

TRACES

N° 18, 2009

Travaux du Centre d'Études Georges Simenon

Université de Liège



TRACES

18

En couverture :

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

Coll. Fonds Simenon.

TRACES

18

Université de Liège

Centre d'Études Georges Simenon

2009

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 17 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>

Éditorial

Aurions-nous perdu les *Traces* ?

D'AUCUNS se sont interrogés. Non sans raison. La parution annuelle des *Travaux du Centre d'Études Georges Simenon* s'est en effet interrompue après la publication, en novembre 2006, des Actes du colloque consacré aux « Derniers romans », qui s'était tenu à Amiens six mois plus tôt, à l'initiative de Bernard Alavoine.

J'avais espéré que la journée organisée à Liège en 2007 aurait fourni la matière d'un nouveau volume, ou qu'aurait abouti le projet d'un travail collectif portant, lui, sur... les premiers romans, mais, après la salve qui, en 2003 et en 2004, avait salué le centenaire, nos plus fidèles artilleurs étaient un peu fatigués — ou avaient trouvé l'occasion de tirs personnels ciblés.

On me proposait bien de temps en temps un article, mais je n'ai jamais eu de quoi composer le numéro que voici enfin.

Que voici notamment grâce au travail de Laurent Demoulin, assistant à l'Université de Liège et actuel conservateur du Fonds Simenon. Il s'est attelé à l'édition de la correspondance entre Georges Simenon et le professeur Maurice Piron, dont la rencontre fut, nul ne l'ignore, à l'origine du legs, à notre université, des archives qui constituent la principale richesse du Fonds.

Ce dix-huitième volume de *Traces* offre également trois articles. Le premier est de Laurent Fourcaut, une plume universitaire française qui vient volontiers courir en « simenonie » et qui s'attache ici à l'emblématique *Passage de la ligne*. Le deuxième est signé Danièle Latin, simenonienne de la première heure : elle s'est, pour l'occasion, intéressée aux *Pitards*, une des œuvres marquantes du tournant romanesque que négocie Simenon après la première série des *Maigret*. Le troisième est de Philippe Proost, qui se fait le porteur flambeau de la tradition d'érudition scrupuleuse où se sont illustrés, entre autres, Michel Lemoine, Claude Menguy et le regretté Pierre Deligny.

La sortie de *Traces* n°18 était programmée pour décembre 2009 et c'est ce millésime (au sens courant du terme) qui apparaît sur la couverture. Diverses circonstances, pas toutes indépendantes de ma propre volonté, ont concouru à retarder la publication au printemps 2010 et le volume sort donc peu de temps avant le colloque qu'organise à nouveau, à Amiens, Bernard Alavoine. Ce colloque sera consacré à la postérité littéraire de Georges Simenon et il fournira la matière du numéro 19. D'une rencontre en Picardie à une autre rencontre en Picardie : les *Traces* continuent...

J.-L. Dumortier

Vertige et basculement dans *Le Passage de la ligne* de Simenon

LAURENT FOURCAUT

Paris Sorbonne-Paris IV (IUFM de Paris) ; UMR 717

DANS *Le Passage de la ligne* (1958), roman de Georges Simenon en première personne, le narrateur, « Steve Adams »¹, revient sur ce qu'aura été sa vie pour tenter d'en saisir après coup la logique en quelque sorte inconsciente. Né dans une très pauvre famille normande, il est élevé, « à Saint-Saturnin, obscur village près de Bayeux » (p. 7), par sa tante Louise, la plus jeune sœur de sa mère Antoinette, dans la maison de son grand-père, un ouvrier agricole alcoolique du nom de « Barnabé Nau » (p. 9). Sa mère, serveuse dans un café du port de Cherbourg, s'était fait engrosser par un Anglais, Gary Adams, un employé naviguant à bord d'un bateau de la Cunard, au cours d'une de ses escales. L'homme en tout cas avait accepté d'endosser cette paternité et, après le divorce, il a fait régulièrement venir son fils, pendant les vacances, dans la maison de la banlieue de Londres où il a refait sa vie. Steve fréquente plus tard un lycée de Caen, où il est hébergé par une autre de ses tantes, puis celui de Niort, car sa mère, qui a renoncé à son rêve d'avoir un café à elle, y est entrée au service d'un homme d'âge mûr, un juge de vieille et opulente famille, en qualité de servante, et de maîtresse. Mais, pris du dégoût de la vie factice du lycée, il renonce à achever ses études, et part brusquement pour Paris, où il s'installe dans un hôtel à bon marché (p. 84, fin de la première partie). Il exerce tour à tour deux petits emplois afin de gagner sa vie mais, ayant abandonné le second pour garder sa liberté, se retrouve très démuné. C'est alors qu'il est recruté comme assistant – et initié à la vie du grand monde – par un nommé Alvin Haags dont la méthodique spécialité est de dérober des bijoux dans les palaces. Inquiété par la police, il le quitte et devient secrétaire d'une puissante femme d'affaires, Gabrielle D.. La seconde guerre mondiale, qu'il passe dans la marine, les sépare. De retour à Paris, en 1945, il fait fortune par la seule intelligence, longuement acquise, du fonctionnement économique et social, et devient un homme riche et influent. Cinq ans plus tard, il épouse la fille d'un haut fonctionnaire. Mais alors il s'aperçoit qu'il s'est laissé piéger par un milieu étroitement délimité. *In extremis*, il s'arrache au piège, cède son avoir à sa tante Louise, et se fait antiquaire à « Hyères, non loin de Toulon » (p. 185).

