complémentaire du bleu de guède ou d'indigo. Autre signe du destin ? Difficile à « raccommo-der » en certains cas, quoiqu'en ait dit Lacassin. Il est vrai qu'ici, il n'est point de Maigret qui vaille...

Voyons encore deux cas où la couleur bleue, ou l'une de ses variantes, sert de signe à la culpabilité d'un personnage, devenant lui-même victime, sur fond de bonheur tranquille ou de réussite sociale plus ou moins morose.

L'avocat Gaillard, dans *La Colère de Maigret*, se voit ainsi désigné, de manière incidente d'abord, puis de plus en plus insistante, par sa grosse

¹⁰ Chapitre IV (« L'enterrement sous la pluie ») dans l'édition du Club France Loisirs, Paris, 1990, p. 361 et pour le « Dossier de Maigret » (voir *infra*), *ibidem*, p. 395.

voiture américaine de couleur bleue (dite tantôt bleu pastel, tantôt mauve) qui a effectivement servi au transport du corps de la victime, comme on le découvrira *in fine*. Simenon a bien ménagé ici ses effets : il a déjà clairement en tête, par cette notation chromatique, ce que ses lecteurs et Maigret lui-même ne découvriront que peu à peu. C'est du grand art, par touches impressionnistes, dûment divisées. Monet ne faisait pas autrement se lever le jour, sur le grand bassin du Havre ou sur la Tamise, dès 1872...

Un autre bleu lilas vient colorer encore la naissance d'un drame dans *Maigret à Vichy*. C'est, à mon avis, l'une des compositions les plus sensibles de l'auteur, peut-être parce que le commissaire est en cure — et donc en vacances — et que Mme Maigret, présente à ses côtés, va pouvoir infléchir avec beaucoup de finesse et de subtilité le cours de ses pensées (souvent sensorielles, comme on sait) et, par conséquent, le cours de cette enquête qu'il ne peut, lui Maigret, s'empêcher de mener quand même. Simenon, qui a beaucoup fréquenté les strip-teaseuses et autres vénales, connaît par ailleurs si bien la femme qu'il en est venu à réhabiliter souvent, chez celles-là mêmes, la vraie féminité. Toutefois, les « honnêtes femmes » ne lui sont pas plus étrangères. Nous en voyons ici l'éclatant témoignage : une Mme Maigret ravissante, pleine de charme et d'intuitions justes. L'ensemble mauve de la petite dame à l'air triste, dans le parc, près du kiosque à musique, ne lui a pas échappé à elle non plus, marquant cette future victime à l'air éthéré, mystérieuse et néanmoins coupable. Tant il est vrai qu'avec Simenon, et les époux Maigret en l'occurrence, la couleur peut mener au pire.

4. — Vert

IMPOSSIBLE de manquer *Les Volets verts*¹¹. Ce n'est pourtant pas le meilleur roman de Simenon : il y semble dépassé par son sujet, trop ambitieux, voulant nous faire revivre, de manière kaléidoscopique et rétrospective, la fin d'un homme arrivé au faite de la réussite. Émile Maugin, le pauvre héros, n'est pas plus Ivan Ilitch qu'en l'occurrence Simenon n'est Hermann Broch.

L'acteur, devenu vedette de théâtre et de cinéma, doit peut-être son nom, à une lettre près, à une affiche qui fut célèbre en son temps¹². Odieux et sordide dans la première partie du récit, l'homme reste vulgaire jusqu'à la fin, malgré sa reconversion dans une sorte d'anonymat. On peut dire,

¹¹ Relu dans l'édition des Presses de la Cité, Paris, 1954 ; réédition de 1988.

¹² L'auteur a dû la voir à Liège dans sa prime jeunesse : elle célébrait un apéritif « l'amer Mauguain ». Affiche d'Émile BERCHMANS, éditée par Auguste Bénard en 1895.

ironiquement, qu'il a tout pour plaire : dépendant, tyrannique, macho, parvenu et alcoolique de surcroît. Il se permet même une intense jalousie rétrospective quant au bref passé érotique de sa troisième épouse, Alice.

Pourtant, il parvient quand même à accrocher le lecteur par un point — chromatique — justifiant le titre de l'ouvrage : Émile Maugin, qui vit comme un nabab et se prendrait presque pour Sardanapale, n'est pas heureux. De plus, il est malade et va répétant que son ventricule gauche « ressemble à une poire blette », mais cela même ne nous toucherait guère s'il ne se montrait à quelques rares et authentiques instants sensible à une anamnèse d'une sorte assez particulière : la maison aux volets verts, qu'un jour, sa première épouse lui a montrée et qui réalisait, pour elle, la somme de toutes ses frustrations. Maugin, alors, s'y identifie, victime de ce photisme coloré et il ira jusqu'à dire plus tard à son chauffeur : « j'ai eu mal au volets verts, môssieu Jouve »^(p. 77). Il y amalgame son propre mal-être, le souvenir de sa deuxième épouse, Consuelo, confite de culpabilités érotiques comme la soumission de la troisième, Alice, pauvre petite brebis.

Or, un soir qu'il amenait dîner cette dernière au *Café de la Paix*, ils se font dévisager par un couple adverse dont l'homme ne tarde pas à être identifié par Maugin comme le premier mari d'Alice et père de « leur » petit. Bien sûr, Alice l'avait vu la première et les Maugin décident, sans tarder, de changer d'établissement. Ils cherchent alors, comme un havre où se refaire, un autre restaurant, quand le « hasard » les mène vers une devanture verte : « C'était le premier restaurant venu, à la façade peinte en vert, dans une rue transversale. »^(p. 101)

L'induction chromatique semble flagrante et se double, en l'occurrence, d'un effet apaisant.

Dans la seconde partie du roman, lorsque Maugin a abandonné la scène et l'écoëurement parisien pour se retirer à Antibes, la « verdure sombre » des fonds marins^(p. 117) semblera également l'apaiser, comme entre deux beuveries, ces quelques parties de golf sur des terrains « d'un vert incroyable »^(p. 123). De ces quelques allusions, ce sont bien sûr les deux premières qui sont les plus significatives : 1) le rêve des volets verts, métaphorique du désir d'autre chose, impossible à assouvir, fût-ce par procuration, puisqu'il remonte à un traumatisme antérieur dans la vie d'Yvonne et 2) la devanture du restaurant de secours, métonymique, puisqu'intervenant directement dans la syntaxe du récit. Quant au golf et à la pêche, leur verdeur résiduelle n'y marque rien d'autre que le signe de l'une ou l'autre rémission, toute temporaire. Mais enfin, comme le chantait Lorca « *verde, que te quiero, verde!* » dans ce destin de punch et d'alcool flambé qui fut

celui de Maugin, le vert aura brusqué l'arrêt, fait faire quelques haltes forcées et opéré quelques prises de conscience qui, faute d'être salvatrices, n'en auront pas moins permis des bifurcations, psychologiques et diégétiques, de la plus haute importance.