¹ G. Simenon, *Le Passage de la ligne*, Paris, Presses de la Cité, 1958, rééd. 1979, p. 14. C'est dans cette édition que sera cité le texte du roman, par simple indication du numéro de page, entre parenthèses.

Comme tous les livres de ce très grand écrivain, encore si mal connu, qu'est Simenon, et plus encore que la plupart – à l'égal toutefois, par exemple, du prodigieux *Les Fantômes du chapelier* (1949) –, *Le Passage de la ligne* peut et doit être lu comme une sorte d'auto-analyse de l'écrivain *par fiction interposée*. Freud et le « complexe d'Œdipe », du reste, sont mentionnés (p. 25), et le narrateur fait plusieurs allusions à la théorie freudienne de l'inconscient et à l'œdipe (pp. 59, 96, 181, 184, 186). Là n'est cependant pas l'essentiel : l'auto-analyse par l'écriture a commencé bien avant que les références à la psychanalyse deviennent explicites. Un seul exemple : l'extraordinaire roman intitulé *Pietr-le-Letton* (1931), le premier que l'écrivain ait signé de son nom, après avoir publié quelque deux cents romans populaires sous pseudonymes, entièrement fondé sur le thème du double, et où le commissaire Maigret, dont c'est une des toutes premières apparitions, joue à sa manière le rôle de l'analyste².

Le roman qui nous occupe a cette particularité que le récit en est sous-tendu non par une, mais par deux quêtes, que je définirai d'abord à grands traits, dans leurs grandes lignes.

L'une, au premier plan, se conforme au modèle balzacien de la conquête. Dans la liste des livres dévorés par le narrateur adolescent au lycée, liste au demeurant largement autobiographique (comme l'est ensuite, d'ailleurs, la période d'initiations multiples du jeune homme à ses débuts à Paris), Balzac³ occupe une place de choix : « Je lisais beaucoup, parfois jusqu'à deux livres par jour. [...] Ce n'est que plus tard, alors que nous étudions les classiques français, que je me suis plongé dans Balzac. » (pp. 68-69). Steve Adams est « parti d'en bas » (p. 7) : « Même du point de vue de Saint-Saturnin, nous étions au plus bas de l'échelle [...] » (p. 10). Comme les jeunes ambitieux chez Balzac, il a bénéficié de l'aide d'initiateurs : « Contrairement à ce qui s'est passé pour ma première initiation, celle à laquelle Alvin Haags a présidé, celle-ci [*la seconde, depuis le Fouquet's devenu son « point d'attache »*] (p. 161), dont le barman le met en relation avec une autre initiatrice, Gabrielle D.] n'a pas été volontaire, systématique, et je suis encore surpris de la façon aisée dont les choses se sont passées. » (p. 161). Il a ainsi gravi les échelons⁴, son ascension sociale devant, après la guerre, et il vole alors de ses propres ailes, irrésistible. Mais fatale, après son mariage : « Je montais toujours, plus vite, maintenant, que je l'avais jamais espéré, plus vite que je ne voulais. J'étais pris dans un engrenage qui m'entraînait en avant et que j'étais impuissant à freiner. Mon temps ne m'appartenait plus. » (p. 181). Quoi qu'il en soit, il

² Voir L. Fourcaut, « Simenon : le contrepoids de l'« avarice » au vertige de la perte. Première approche : *Pietr-le-Letton* », in *Traces*, n° 15, « Simenon et le roman », Actes du colloque d'Amiens, 13 et 14 mars 2003, Liège, Université de Liège, Travaux du Centre d'Études Georges Simenon, 2004, pp. 121-140.

³ Probable allusion, en outre, au début de *La Peau de chagrin* dans l'épisode où le narrateur, pensionnaire au lycée de Niort, est invité à se rendre chez le juge Gérondeau, patron et amant de sa mère. Il s'y rend en traînant les pieds : « Je suis allé faire un tour dans les rues avoisinantes et me suis longtemps arrêté à la vitrine d'un antiquaire [...] » (p. 60). La dialectique de l'avarice et de la perte est extrêmement présente dans l'œuvre de Balzac. Ainsi, à la fin des *Illusions perdues*, Vautrin, alias l'abbé Carlos Herrera, déclare à Lucien de Rubempré : « L'avare a tout, jusqu'à son sexe, dans le cerveau. » (Flammarion, « Garnier-Flammarion »).

⁴ « Parti d'en bas, de la bicoque de Saint-Saturnin où, une fois par semaine, on se lavait les pieds dans un baquet, près du foyer de la cuisine, j'étais décidé à aller voir tout en haut. Peu importe si je ne situais pas encore ce sommet-là. Il changeait, d'ailleurs, avec mes progrès. » (p. 108).

peut s'enorgueillir d'avoir *franchi la ligne*, ainsi que l'annonçait l'incipit du roman :

J'ai franchi trois fois la ligne, la première fois en fraude, avec l'aide d'un passeur en quelque sorte, une fois au moins légitimement, et je suis sans doute un des rares à être retourné de plein gré à son point de départ. (p. 5).

À son point de départ ? Pas exactement, on le verra tout à l'heure.

Ce motif de la ligne, si important qu'il donne son titre au roman, est étroitement lié à celui de la « case » et à celui de l'« appartenance ». Les cases, pour le narrateur, ce sont les groupes⁵, les compartiments sociaux, les classes, bref, les milieux restreints et bornés dans lesquels chacun se laisse enfermer, par résignation et par inertie, tout au long de son existence, dans lesquels, en somme, les individus se trouvent pris, comme en un piège : « Les limites de chaque case étaient bien réelles pour ceux qui s'y trouvaient enfermés puisque, dans la plupart des cas, ils y restaient toute leur vie. » (p. 113). Cependant, « ces divisions n'étaient pas les divisions naturelles, mais des faux-semblants, des frontières fabriquées de toutes pièces, imposées à ceux qui voulaient bien se les laisser imposer. » (pp. 113-114). Ceux-là, du moins, éprouvent le sentiment d'appartenir au groupe, au clan, et en retirent sécurité, étayage fort de l'identité. Son père, anglais jusqu'au bout des ongles, offre au narrateur l'image parfaite, et décourageante, de cette appartenance : « Il appartenait – je traduis le mot anglais *to belong* – il appartenait, dis-je, à ce compartiment [*de train*] qui chaque jour, à la même heure, emmenait à Londres des gens de la même classe que lui [...]. » (p. 34). Avec ce père et sa seconde famille, il assiste à un office dans une église anglicane : « Les gens, autour de nous, qui murmuraient les mêmes prières, entonnaient les mêmes chants liturgiques, ne s'adressaient aucun signe de reconnaissance, ne se serraient la main ni à l'entrée, ni à la sortie. / On sentait cependant qu'ils étaient là, moins par mystique, que pour affirmer, ou pour sentir, qu'ils appartenaient au groupe. » (p. 41 ; voir aussi pp. 36, 45, 46, 49, 105).

Or Steve, lui, refuse farouchement de se laisser circonscrire dans un milieu déterminé, un « même cercle étroit » (p. 106) ; s'il a pu être tenté d'appartenir, comme les autres (« *To belong*. / Appartenir. / J'ai essayé. Plusieurs fois, j'ai eu l'illusion d'y être parvenu. Ce n'est pas ma faute si j'ai, sur la question, les idées que j'ai aujourd'hui et qui n'ont rien de reconfortant. » [p. 41]), il y a renoncé : « Je commençais à prendre l'habitude de passer d'une case à l'autre. » (p. 46). « Je prétends que c'est mon instinct qui m'a empêché, dès les premiers temps, de faire un choix, de m'engager dans une direction ou dans une autre, de me poser sur une des cases où j'aurais risqué de rester prisonnier. » (p. 90). « Quant à ma solitude, elle constituait une défense, voulue ou non. Je n'appartenais à aucun des milieux que je découvrais et il ne fallait à aucun prix que je me pose sur une des cases où je risquais de rester figé pour toujours. » (p. 108). Sa hantise, c'est l'« immobilité » (p. 44) ; il redoute par-dessus tout « l'enlèvement » (p. 115) et le sentiment qu'il a du « tragique » est suscité par « les murs » (p. 107). Aussi finit-il par fuir comme la peste toute idée d'appartenance : « Ainsi donc, avec lui [*Alvin Haags*], j'avais enfin cessé d'appartenir,

⁵ Voir, p. 79, une théorie du « groupe humain » : chacun contraint ses membres, pour mieux les garder, à adopter un système de valeurs qui les rend incapables de « s'acclimater ailleurs ».

si peu que ce soit, à un milieu déterminé et, si je passais d'une case à l'autre, c'était par jeu. J'apprenais, en définitive, à devenir l'homme de nulle part et de partout que j'avais confusément rêvé d'être. » (p. 138 ; voir aussi p. 182).

On comprend, dans ces conditions, que le « passage de la ligne » soit moins le mouvement balzacien qui permet de s'élever dans l'échelle sociale, qu'un geste essentiel de transgression de toute forme de barrière qui autorise son auteur à rester, sinon même à retourner, dans le courant de la vie, à l'opposé de sa mère et du juge, son patron-amant, reclus, « retranchés du monde » (p. 66) dans la grande maison bourgeoise de Niort. Et donc le leitmotiv de la « ligne de démarcation » (pp. 7, 11, 113, 114), que Steve Adams se promet de « franchir » (p. 114), apparaît, sous cet éclairage, comme une chimère, ou plutôt sans doute comme le symbole d'une tout autre limite, celle, immatérielle, au-delà de laquelle se trouverait le véritable objet du désir, sans plus aucun rapport avec la fortune ni la puissance :

Les cases ont changé aussi, comme la physionomie des rues et des quartiers, et d'autres cases les ont remplacées. La fameuse ligne que je cherchais, pour la franchir, avec autant de passion que d'autres cherchaient jadis le Saint Graal, a-t-elle changé de place en même temps que les frontières des États ? Elle existe toujours, en tout cas peut-être un peu en deçà, peut-être un peu au-delà et, comme elle a existé depuis que le monde est monde, il n'y a aucune raison pour qu'elle disparaisse un jour. (pp. 114-115).