Sur la foi de ces quelques exemples, on peut donc voir que la couleur, dépassant souvent le simple stade émotionnel, connote un personnage ou une série de faits, et donc concourt au déroulement de l'action, au progrès du récit. Son rôle n'est nullement décoratif, mais sémantique. Inscrit dans le fil du texte, l'effet chromatique en fait partie intégrante et lorsque l'allusion est apparemment latérale, elle n'en est pas moindre. Ces quelques destinées que l'on a vues, marquées au coin, encrées de rouge, de jaune, de bleu ou de vert ne nous en apparaissent que plus vives, sous le rehaut sensoriel — voulu ou non, concerté ou indirect — que leur confère, en train d'écrire, la main de leur concepteur, lequel est enfermé dans son monde, qui est aussi le leur ; assis devant sa table de travail, la feuille blanche, parfois, devant ses yeux se mue en toile de chevalet, quand, dans la pire noirceur, son allégresse chromatique devient la nôtre. Merci l'artiste !

On peut enfin se demander si cet effet le plus souvent métonymique de la couleur, entraînant le progrès du récit dans l'enchaînement même des faits qui le constitue, ne pourrait pas s'accompagner d'une fonction métaphorique, certes plus floue et plus discrète. La couleur primaire, ou composée en tant que telle, ne pourrait-elle revêtir un sens qui lui est propre ? Nous avons vu, à deux reprises, les connotations maléfiques du jaune. Qu'en est-il du rouge et du bleu ? violemment érotique, la couleur du sang et des muqueuses semble bien entraîner tout un cortège d'effets seconds qui jouèrent, par deux fois, le rôle d'une sorte d'invariant. L'incandescence passionnelle pourrait ainsi être évoquée par la limite inférieure de nos perceptions ondulatoires ; à l'autre extrême, le recours à la vision du bleu, du mauve ou du violet marquerait de son sceau, l'improbable espoir de voir se réaliser nos rêves les plus fous et nos désirs parfois les plus inavouables.

« Clés des songes » dirions-nous, en appelant à la prudence... Il n'empêche que Baudelaire ne craignait pas de traduire en poésie et en couleurs l'œuvre du peintre :

Delacroix, lac de sang hanté de mauvais anges
Ombragé par un bois de sapins toujours verts.

Van Gogh fut aussi marqué au signe létal du jaune de chrome : celui de l'héliotrope, de la chaise de paille, des blés sous le mistral, et de la ténébreuse lumière d'un autre soleil... Quant à Rimbaud, son I rouge se manifestait sans réticence aucune en « pourpre, sang craché, rire des lèvres

belles» et son bleu, «Clairon plein des stridences étranges» aboutissait à l'«Oméga, rayon violet de Ses Yeux»!

Les poètes sont donc bien imprudents qui s'empourprent, se brûlent et s'embarquent jusqu'à se perdre dans l'éther. Simenon, toujours pédestre, nous dit tout cela bien autrement : par touches allusives, comme sans en avoir l'air et parfois même, sans s'en rendre compte, mais sans doute est-ce là l'une des modalités de ce que Hegel appelait le symbolique dans l'art.

Pierre SOMVILLE
Université de Liège

Véronique VARY

Maigret et l'aristocratie : la nostalgie du petit village

Étude de *Maigret et les vieillards* (1960)

Un *Maigret* atypique

M AIGRET ET LES VIEILLARDS, rédigé en juin 1960 et publié en novembre 1960, est la quatre-vingt-troisième enquête du commissaire Maigret. Elle fait partie de ce qu'on a appelé les *Maigret* « tardifs », le dernier *Maigret* datant de 1972. Le cadre spatio-temporel de cet épisode est le suivant : Paris, époque contemporaine de l'écriture du roman, à savoir le début des années soixante. Ce *Maigret* n'a jamais été adapté en France : ni pour le cinéma, ni pour la télévision — alors qu'en vingt ans la moitié des enquêtes de Maigret ont été adaptées par la production de Claude Barma avec Jean Richard dans le rôle du commissaire Maigret. Une « intrigue criminelle inexistante », dénoncée par Didier Gallot¹, est certainement en cause. *Maigret et les vieillards*, cas limite dans la série des *Maigret*, ne répondait donc pas au « contrat » du roman policier.

L'enquête proprement dite dure deux jours et se déroule au mois de mai. Trente-six heures après la découverte de la victime, Mme Maigret voit arriver son mari pour dîner ; elle est surprise car comme l'explique le narrateur : « [Elle] devait s'attendre à ce qu'il lui téléphone pour lui annoncer qu'il ne rentrerait pas dîner, comme cela arrivait souvent au cours d'une enquête »². Cette enquête est particulière : quelque chose a avorté.

Une enquête de Maigret se déroule généralement en quatre phases : l'imprégnation, les investigations, l'élaboration d'un scénario et la vérification de ce scénario. Chaque phase correspond à un découpage précis

¹ Didier GALLOT, *Simenon ou la comédie humaine*, Paris, Éditions France-Empire, 1999.

² Georges SIMENON, *Maigret et les vieillards*, Paris, Presses de la Cité, 1988, p. 189. Dans la suite, les numéros de pages entre parenthèses après les citations renvoient à cette édition.

du roman et à un moment donné de la rédaction de l'ouvrage. Simenon s'est longuement expliqué sur son travail : « Il faut que je passe par les mêmes angoisses que Maigret et, comme lui, généralement au cinquième ou au sixième chapitre, j'ai ce passage difficile ; je me trouve devant trois, quatre, cinq solutions différentes, et je me demande laquelle est la bonne. C'est généralement le jour le plus difficile à passer, celui où la décision va emporter le reste du roman. »³

Au chapitre V, le récit de l'enquête est toujours dans la phase d'investigation. Au chapitre VI, il entre dans la phase d'élaboration d'un scénario. Cette phase est difficile pour le commissaire : l'histoire du crime semble être inexistante. Aucune des investigations habituelles (rapport du médecin légiste, vérification des alibis des suspects, rapport balistique, etc.) n'a porté ses fruits. L'enquêteur est incapable de reconstruire le récit d'une histoire qui semble n'avoir jamais eu lieu ; et le narrateur de se rappeler — et de rappeler au lecteur — que « malgré tout, il y avait un cadavre »⁽¹³⁸⁾. Puis l'enquêteur choisit, comme un pis-aller, de désigner la vieille domestique comme coupable : « Mais — se demande-t-il — avait-il le droit de soupçonner la vieille domestique plus que n'importe qui d'autre ? »⁽¹⁴²⁾ Ce scénario n'arrive pas à convaincre l'enquêteur lui-même : « L'hypothèse répugnait à Maigret, lui semblait trop facile. S'il pouvait la concevoir, il ne la *sentait* pas. »⁽¹⁴³⁾ Les événements se précipitent à la fin du chapitre VI, le scénario est vérifié scientifiquement : le test de la paraffine confirme la culpabilité de la vieille femme. L'enquête paraît terminée : « [...] le problème qui lui paraissait insoluble un instant plus tôt se trouvait résolu »⁽¹⁴⁵⁾. Le but de l'enquête du roman policier classique est la découverte du criminel. Si dans les *Maigret* « ce qui importe, ce n'est plus d'identifier mais de comprendre un assassin »⁴ ; le but de l'enquête de *Maigret et les vieillards* n'est pas satisfait. C'est pourquoi l'enquêteur qui « aurait dû se sentir délivré d'un grand poids [...] n'en ressentait aucune satisfaction »⁽¹⁴⁵⁾.