On mesure dès lors la profonde et admirable ambivalence du titre, *Le Passage de la ligne*, dont on prend conscience après coup qu'il programmait une double quête ou, pour mieux dire, la duplicité même de la quête. L'autre quête, donc – et l'on comprend qu'elle est la vérité inconsciente de la première –, a une coloration stendhalienne : elle consiste à renoncer, une fois cette vérité entrevue, à toute conquête et à préférer régresser, comme Fabrice del Dongo à la fin de la sublime *Chartreuse de Parme*, jusqu'à une sorte d'origine, qui tend à se confondre avec le rien, en tout cas avec l'absence, puisque la véritable origine, la Mère, on ne saurait y rentrer (le narrateur raconte qu'enfant il ne pouvait se « jeter dans [l]es bras » de sa mère, car, sous sa robe, elle « avait un corset rigide, une véritable carapace » [p. 30]). C'est pourquoi j'écrivais précédemment qu'on devait accueillir avec circonspection l'affirmation liminaire du narrateur prétendant qu'il était retourné « à son point de départ » (p. 5). Jouir de la Mère désirée sur le mode paradoxal de son absence⁶, c'est la formule même de la mélancolie. Cherchant à expliquer sa « désertion » (p. 186) finale, le narrateur déclare : « Peut-être, après tout, suis-je resté le petit garçon, assis sur un seuil, qui regardait vivre son grand-père, sa grand-mère et sa tante Louise, et qui en revenait toujours au tonneau d'eau et aux lapins qui grignotaient dans leur cabane. » (p. 183). Ce « tonneau d'eau », à la porte de la maison de Saint-Saturnin, où l'on puisait l'eau pour

⁶ Ainsi à la fin de son dernier livre, *L'Iris de Suse*, Jean Giono, dont l'univers présente tant de points communs avec celui de Simenon (voir L. Fourcaut, « Georges Simenon et Jean Giono », in *Cahiers Simenon*, n° 17, « Rapprochements et parallèles », Bruxelles, « Les Amis de Georges Simenon », 2003, pp. 97-109), installe un rapport étrange entre le protagoniste, Tringlot, et le personnage féminin de « l'Absente ». Dans les deux cas, on a affaire à une allégorie de l'écriture, qui conduit l'écrivain à jouir de l'objet désiré sur le mode du *symbolique* – même s'il n'a pas manqué d'y incorporer autant de *réel* que possible –, c'est-à-dire sur le mode de sa présence-absence, puisque, en dernière analyse, « Le mot est le meurtre de la chose » (Lacan).

boire et pour se laver, ce serait l'image même du ventre maternel, auquel il ne peut plus revenir, encore une fois, qu'à travers, justement, son *image* : celle que le livre élabore obstinément, comme étant son seul, son véritable objet. Et comme souvent dans les livres, les noms sont motivés : dans « Saint-Saturnin », on lit *Saturne*, l'astre de la mélancolie.

Ainsi les deux quêtes, opposées en apparence, finissent-elles par converger. Ou plutôt, la première connaît *in fine* une radicale mutation, et se change en la seconde, dans laquelle elle reconnaît sa vérité, obscurément poursuivie jusque-là par des voies inadéquates.

Il faut dire qu'à l'origine de l'une comme de l'autre, on trouve un personnage lui-même fort ambivalent, celui du grand-père, Barnabé Nau. D'une part, en effet, parce qu'il est « tout en bas de l'échelle » (p. 11), il donne à son petit-fils l'impulsion de la conquête. Mais, d'autre part, « il était ivrogne [...], et il avait en outre l'originalité d'être le seul mécréant du pays, le seul à ne pas entrer à l'église même pour les enterrements » (*ibid.*). *Mécréant* au sens plein du terme : qui ne partage aucune des valeurs de son groupe (aussi bien vient-il « d'un autre village » [p. 9]), qui n'appartient pas, radicalement. D'ailleurs, finalement, sans un mot d'explication, il se pend. Dans ce livre où l'anglais occupe une place importante, puisque le narrateur, par son père, est « sujet britannique » (p. 14), on peut lire *No* le patronyme de l'aïeul, et l'on voit à quel point c'est, au seuil du livre, *tout un programme*. Il offre en effet à l'enfant, qui n'en prendra conscience que plus tard, l'exemple de la préférence désespérée pour le *rien*, la *rem*, la fusion mortelle avec la *chose* archaïque et informe. Inversement, la grand-mère, elle, se nomme « Prêteux » : « Celle-ci n'était pas peu fière qu'il [*ce nom*] figure aussi, noir sur blanc, au-dessus d'une épicerie de Bayeux, encore qu'elle n'ait jamais été sûre que ces Prêteux-là soient de la même famille » (p. 9). On pense à La Fontaine : « La Fourmi n'est pas prêteuse »⁷. Ainsi l'enfant sera-t-il né sous une double étoile, aura-t-il été placé sous une double influence, et j'emprunte, pour nommer ces deux postulations antithétiques, les termes dont Giono les a baptisées, puisque aussi bien ce sont les mêmes qui gouvernent son œuvre à lui⁸ : le vertige de la *perte* et l'*avarice*, ou tendance à se conserver, à thésauriser plutôt que perdre, à constituer dans et par le langage un univers factice, un contre-monde, où l'on pourra satisfaire son désir de perte à blanc, « noir sur blanc » comme écrit justement Simenon, par symbolique interposée. On aura remarqué que le côté de la grand-mère combine la primauté du nom⁹ et la propension à amasser que représente proverbialement l'*épicier*. Et l'on ne sera pas étonné d'apprendre que le grand-père, de son côté, « ne savait pas lire » (p. 19).