Au chapitre VII la vieille domestique est arrêtée. L'enquêteur et son équipe doivent la faire passer aux aveux. Le récit de l'enquête entre alors dans sa quatrième étape qui correspond à la phase de vérification du scénario élaboré lors de l'étape précédente grâce à un interrogatoire qui débouche sur des aveux dans la plupart des cas. Pourtant ce moment est

³ Roger STÉPHANE, *Portrait souvenir de Georges Simenon : entretien*, Paris, Quai Voltaire, 1989, p. 104.

⁴ Pierre BOILEAU, « Quelque chose de changé dans le roman policier », in Francis LACASSIN et Gilbert SIGAUX, *Simenon* Paris, Plon, 1973.

repoussé au dernier chapitre, et cela pour deux raisons. D'une part l'interrogatoire ne se déroule pas selon l'usage, Maigret prend des formes avec la vieille domestique car s'il était rentré « des centaines de fois » au Quai des Orfèvres en compagnie « d'un suspect homme ou femme, qu'il allait devoir pousser dans ses derniers retranchements [...] pour la première fois, il allait pratiquer l'opération sur une vieille femme »⁽¹⁶⁰⁾. D'autre part, la Jaquette refuse absolument de coopérer avec les policiers, il est même précisé que « c'était la première fois que quelqu'un, sur cette chaise, affichait autant d'indifférence et de tranquille obstination »⁽¹⁶⁰⁾. En conséquence le récit du crime est ajourné. Les descriptions de deux nouveaux personnages, le petit-fils de la Princesse et l'abbé Barraud, ont une fonction de retardement. Les aveux de la Jaquette parviennent enfin au lecteur par l'intermédiaire de son confesseur l'abbé Barraud.

À cas exceptionnel, procédé exceptionnel. Dans le discours, la solution de la culpabilité de la vieille domestique apparaissait comme une solution artificielle ; dans la structure narrative, s'impose également un procédé artificiel. Le meurtre était en fait un suicide. L'histoire du « crime » avait donc été reconstruite de manière complètement fautive : des pages et même des chapitres entiers s'étaient décomposés en séries de séquences prometteuses qui n'avaient abouti à rien. Habituellement, les enquêtes de Maigret avancent grâce à une compréhension de plus en plus profonde de certains personnages, tandis que quelques rares éléments essentiels restent jusqu'à la fin dans l'ombre. Dans son essai sur les romans policiers, Jules Bedner s'interroge sur ce procédé dont Simenon ne se sert que très rarement et toujours avec retenue : « Nul doute qu'un revirement trop radical détruirait [...] la confiance dont l'auteur d'une série romanesque ne saurait se passer. »⁵ Un tel dénouement met donc en danger toute la crédibilité d'une série : le « contrat de lecture », essentiel dans un genre relevant de la paralittérature, n'est plus respecté. Quelque chose de singulier a faussé le « jeu des deux histoires ».

Le récit de l'enquête (ou première histoire) commence trois pages après le début du roman. Lors de cette période d'attente, l'histoire de Maigret (ou deuxième histoire) nous est présentée. Si les *Maigret* sont construits sur une « structure où le rythme de la vie quotidienne et celui de l'enquête se superposent »⁶, la première histoire semble ici « phagocyter » l'autre. *Maigret*

⁵ Jules BEDNER, *Simenon et le jeu des deux histoires (essai sur les romans policiers)*, Amsterdam, Institut de Romanistique, 1990, p. 36.

⁶ *Ibid.*, p. 27.

et les vieillards paraît être l'histoire d'un enquêteur qui n'arrive pas à être maître de son enquête.

Dès la découverte du cadavre au chapitre I, le commissaire de la P.J. se fait « voler la vedette » par un jeune fonctionnaire du Quai d'Orsay, représentatif de la « nouvelle garde ». Le jeune fonctionnaire de l'État accompagne même Maigret sur les lieux du crime, alléguant du fait que la victime était un ancien ambassadeur. Voilà l'enquêteur déjà un peu dépossédé de son enquête avant même qu'elle ne commence ! Ce sentiment d'impuissance ne quittera plus le commissaire jusqu'à la résolution de l'affaire qui le laissera soulagé et apaisé. Pour résoudre cette énigme l'enquêteur passe le relais à un tiers, l'abbé Barraud. Le commissaire, en quelque sorte, se dessaisit de l'enquête laissant à l'ecclésiastique le soin de faire parler le suspect. Sur ce qu'il convient d'appeler le « pouvoir narratif » dans le roman policier, Uri Eisenzweig écrit : « [...] détenir la Vérité, dans un récit de détection équivaut à posséder le pouvoir narratif, et y devenir narrateur consiste en quelque sorte à ne plus y être personnage »⁷.

Dans ce roman, l'enquêteur délègue à un tiers son pouvoir narratif, redevenant par conséquent un personnage. On retrouve cette situation dans un autre *Maigret* : *L'Affaire Saint-Fiacre*. « Texte-clé » du premier cycle des *Maigret*, l'épisode entraîne l'enquêteur sur les traces de son enfance. Là-bas, dans le petit village de Saint-Fiacre, l'enquêteur a déjà connu ce type de sentiment d'impuissance. De la même façon qu'il renonce à son pouvoir narratif pour l'abbé, Maigret, lors d'une confrontation générale des suspects, cède la parole au fils de la victime, le Comte de Saint-Fiacre : « Jamais de sa carrière Maigret n'avait été si mal à l'aise. Et sans doute était-ce la première fois qu'il avait la sensation très nette d'être inférieur à la situation. Les événements le dépassaient. Parfois il croyait comprendre et l'instant d'après une phrase de Saint-Fiacre remettait tout en question. »⁸ Ce sentiment d'infériorité, Maigret le retrouve quand l'abbé lui fait sa révélation : « Ce fut, pour Maigret, comme un ballon d'enfant qui éclate soudain dans le soleil et il rougit d'avoir été si près de la vérité sans parvenir à aller jusqu'au bout. »⁹ L'enquêteur n'est plus le maître de l'enquête. D'ailleurs il ne désire même pas l'objet de l'enquête, à savoir la découverte du criminel. On peut trouver deux raisons à ce phénomène.