En somme, il aura été, aux yeux de l'enfant, la figure même de l'*étranger* : « Au fond, Nau n'a jamais été admis par la commune ni par les siens et je suis sûr que sa mort a été un soulagement pour tout le monde. » (p. 17).

⁷ La Fontaine, « La Cigale et la Fourmi », *Fables*, I, 1.

⁸ Voir à ce sujet L. Fourcaut, par exemple, l'article « Jean Giono » de l'*Encyclopaedia Universalis* (édition 1990), tome 10, pp. 471-474. Repris dans *Dictionnaire de la littérature française XXe siècle*. Paris, Encyclopaedia Universalis et Albin Michel, 2000, pp. 332-340. Article actualisé dans sa version électronique (mis sur le site E. U. en septembre 2003).

⁹ « Il y avait encore des Prêteux, non seulement dans le village mais dans les bourgs des environs. On voyait leur nom sur les façades de boutiques et sur des vieilles tombes du cimetière. » (p. 17).

Et en effet le narrateur se définit comme un étranger. Pour son Anglais de père, si conformiste, il est un « étranger ou [un] demi-étranger » (p. 35). Lui-même le reconnaît : « [...] j'ai été considéré comme un étranger » et « je l'ai été, en réalité » (p. 46). Et, à la fin, à propos de son mariage raté : « Je ne sais que dire, sinon que nous étions étrangers, qu'en tout cas, moi, j'étais étranger [...] » (p. 183). Le mot, substantif ou adjectif, revient souvent (pp. 43, 67, 78, 94, 97, 105, 131). Cependant, s'il a bien, d'abord, un sens voisin de celui que lui a conféré Camus, dans son roman de 1942, *L'Étranger*, à savoir, encore une fois, étranger aux valeurs dominantes de la communauté, le mot prend aussi, ici, une signification assez différente : étranger aux autres, incapable de se mêler à leur vie, ou même d'entrer en contact avec eux. « Contact », le mot est fortement récurrent (entre autres, pp. 23, 44, 91, 98, 100, 180, 183, 184) ; il note la difficulté mais aussi le désir désespéré du partage, du mélange. En somme, si Steve Adams s'applaudit d'échapper à l'enfermement dans une « case », il souffre aussi, profondément, de se sentir « retranché de la vie » (p. 90) et constate, navré : « Je n'ai eu avec mes semblables que des contacts immatériels, inexprimés [...] » (p. 78).

La clé de ce sort étrange qui consiste à rester désespérément *en marge* réside dans une structure dont on s'avise qu'elle organise le roman tout entier, comme elle le fait, finalement, pour toute œuvre d'art : c'est *la structure de l'indirection*, ce que j'ai appelé, à propos de Giono, la *perte indirecte*, par personne, ou par œuvre, interposée, par procuration, si l'on veut. Le plus remarquable est que Simenon, dans ce roman, en fournit la formule dans des termes extrêmement nets. Le désir (œdipien) du narrateur pour la Mère étant, comme de juste, barré, il s'est *déplacé sur un substitut*, clairement présenté comme tel, la jeune tante Louise, auprès de qui il a grandi et ressenti ses premiers émois érotiques : « Je n'en ai jamais voulu à ma tante Louise qui, au contraire, m'a toujours ému, même sexuellement. » (p. 26 ; voir aussi p. 47). Et puisque *La Chartreuse de Parme* a été une première fois considérée comme un gisement intertextuel de ce livre, on notera que, d'une façon analogue, Fabrice éprouve une inclination forte, et partagée, pour sa tante, la Sanseverina. Or ce premier déplacement ayant abouti à installer Louise à la place maternelle, un second déplacement devient nécessaire, et il a lieu, Steve ayant sa première expérience sexuelle avec la jeune Olga, servante dans l'hôtel tenu par sa tante à Port-en-Bessin, que cette dernière jette délibérément dans les bras de l'adolescent, et en connaissance de cause, c'est-à-dire en sachant que la jeune fille sera pour lui, comme pour elle-même, son substitut :

Toute la journée, entre ma tante et moi, il y a eu comme une question en suspens, qui devenait plus précise dans les yeux de Louise chaque fois qu'Olga survenait, débraillée et indifférente.