⁷ Uri EISENZWEIG, *Le Récit impossible (forme et sens du roman policier)*, Paris, Christian Bourgeois Éditions, 1986, p. 99.

⁸ Georges SIMENON, *L'Affaire Saint-Fiacre* (1932) Paris, Presses Pocket, 1976, rééd. 1987, p. 159.

⁹ Georges SIMENON, *Maigret et les vieillards*, op. cit., p. 183.

D'abord, de manière étonnante, on dirait que l'enquêteur a mieux à faire que de chercher un criminel ! Un passage du premier chapitre est éloquent ; arrivé sur les lieux du crime l'enquêteur éprouve un sentiment d'*étrangeté*, de décalage avec la réalité de sa profession : « Ils étaient là, à quatre, dans une pièce aux volets fermés à dix heures du matin, alors que le soleil brillait dehors, à regarder un vieillard désarticulé et sanguinolent. »⁽¹⁷⁹⁾

Ensuite, comme on peut le voir au dernier chapitre, l'enquêteur voudrait qu'il n'y ait pas de coupable. Dans le passage suivant, on comprend mieux ce sentiment de malaise lancinant depuis le début : « Depuis la veille, il avait perdu pied, car il s'était trouvé, sans préparation, en face de gens dont il ne soupçonnait pas l'existence. Toutes leurs attitudes, leurs propos, leurs réactions lui étaient étrangers et il s'efforçait en vain de les classer dans une catégorie. »⁽¹³⁸⁾

Il vaudrait mieux qu'il n'y ait pas de coupable : sans criminel, pas d'enquêteur... Après une « liquidation » de l'histoire du crime, on assiste à une « liquidation » de la fonction de l'enquêteur. De même, l'absence d'opposants constatée par l'enquêteur au cours de son enquête annihile toute enquête policière. Au chapitre VI, avant que le test de la paraffine accuse la vieille domestique, l'enquêteur s'énervait : « Encore un qui n'avait pas menti ! Curieux métier, pensait Maigret que celui où on est déçu que quelqu'un n'ait pas tué ! C'était le cas et le commissaire, malgré lui, en voulait tour à tour à ces gens-là d'être innocents ou de le paraître. »⁽¹¹⁶⁾ Quant aux adjutants, ils sont nombreux, trop nombreux d'après le commissaire. En effet, tous les éventuels suspects qu'il interroge sont prêts à l'aider dans son enquête, ainsi en est-il de la Princesse qui répond avec candeur et franchise à ses questions et devant laquelle Maigret se sent à son aise car cette vieille femme « pouvait tout dire et tout entendre »⁽¹¹⁹⁾. L'enquêteur connaît pourtant son métier et il ne peut donc s'empêcher de se montrer un peu circonspect : « Est-ce que ces gens-là, Jaquette, Alain Mazon, sa femme aux pantalons collants, Isabelle, et jusqu'au notaire Aubonnet, ne s'étaient pas donné le mot ? »⁽¹¹⁹⁾ Pourtant, l'enquêteur se laisse gagner par cette atmosphère de candeur et d'innocence qui annihile l'enquête policière. La première histoire est bien « phagocytée » par la seconde histoire, celle qui lie ces *gens-là*, cet univers-là au héros de la série policière éponyme.

Dans la première partie du *Récit impossible* (« L'imaginaire géopolitique ») Eisenzweig s'intéresse aux implications socio-historiques des procédés propres au *whodunit* [qui l'a fait ?]. Le cadre du récit de détection est éloigné de la société capitaliste moderne. Les crimes politiques ou sociaux en sont exclus parce qu'« au fond le crime idéal d'un roman à énigme est

celui qui serait commis pour des raisons totalement étrangères à l'économie»¹⁰. Avec le *hard-boiled*, la vision de la société, de l'Histoire, de l'Autre n'est plus la même. Ainsi Hammett, selon l'expression fameuse de Raymond Chandler, «a sorti le crime de son vase vénitien et l'a lâché dans la rue». *Maigret et les vieillards* est un cas limite dans la série des *Maigret*. Son univers est celui du *whodunit* et sa structure narrative est pervertie. Todorov et Eisenzweig se sont intéressés aux rapports entre *hard-boiled* et roman à énigme classique. Si Todorov y voit essentiellement une différence de thématique¹¹, pour Eisenzweig, les différences sont d'abord narratives, elles sont la conséquence d'une individualisation poussée à l'extrême de la figure de l'enquêteur : «Cette individualisation y apparaît comme justifiée parce qu'ancrée dans une vision sociale différente de celle du système policier officiel, c'est-à-dire dans une conception non individuelle de l'identité criminelle.»¹² L'énigme dans ce cas ne peut donc pas être vraiment élucidée, la culpabilité ne pouvant pas y être circonscrite à un seul personnage.

Éloigné du «terreau» urbain du *hard-boiled*, réfugié dans l'environnement feutré du *whodunit*, le héros de *Maigret et les vieillards* refuse sa responsabilité d'enquêteur. Dans ce roman policier sans assassin, l'auteur fait un sort à toute notion de culpabilité, tant individuelle que collective. Alors que le «terreau» urbain est un espace fertile au récit du genre policier, la nostalgie d'une société stable, de type féodal, pré-industrielle, met à mal les codes de la série.

Écriture d'un espace social

LE ROMAN POLICIER à la française «possède [...] de façon spécifique, une *écriture urbaine* : non seulement une écriture beaucoup plus attentive que le roman noir américain aux différences sociales dans les villes, mais surtout une écriture de ces différences, qui deviennent un des arguments essentiels du récit alors que le roman noir négligeait ce thème.»¹³ Cette *écriture urbaine* a une origine ancienne : la littérature dite «légitime» a

¹⁰ Uri EISENZWEIG, *Le Récit impossible*, op. cit., p. 208.

¹¹ Tzvetan TODOROV, «Typologie du roman policier», *Poétique de la prose (nouvelles recherches sur le récit)*, Paris, Éd. du Seuil, 1971, rééd. 1978, p. 9-19.

¹² Uri EISENZWEIG, op. cit., p. 283.