Une transposition, une substitution s'est-elle produite ? Cela ressemblait à un courant qui allait de moi à ma tante, de ma tante à moi, que nous détournions chaque fois sur la fille à la robe rose et aux gros seins. (p. 76).

Deux pages plus loin, la structure est définie avec une netteté confondante : « Et n'était-ce pas un contact immatériel aussi et inexprimé, que cette possession de ma tante par personne interposée ? » (p. 78). On notera les mots « contact immatériel », ils pointent déjà le manque (de réalité) à gagner par quoi se solde la *jouissance indirecte* des êtres et des choses.

Il reste à montrer comment cette structure d'indirection détermine en effet l'itinéraire du narrateur, dans ses moindres détails, et l'on va y retrouver, comme de juste, les deux tendances contraires évoquées plus haut, la perte et l'avarice, puisque la perte indirecte est, pour reprendre le mot essentiel du narrateur à la fin, « un compromis » (p. 185) entre elles deux. Mais je commence par décrire séparément chacune de ces deux *lignes*.

D'abord, l'avarice. Comme tous les avares (de son désir), l'enfant est d'emblée un *voyeur*, puisqu'il est question de jouir non des choses elles-mêmes, mais de leur représentation, telle que captée par le regard. Livré à lui-même dans la bicoque grand-paternelle, « [il] suivai[t] des yeux [*explique-t-il*] la vie des choses et des gens » (p. 14). Plus tard, à Ouistreham, il assiste aux vacances dorées de jeunes Parisiens : « Je n'étais pas dans le coup. Seulement un spectateur. » (p. 49). Puis vient sa période d'initiations à Paris : « Je regardais de tous mes yeux, j'enregistrais, sans cependant insister ; ces images, je les mettais de côté pour plus tard [...] » (pp. 108-109). Quand il se rend au Moulin-Rouge, lieu de plaisirs, il s'installe dans « un coin où [*il*] ne perdai[t] rien de ce qui se passait » (p. 111). Désargenté, il échoue dans les bistrots pauvres des Halles : « Je ne suis passé, en définitive, qu'en amateur. Je n'ai pas eu mon coin, mes habitudes, comme tant d'autres. Je n'ai pas fait partie du groupe, car c'en est un aussi, mais j'ai bien regardé autour de moi [...] » (p. 127). Il collectionne donc les *images* (autre terme récurrent) des réalités diverses. Enfant, dit-il, « je ne pensais guère. Je me nourrissais plutôt d'images [...] » (p. 27). C'est en effet, par définition, la nourriture de l'avare. Derechef, au lycée, ajoute-t-il, « J'avais besoin d'images. Toute ma vie est une sorte de livre d'images [...] » (*ibid.*). Oui, un « livre d'images », c'est bien cela, puisque, on va le voir, l'aboutissement logique de la posture d'avarice, c'est le livre, comme substitut général de la vie. De ce point de vue, l'emploi qu'il a occupé un temps à « la Papeterie de la Bourse » (pp. 95 et 125), la thésaurisation étant, dans le syntagme, directement et exemplairement associée au papier, donc à l'écriture, aura constitué une sorte de jalon. Il convertit les êtres en *connaissances* qu'il accumule, animé qu'il est par « une faim de savoir, de tout connaître de [ses] semblables » (p. 97).

Il a en outre de qui tenir. Après la grand-mère maternelle, le père – paragon de l'avare, comme chez Giono – lui montre la voie du repli dans l'écriture, dans un monde de signes¹⁰. Tant qu'il naviguait, « c'était un aide *purser*, c'est-à-dire un employé qui travaillait aux écritures et à la comptabilité dans le bureau du commissaire de bord » (p. 21). L'écriture est en effet toujours *comptable*, puisqu'elle inventorie, répertorie et engrange des richesses... dématérialisées – quand l'avare ordinaire se contente d'« amasser » (pp. 64,

¹⁰ « Et je ne suis pas tellement sûr qu'il n'ait pas voulu me donner ainsi un exemple [*en l'emmenant à Londres, dans son train habituel*], le désir, un jour, de suivre la voie qu'il avait suivie. » (p. 35)

136, 143, 148, 156) des biens. « Mon père, précise-t-il plus loin, n'était pas l'homme des contacts humains, mais l'homme des grands livres, des comptes bien alignés, de la comptabilité. » (p. 23). Du monde réduit à un « grand livre », à une carte avec le pur dessin de ses *lignes*, l'épisode où le père emmène Steve au siège de sa prestigieuse compagnie, à Londres, offre une subtile allégorie : « Nous sommes restés dans le hall, où mon père m'a montré du doigt [...] une peinture murale représentant la mappemonde avec les lignes de la Cunard en pointillé [...]. » (p. 37).