¹³ Jean-Noël BLANC, *Polarville (images de la ville dans le roman policier)*, Lyon, PUL, 1991, p. 172.

traditionnellement représenté une ville scindée en deux, la ville haute et la ville basse. Simenon s'inscrit dans cette tradition littéraire. Il peint des lieux ordonnés qui répondent à des logiques sociales. Jean-Noël Blanc analyse ainsi la démarche de l'enquêteur :

[...] cette investigation souterraine ne va pas mettre à jour une contre-ville ou une non-ville mais une autre ville : ville pauvre, ville de misères et de malheurs, ville cachée, dont la révélation donne tout son sens au monde social et urbain, comme si ce sens était incompréhensible tant qu'on ne tenait pas les deux bouts de la chaîne, la ville haute et la ville basse, dont seule la réunion permet de connaître la signification réelle des milieux et des lieux puisque seule elle permet de situer les rangs et les emplacements.¹⁴

Un voyage du commissaire Maigret en Arizona montre combien le héros de Simenon est désorienté quand il ne retrouve plus le modèle qu'il connaît. Maigret est dérouteré : « Les gens n'étaient presque jamais de l'endroit où on les retrouvait. Ici, à Tucson, le coroner, qui était en même temps juge de paix, venait du Maryland, mais avait fait ses études en Californie. Le mécanicien de tout à l'heure était originaire du Tennessee. Ici, le barman devait venir en ligne de droite de Brooklyn. »¹⁵ Les Américains semblent être un peuple de « vagabonds ». Progressivement, le commissaire va comprendre que la ville américaine n'est pas *située*, pas de ville haute ni de ville basse qu'on puisse saisir d'un simple regard, mais organisée en strates : « Chacun, qui a la moindre situation, fait partie d'un cercle, et son ascension dans l'échelle sociale est marquée par des changements de cercles successifs. »¹⁶ Mais ce qui étonne Maigret c'est que « [le public] "avait" l'air de comprendre qu'il faut de tout pour faire un monde et qu'une société comporte fatalement un certain pourcentage de déchets. »¹⁷ Le commissaire est plongé dans la perplexité, sa méthode est inopérante et le sens même de sa démarche est remis en cause par cette absence de ce qu'on pourrait appeler la « conscience de classe ».

Chez Simenon, le crime est en effet la conséquence d'un « passage de la ligne »¹⁸ : détérioration d'un statut social ou désir de promotion, deux maux dont souffre la société petite-bourgeoise. Ce « passage de la ligne » est le

¹⁴ *Ibid.*, p. 180.

¹⁵ Georges SIMENON, *Maigret chez le coroner* (1949) Paris, Presses de la Cité, 1974, p. 85.

¹⁶ *Ibid.*, p. 140.

¹⁷ *Ibid.*, p. 149.

¹⁸ *Le Passage de la ligne* est également le titre d'une fiction de 1938 dans laquelle l'auteur expose sa conception des rapports entre les individus et la société.

« déclencheur transgressif de la crise »¹⁹. Maigret est donc celui qui repère ce qui est déplacé car les drames naissent des déplacements sociaux et spatiaux. Derrière ce modèle urbain se dessine en filigrane un modèle utopique cristallisé autour de deux valeurs : l'entente familiale et l'harmonie sociale. Notons déjà que ces deux valeurs, filiation et tradition, sont habituellement rattachées à une société pré-industrielle alors que le roman noir est né, lui, de la société industrielle.

On peut s'attarder quelques instants sur la situation de la famille Simenon en Outremeuse, un quartier populaire de Liège. Cette famille se rattache à la petite-bourgeoisie traditionnelle. La cohabitation avec les habitants d'Outremeuse se passe bien dans la mesure où « les gens du peuple (dont les Simenon sont encore très proches car il n'y a pas eu, depuis plusieurs générations, de véritable rupture économique ou culturelle) savent se montrer tolérants envers ceux qui s'éloignent du groupe, à condition qu'ils continuent à reconnaître les valeurs. »²⁰ Mais Désiré, le père de Simenon, a épousé une femme issue de la bourgeoisie dont la famille a été ruinée. Désiré subit dès lors l'ascendant d'une épouse qui ne se sent pas à son aise, pas à sa place dans le quartier populaire d'Outremeuse. La forme que prendra l'exclusion d'Henriette, la mère de Simenon, sera une adhésion totale à l'idéologie petite-bourgeoise, « cette idéologie selon laquelle existe entre les deux bourgeoisies une passerelle que peut franchir tout individu méritant ; cette culture qui se veut le reflet de la culture bourgeoise (habillement, nourriture, loisirs, etc.) »²⁰. Ici, notons-le, la péjoration peut facilement se glisser dans le terme « petit », le modèle bourgeois se trouvant dégradé par un groupe social que fascine un art de vivre au-dessus de ses moyens.

Maigret et les vieillards illustre bien la question de la rupture d'une harmonie sociale. Ce *Maigret* se déroule à Paris dans le quartier des Invalides et brosse le portrait d'une « caste » dont le rôle économique et social s'étiole déjà, en ce début des années soixante, mais dont les valeurs dominèrent longtemps l'histoire de l'Europe : l'aristocratie. À ces valeurs, Simenon fut initié entre 1923 et 1924 quand il travailla comme secrétaire au service du marquis de Tracy. Le monde de l'aristocratie paraît avoir influencé le futur romancier²¹. Ce cas atypique d'un roman « mal formé » sur un quartier « à part » de Paris laisse apparaître en creux la rêverie du retour au bourg.

¹⁹ Jacques DUBOIS, *Le Roman policier ou la modernité*, Paris, Nathan, 1992, p. 186.

²⁰ Jean-Louis DUMORTIER, *Georges Simenon*, Bruxelles, Éditions Labor, 1985, p. 25.

²¹ Voir le documentaire écrit par Jacques Santamaria et réalisé par Jacques Tréfoüel, « Simenon et le Marquis », 55 minutes, coproduit par France 3 Bourgogne Franche-Comté et Les Films du Lieu-dit, 2003.

Description d'un espace-temps

LA VILLE dans *Maigret et les vieillards* est le lieu d'un va-et-vient incessant entre le passé et le présent. Ces réminiscences concernent deux périodes de la vie de Maigret : son arrivée à Paris et son enfance. Les unes font voyager le lecteur uniquement dans le temps (Paris, début des années trente) ; alors que les autres l'entraînent dans un voyage spatio-temporel (Saint-Fiacre, le village du héros, début du xx^e siècle). Notons que le village de Saint-Fiacre où l'auteur a fait naître Maigret — son père est le régisseur du château du comte de Saint-Fiacre — est situé dans l'Allier aux environs de la ville de Moulins comme le château du Paray-le-Frésil du marquis de Tracy dans lequel Simenon a séjourné.

Les réminiscences du premier type s'organisent autour de deux champs lexicaux : celui de la femme sensuelle et celui de la lumière. Ces deux champs lexicaux font partie de l'isotopie du printemps : saison du renouveau de la nature et de la reproduction. Un *leitmotiv* apparaît : c'est le motif du vêtement féminin (le corsage, la robe) qui va rapidement s'opposer à ce vêtement féminin-masculin symbole des années soixante, le pantalon collant. On relève la première occurrence de ce motif dès la première page du roman : « Dans la rue, dans l'autobus, dans son bureau, il lui arrivait de tomber en arrêt, frappé par un son lointain, par une bouffée d'air tiède, par la tache claire d'un corsage qui le reportaient à vingt ou trente ans en arrière. »⁽⁷⁾ Quelques lignes plus loin, Mme Maigret demande à son mari : « Je ne suis pas trop ridicule à mon âge, dans une robe à fleurs ? »⁽⁷⁾ Le couple se rappelle son premier dîner en tête-à-tête trente ans auparavant. Au chapitre IV, ce motif du vêtement féminin est connoté négativement. Les réminiscences donnaient à voir un Paris peuplé de femmes-fleurs : offertes et défendues à la fois, figures de l'innocence. Le Paris du récit, celui des années soixante, est tout autre, pour Maigret « c'en devenait déroutant de retrouver la rue, le Paris vivant, des femmes qui faisaient leur marché, en pantalon collant, des bars aux meubles nickelés, d'autos trépidant devant un feu rouge »⁽⁸⁹⁾. La femme, comme d'autres objets, participe de cette évolution de la ville, de ce changement, dont le narrateur parle : « [...] un monde [...] avait évolué, [...] était devenu plus dur »⁽⁶²⁾. L'aspect de la femme a changé, cette dernière est devenue sexuellement plus agressive. L'ex-femme du neveu de la victime est emblématique de ce nouveau type de femme. Elle est divorcée mais elle n'a pas renoncé à toute vie sexuelle, elle élève seule ses enfants dans un appartement moderne et confortable rue de la Pompe, dans le quartier du Bois de Boulogne. Pour le héros et le narrateur, elle possède beaucoup de *sex-appeal* : « Elle portait des pantalons collants, en

soie noire, qui moulaient une croupe rebondie »⁽⁹²⁾, « elle n'avait pas plus de quarante ans et restait fort attrayante »⁽⁹³⁾. La description de cette femme est propre au naturalisme : le vocabulaire animal, « croupe », est employé pour décrire un être humain. Ailleurs dans le roman, on parlera encore « [des] pupilles [de la Jaquette qui], se rétrécissaient comme celle d'un chat »⁽⁴⁰⁾. L'ex-femme du neveu du Comte et la domestique de ce dernier se trouvent rapprochées dans leur animalité : en effet, toutes deux ont été sexuellement attirantes pour le comte. À ce sujet l'ex-femme d'Alain Mazon précise : « Il n'en était pas gêné. À ses yeux, c'était tout naturel... »⁽⁹⁹⁾

La seconde période nous éloigne de la grande ville pour nous entraîner à Saint-Fiacre. Les réminiscences de ce second type s'inscrivent dans une thématique religieuse. Le héros a eu une enfance traditionnelle, imprégnée de la religion catholique ; la lecture de *L'Affaire Saint-Fiacre* nous apprend qu'il a été enfant de chœur. Dès le début de *Maigret et les vieillards*, cette thématique religieuse apparaît et elle coexistera tout au long du roman avec l'isotopie du printemps : « Maigret disait un mois de mai de cantiques, car cela lui rappelait à la fois sa première communion à Paris, quand tout était pour lui nouveau et merveilleux. »⁽⁷⁾ Détaillons un peu l'organisation de la description du monde de l'enfance du héros. On peut lire cette évocation à travers une grille des cinq sens. Ce sont en effet les sens qui mettent en marche le processus du souvenir. D'autant plus que l'univers du jeune Maigret est un univers féminin et par-là même sensuel. Après son passage dans l'appartement du comte, c'est un chromo romantique dans le style du début du siècle qui resurgira de son propre passé : « Pendant le déjeuner à la terrasse, il s'était souvenu tout à coup d'une lithographie qu'il avait vue pendant des années dans la chambre de ses parents [...]. On voyait une jeune femme au bord du lac, vêtue d'une robe de princesse, un large chapeau à plumes d'autruche sur la tête, une ombrelle pointue à la main. »⁽⁶⁰⁾ Plus loin dans le roman, quand le héros franchit le seuil de l'hôtel particulier de la Princesse, c'est l'ordonnance des lieux qui fait remonter involontairement à sa mémoire certaines images : « Le parquet était luisant, chaque meuble à sa place et, sans raison précise, cela rappelait à Maigret le couvent où, autrefois, il rendait visite à une de ses tantes qui était religieuse. »⁽¹⁰⁹⁾ Le jour de l'arrestation de la Jaquette, c'est cette fois-ci une odeur qui fait naître le souvenir ; le parfum de la vieille femme, « parfum démodé depuis longtemps qu'il reconnaissait car, sa mère l'employait le dimanche, pour se rendre à la grand-messe »⁽¹⁵⁸⁾.

En définitive, comment apparaît le monde que le jeune Maigret a connu à Saint-Fiacre ? Cela semble être un monde organisé sur des valeurs tradi-

tionnelles : l'harmonie sociale, la famille et la religion, un monde ordonné et ritualisé où la vie collective et la figure de l'épouse-mère ont une place très importante. La question qui reste à poser maintenant est la suivante : quel est finalement cet univers parisien dont la fréquentation réveille chez le héros des souvenirs d'un monde perdu, à savoir celui de son enfance ?

Maigret et l'aristocratie parisienne

POUR LE HÉROS, l'enquête de *Maigret et les vieillards* n'a pas de sens. Pourtant une chose est vraiment significative : l'unité de lieu. Il s'en étonne : « On aurait dit, que, pour tous ceux qui étaient mêlés [à cette affaire], de près ou de loin Paris se réduisait à quelques rues aristocratiques. »⁽⁸¹⁾

Quelles sont ces rues aristocratiques ? La rue Saint-Dominique est celle où vivait la victime, le comte Armand de Saint-Hilaire. C'est la première fois que Maigret s'y rend, même s'il connaît déjà un peu le quartier pour l'avoir fréquenté dans *Maigret chez le ministre* (1954)²². Quant à l'hôtel particulier de la Princesse Isabelle, il est situé rue de Varenne. Michel Lemoine précise que « de tous les hôtels particuliers du faubourg Saint-Germain que l'œuvre donne à voir, celui-ci est sans doute le plus riche et il s'y trouve même une chapelle »²³. Un peu plus loin, dans le quartier Saint-Thomas-d'Aquin, se trouvent la rue de Villersexel et le boulevard Saint-Germain où résident respectivement le notaire du comte et son médecin. Ces rues ne sont pas décrites, seuls le sont les intérieurs. Cet univers aristocratique est un monde clos qui est tourné sur lui-même ; les lieux que visite Maigret sont feutrés, excessivement protégés des contingences matérielles du monde, la rue restant la scène de la réalité sociale contemporaine. Pourtant — et peut-être à cause de cela — le héros-enquêteur subit la fascination de ces espaces intérieurs. Le bureau du comte est ainsi décrit : « Le bureau était spacieux, confortable. S'il n'avait rien de solennel, on y sentait un raffinement qui avait frappé le commissaire dès son entrée. Chaque meuble, chaque objet était beau en lui-même. »⁽¹⁸⁾ Le héros s'y sent bien, on nous dit qu'il y revenait sans cesse, avec un secret plaisir car « c'était une des pièces les plus agréables qu'il eut jamais vues »⁽³⁵⁾. Le lieu flatte son sens du beau : « Les meubles étaient de styles différents et on ne s'était pas préoccupé de former un ensemble.