Il est clair que si l'avare thésaurise des images, signes ou symboles de la vie au lieu de la vivre pour de bon, c'est que vivre, cela revient, en dernière instance, à chercher à fusionner avec la matrice, le monde en tant qu'il est maternel. Or ce n'est possible qu'à condition de payer un prix très lourd (châtiment pesant sur l'œdipe ou, cela revient au même, mort qui vous fait rentrer une fois pour toutes dans l'origine). Le texte le dit très bien, à propos du père. Cet homme si rangé a commis, une fois, une faute en cédant à la tentation que représentait la mère, alors qu'elle était encore une rebelle, vivant librement sa vie dans un café de Cherbourg. Cette timide tentative de se frotter à la vraie vie, il lui a fallu ensuite la payer pour se racheter (une conduite). Le narrateur l'a bien compris :

Il est à peu près certain que ma mère, rencontrée dans un café de Cherbourg au cours d'une escale, représentait pour Adams le péché. Il n'avait pas résisté à son attrait. [...]

Puisque la faute avait porté un fruit, il avait accepté le *punishment*, la punition [...]. Je pouvais être son fils, certes, mais je pouvais être aussi le fils de n'importe qui.

Il n'en avait pas moins accepté le mariage sans discuter. Il payait. Et il aurait continué à payer si ma mère l'avait suivi en Angleterre et s'était installée dans la petite maison de Tottenham Corner. » (pp. 35-36).

Tel est le péché d'Adams¹¹, le *péché originel*, le seul, le vrai.

Un autre personnage aura enseigné à Steve la préférence pour le livre, la vie dans et par le livre, mais pour le coup il faut lire *entre les lignes* : c'est Alvin Haags, le distingué rat d'hôtel. J'ai déjà parlé de son rôle d'initiateur. Il s'agit maintenant de déceler la vraie nature de cette initiation. Haags, autre figure paternelle, lui apprend comment on vole impunément les bijoux des femmes riches dans les palaces. Quel rapport, dira-t-on, avec le passage à l'écriture ? Steve est chargé de noter avec soin, puis de communiquer par « lettres » (p. 141) à son complice, les moindres faits et gestes de la future victime, avec l'heure exacte où chacun se produit. M. Haags lui a expliqué qu'il y a toujours, dans tout emploi du temps, « un trou » (*ibid.*), c'est-à-dire un moment où les bijoux se trouvent sans surveillance, et c'est bien sûr à ce moment qu'il intervient. Comme les bijoux sont un classique symbole sexuel féminin¹², on voit ce que ce « trou » figure au second degré.

¹¹ Son professeur de français, en septième, avait coutume de lui lancer : « – À quoi rêvez-vous, monsieur Adams ?/ Pour que cela soit plus drôle, il ne prononçait pas l's et, bien entendu, mes condisciples se sont empressés de l'imiter. » (p. 46).

¹² Dans le film d'Hitchcock *La Main au collet* (*To Catch a Thief*, 1955), Grace Kelly implore Cary Grant, censé incarner précisément un rat d'hôtel, avec des accents suavement érotiques : « Volez-moi mes bijoux ! ».

En somme, Haags, c'est l'écrivain en ce qu'il atteint l'objet de son désir (les bijoux dans le « trou ») par fiction interposée, c'est-à-dire dans les textes qu'il écrit, et qu'il écrit précisément à cette fin. Pourquoi l'écrivain ? D'abord parce que le vol des bijoux, en tant que symbole, constitue une savoureuse mise en abyme du rapport indirect au réel maternel que constitue, par essence, l'écriture. Ensuite, trait autobiographique¹³, parce que, comme le jeune écrivain Simenon qui commença par signer ses romans populaires d'une quinzaine de pseudonymes, Alvin Haags n'est pas le vrai nom de l'escroc, lequel, comme le découvre Steve, en a bien d'autres : « [...] plus tard, j'ai appris que, s'il se faisait appeler Haags, il avait été successivement Cottin, Chailloux, Sautard, et que, pendant tout un temps, on l'avait connu sous le sobriquet de Baron » (p. 137 ; voir aussi p. 153). Enfin, parce que l'écrivain est, sous un certain angle, « un voleur » (p. 185), comme le narrateur le reconnaîtra à la fin.

Or, voleur, il l'est d'abord en ce qu'il reproduit le rapport particulier aux autres, et notamment aux femmes, qui est le propre de Steve Adams et le caractérise justement comme « avare ». Dans ses premiers temps à Paris, avide de se mêler à « la vie de la rue » (p. 95), il lui arrive, dans le métro, de se trouver « coincé contre le corps chaud d'une femme. Au début, cela [le] faisait rougir, et [il] avai[t] l'impression de commettre un vol. » (*ibid.*). D'une façon générale, il aspire à être au plus près des autres, et commente : « Ce n'était pas seulement un goût, mais un besoin, comme si j'avais dû *puiser ma substance dans la substance des autres*. C'est pourquoi je viens de parler de vol. » (*ibid.*, souligné par moi). Or lorsqu'à la fin, abandonnant les affaires, il se retire dans une modeste boutique d'« Antiquités » (p. 185), le commentaire qu'il fait de sa nouvelle et ultime situation donne clairement celle-ci comme une métaphore de la condition d'écrivain :

Je ne suis pas un vrai antiquaire, je n'appartiens pas à la vieille ville, ni à la région, de sorte que quelquefois je me considère comme un imposteur, ou comme un voleur.