²² N.B. L'hôtel particulier du marquis de Tracy pour lequel travaillait Simenon se trouvait, quant à lui, rue de la Boétie.

²³ Michel LEMOINE, *Paris chez Simenon*, Amiens, Encrage, 2000.

Chaque pièce n'en était pas moins belle en elle-même, chacune avait acquis la même patine, la même personnalité. »⁽³⁷⁾ Les maîtres mots de cette esthétique sont « raffinement » et « harmonie ». Cette esthétique s'oppose au « bon goût » petit-bourgeois mais s'élève également au-dessus du décorum bourgeois. Chaque chose est à sa place et l'harmonie de l'ensemble est tout entière dans cette tranquille assurance. On est également devant un ordre immuable avec cette description du boudoir de la Princesse Isabelle qui donne sur un jardin : « [...] des tapisseries anciennes en garnissaient les murs. Le parquet était luisant, chaque meuble à sa place [...] »⁽¹⁰⁹⁾ pendant qu'à l'extérieur « les oiseaux se poursuivaient dans le feuillage en pépian et qu'une fraîcheur agréable venait du jardin »⁽¹¹¹⁾. Dès le début du roman, une chose est sûre : le héros-enquêteur se sent dépaysé. Non seulement parce qu'à bien des égards ce quartier est pour lui une *terra incognita* mais aussi parce qu'il n'est pas familier de ce milieu aristocratique ; en effet dans ce quartier de Paris, le faubourg Saint-Germain, un commissaire du Quai des Orfèvres est *persona non grata*.

Une fois circonscrit, l'espace urbain concerné par une enquête de Maigret offre ce constat : quiconque s'éloigne de ce périmètre carré s'éloigne en même temps du cercle communautaire. Deux personnages ne sont pas réellement à leur place dans ce cercle, cela fait d'eux des suspects potentiels. Il s'agit de Mazon, le neveu de la victime, et de la domestique de ce dernier. Mazon est présenté comme le fruit d'une mésalliance : sa mère, la sœur du comte de Saint-Hilaire, a épousé un artiste peintre. Son ex-femme est une petite-bourgeoise. Le couple, divorcé, ne vit pas dans le quartier des Invalides : Mazon loge sur son lieu de travail à savoir une boutique d'antiquité rue Jacob dans le quartier de Saint-Germain-des-Prés et son ex-femme habite — nous l'avons vu — un appartement moderne, rue de la Pompe, près du Bois de Boulogne. Chez Simenon, les personnages et les actions sont placés dans le champ social et urbain avec précision, par conséquent la figure du neveu du comte est particulièrement intéressante. Elle est en effet symptomatique des avatars d'une classe cantonnée dans un rôle économique et social qui est déjà, au début de ces années soixante, en voie de disparition, une classe dont les valeurs ne sont ni celles de l'élite bourgeoise ni celles des masses. Ces valeurs sont le savoir-vivre, le raffinement, l'élégance devant la vie et la mort, le culte de l'honneur, le goût pour les jolies femmes et pour un certain libertinage, le courage militaire. Toutes ces valeurs sont héritées des traditions de la France d'avant la Révolution réactualisée par l'époque napoléonienne.

Mazon, le neveu du comte, vit dans un monde fermé ; amené à l'interroger, le commissaire retrouve dans ses yeux « la même méfiance que chez la vieille gouvernante »⁽²⁷⁾. Les deux personnages qui ont passé la plus grande partie de leur existence dans ce milieu se montrent hostiles dès que quelqu'un tente de forcer les portes de « leur » monde. Mazon n'a pas la sérénité des autres personnages que le commissaire rencontre. C'est un être inquiet, intransigeant, souffrant de paranoïa. Son ex-femme explique au commissaire que « tricher » « c'était un de ces mots favoris. Tricher ! Des petites tricheries ! Des petites lâchetés !... »⁽³⁷⁾ Mazon apparaît donc comme un déclassé, le type même du criminel chez Simenon selon la description qu'en donne Bedner : « L'homme [qui] vit sous le coup d'un sentiment d'insuffisance face à la femme [...] se sachant incapable, tôt ou tard, de satisfaire à ses exigences sociales ou sexuelles, il ignore la tranquillité d'une existence équilibrée. Si dans l'impasse il s'abandonne au crime [...] c'est dans l'espoir de contenter une femme adorée, d'éviter le mépris et les humiliations et de restaurer son amour-propre. »²⁴

La figure de la vieille domestique est également intéressante dans la mesure où cette femme vit dans ce milieu fermé sans en être issue. Figure familière des intérieurs aristocratiques, à soixante-treize ans, elle tient encore la maison du comte et assume toutes les fonctions : cuisinière, femme de chambre, gouvernante. Elle dort dans « une sorte de débarras dans lequel on avait installé un lit de fer, une armoire et un lavabo à eau courante »⁽³⁷⁾ et se lève chaque matin à six heures pour commencer son travail de maison. Au service du comte depuis d'âge de vingt-huit ans, elle fut tout à la fois : sa maîtresse, son intermédiaire auprès de la Princesse et son « ange-gardien ». Elle n'a plus de véritable identité, on l'appelle Jaquette mais, précise le neveu du comte : « C'est son prénom... J'ignore si c'est celui de l'état civil, mais on la toujours appelée Jaquette... »⁽²⁹⁾ Elle n'existe que par sa fonction auprès du comte. D'ailleurs, ajoute Mazon, « Elle n'aime personne d'autre que mon oncle. Si cela n'avait tenu qu'à elle, nul ne serait entré dans l'appartement. »⁽²⁹⁾ Le commissaire interroge la Princesse, amie de cœur du comte, qui confirme que « [Jaquette] était jalouse, mais comme un chien est jaloux de son maître »⁽¹¹⁵⁾. Aux yeux de la Princesse, la vieille domestique est avant tout une « bête » fidèle et dévouée auprès d'un bon maître... qui savait en retour, si besoin, la satisfaire sexuellement. Mais, pour le commissaire, la vieille domestique est d'abord une femme et par conséquent elle est susceptible de tuer par jalousie.

²⁴ Jules BEDNER, *Simenon et le jeu des deux histoires*, op. cit., p. 112.

Pourtant aucun de ces deux suspects potentiels, ni Mazon, ni Jaquette, n'est un criminel. Aucun des scénarios habituels des *Maigret* n'aurait pu avoir pour cadre ce quartier des Invalides et pour milieu la classe sociale fermée des aristocrates. Il y a ici altération du « contrat de lecture ». Le champ social et urbain que nous venons de décrire semble donc être incompatible avec les exigences du roman policier moderne : le héros de Simenon, immergé dans ce milieu, refuse sa responsabilité d'enquêteur et redevient un petit enfant.

Revenons à la série des *Maigret*. Habituellement l'enquête de Maigret, même si elle aboutit à la découverte du criminel, reste un « échec intérieur »²⁵ pour l'enquêteur. L'identité coupable n'est pas réellement neutralisée : la culpabilité ne peut pas être circonscrite à un seul personnage, la responsabilité est collective... Pourtant l'enquête ne se termine pas ici par un « échec intérieur ». Le commissaire, au contraire, est cette fois-ci « d'une gravité sereine »⁽¹⁸⁹⁾. L'angoisse existentielle de l'auteur et de son personnage a été évacuée. Il n'y a ni crime, ni coupable dans cet espace préservé à l'intérieur de la grande ville. Les valeurs ont été garanties, la vérité est là : absolue et indéfectible. Dans ce *Maigret*, comme dans les autres, Simenon applique cette théorie déterministe : le milieu influe sur la moralité des individus. Mais ici le milieu est préservé du mal et le cadre est grandiose ; par conséquent les personnages s'en trouvent moralement grandis. Lors du monologue angoissé qui précède le dénouement du roman, le héros s'interroge : « Pourquoi ces gens là n'auraient-ils pas été comme les autres ? Pourquoi n'auraient-ils pas connu les mêmes intérêts sordides et les mêmes passions ? »⁽¹⁸⁰⁾ Si *ces gens-là* ne sont pas comme *les autres* c'est bien parce qu'ils vivent *ailleurs*. Rappelons à ce propos l'étymologie du terme *faubourg*. Le terme est né au XIV^e siècle d'une altération par croisement entre faux (s'opposant au vrai bourg) et *fors* (du latin *foris* « dehors »). Le « en dehors du bourg » désignait une partie de la ville située hors de l'enceinte. Dans les faubourgs pouvaient autant résider une population d'artisans que s'implanter les hôtels de la noblesse : ainsi à Paris le faubourg Saint-Germain.

Des Élus, à l'autre bout de la chaîne sociale, échappent à la corruption urbaine grandissante : ce sont les personnages de *Maigret et les vieillards*, ceux qui vivent dans cet îlot préservé à l'intérieur de la grande ville. Jean Fabre dans son *Essai de sociocritique* utilise la notion de « position de classe ». Il relève le caractère plébéien du personnage de Maigret, « nettement affirmé par la présence massive et sans raffinement et par une méfiance

²⁵ Uri EISENZWEIG, *op. cit.*, p. 290.

des classes supérieures»²⁶ mais ajoute : «La revendication plébéienne de Maigret ne doit pas nous faire illusion : comme l'écrivain "populaire", comme Henriette, peut-être comme Simenon lui-même chez le marquis de Tracy, Maigret tout au long de sa carrière, avec des variantes certes, demeura médiatisé.»²⁶ Le commissaire vit comme un petit-bourgeois et ces valeurs qu'il incarne, un grand nombre de lecteurs vont pouvoir les reconnaître comme les leurs.

Le monde de ces Élus qui échappent à la corruption de Babylone est un monde du passé. C'est un îlot temporel dans la grande ville. Bedner explique que la nostalgie du passé est présente dès le début de la série mais devient un des thèmes importants des romans de la dernière période, ainsi «l'époque contemporaine est en quelque sorte opposée à un vague âge d'or où l'humanité possédait encore des vertus et dont Maigret serait un des derniers représentants»²⁷. Dès l'entame du roman, Maigret s'est senti impliqué dans une aventure — et non plus une enquête — qui l'amenait à prendre contact «avec un milieu non seulement assez fermé mais qui, pour lui, à cause de son enfance, se trouve placé sur un plan particulier»⁽³²⁾. Ce n'est donc plus en enquêteur mais «en homme qu'il avait mené cette enquête, comme une affaire personnelle, à telle enseigne qu'il y avait malgré lui des souvenirs d'enfance»⁽¹⁷⁸⁾. La distance temporelle est ici associée à une distance spatiale. L'espace préservé à l'intérieur de la grande ville est un îlot où le temps s'est figé. Il n'est peuplé que de vieillards, ce qui d'ailleurs, au premier abord, répugne assez le héros de Simenon : «Dans cette affaire, il n'y avait que des vieillards, avec entre eux, des relations qui ne paraissaient pas humaines»⁽⁴⁹⁾, et finit même par l'énerver : «Si je me trouve encore en face d'un vieillard...»⁽⁸²⁾

Mais cet îlot urbain cristallisé dans le temps évoque un autre espace. La grande ville s'oppose en effet au monde organisé des villages. *L'Affaire Saint-Fiacre* se déroule dans le village natal du héros et donne à voir la vieille noblesse terrienne. Malgré une intrigue scabreuse — la comtesse de Saint-Fiacre est entourée de «gigolos» —, le tableau n'est pas dépeint sur un mode ironique ou grinçant. La comtesse, même corrompue, est à sa place et reste la mère de celui qui va reprendre la succession du domaine. La noblesse terrienne, contrairement à la noblesse urbaine, est toujours vivante. Il est fait allusion à cette noblesse terrienne dans *Maigret et les*

²⁶ Jean FABRE, *Enquête sur un enquêteur, Maigret. Un essai de sociocritique*, Montpellier, Centre d'études et de recherches sociocritiques, 1981, p. 221.

²⁷ Jules BEDNER, *Simenon et le jeu des deux histoires*, op. cit., p. 47.

vieillards quand la Princesse présente à Maigret son fils, sa belle-fille et ses petits-enfants. La famille habite loin de la capitale, en Normandie. L'aîné des enfants, jeune Normalien que Maigret aurait aimé avoir pour fils, a donc été élevé au contact de la terre, et non dans la grande ville violente. Derrière cette vision urbaine se dessine la vision anté-urbaine d'une utopie agreste. Le héros de Simenon exprime une nostalgie du petit village, c'est-à-dire d'une société de type féodal stable pré-industrielle.

Véronique VARY
Paris III Sorbonne Nouvelle

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 :

tous les vendredis, sauf en période de vacances ;
ou sur rendez-vous à convenir par courriel : Idemoulin@ulg.ac.be

Composition :
Étienne RiGA, T_EX, P_STricks

Achévé d'imprimer le 30 novembre 2006
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/2006/0480/40