Ainsi que je le faisais avec les femmes, adolescent dans le métro, je vole un peu de leur vie aux gens du quartier, je l'absorbe à leur insu, et il m'arrive, derrière le rideau de bambou de la porte, d'écouter ce qui se dit dans les maisons, les pas, les moindres bruits, et jusqu'à la respiration des dormeurs. (p. 185)

On verra pour finir en quoi le métier d'écrivain, dont on vient de lire la définition désabusée, constitue, non pas tout à fait une triste victoire de l'avarice sur la vraie vie, mais « un compromis » (p. 185).

Si l'option livre, écriture du livre, finit cependant par l'emporter, encore que sur le mode détaché de qui se déprend et, du coup, goûte à une certaine forme de *dépossession*, c'est parce que Steve Adams n'aura pas réussi à assouvir son désir passionné de contact

¹³ Pas seulement. Plus profondément, il est question, à travers ces « identités successives » (p. 153), de l'expérience de dépersonnalisation qu'affronte tout écrivain véritable, l'écriture défaisant, comme un tissu, l'identité de celui qui s'y livre, parce qu'écrire, c'est déconstruire les formes qui nous renvoient de nous-mêmes, comme un jeu de miroirs, notre problématique et fragile image ; écrire, c'est se rapprocher de « l'anonymat » (p. 185). Même assimilation de l'écrivain à un escroc (un faussaire), et mêmes identités multiples, dans *Pierr-le-Letton*. Voir mon article sur ce roman, déjà mentionné.

humain, de mélange, jusqu'à la fusion. Quelque temps avant de passer son bac, il se détache du lycée et des études ; il se rend aux épreuves, mais sans plus y croire : « J'ai donc joué le jeu, sachant que j'avais *perdu* d'avance. » (p. 79, souligné par moi). Il est au bout de quelque chose, et n'endure plus de vivre derrière des murs au-delà desquels s'entendaient « de vrais bruits sortis de la vie, cependant qu'on [les] obligeait à absorber les mots vides de sens qu'un professeur débitait d'une voix monotone » (p. 88). Il s'en avise alors : « J'étais au bord de la vie comme au bord de l'eau, la vraie vie, la vie anonyme [...] » (p. 80). Il la découvre à Paris :

Pendant trois ans et plus, je me suis jeté dans Paris avec frénésie, me saoulant du mouvement des rues, me saoulant surtout des visages, et il m'arrivait, pour me sentir davantage encore au cœur du grouillement humain, de plonger, à six heures du soir, dans le métro, jouant des coudes, coincé dans la foule, porté par elle [...]. (p. 87).

Irrésistiblement, il « allai[t] au plus épais grouillement » (p. 89). Jusqu'à s'assimiler à la vie universelle : « [...] je voulais être tout. » (p. 108). Ce même désir fusionnel le lance dans une « quête » (p. 99) érotique frénétique. Car « Un être qui, tout à l'heure, ne m'était rien, une femme qui n'était qu'une passante dans la rue, se dénudait devant moi et se livrait. / Il n'y avait plus de barrières, de conventions sociales, de tabous, de pudeur. » (p. 100). Chaque fois, il espère qu'un « miracle » va changer ces amours de rencontre en une véritable « communication », va aboutir à un authentique « contact » (*ibid.*). Or on touche là au fond du problème : comment atteindre à la fusion désirée dans un ordre humain réglé par les mots (de ce point de vue, en effet, « vides de sens »), les noms (qui vous arrachent à « la vie *anonyme* »), les « symboles » (p. 109), les « signes abstraits » (p. 127) ? Le narrateur ne parvient pas à s'affranchir de la logique frustrante de l'indirection, il reste tributaire d'un entre-deux :

Alors, peut-être comme c'est arrivé à Port-en-Bessin, je suppose qu'une demi-substitution s'est produite. Si, entre hommes, normalement, la communication est impossible, il existe, entre un homme et une femme, une sorte d'approche qui donne au moins l'illusion de la fusion, de la possession, je dirais plutôt, – et je crois que c'est le mot que j'avais alors en tête, – d'absorption. (p. 97 ; voir aussi p. 101).

Admirons comment (c'est presque de la mathématique) le terme « absorption » réalise la synthèse, ou bien plus justement le compromis, entre la perte (« fusion ») et l'avarice (« possession »).

Et voilà qui nous mène au « compromis » (p. 185) final.

Parvenu au sommet de sa réussite, ayant contracté un mariage dans les hautes sphères, Steve Adams prend conscience qu'il a abouti au résultat inverse de celui qu'il visait. Lui qui voulait transcender toutes les cases, il se découvre prisonnier du « milieu le plus délimité et le mieux défendu, celui dont les tabous étaient les plus nombreux et les plus stricts » (p. 183). Il perd tout contact avec le réel, s'aperçoit qu'il s'est « égaré à [s]on insu dans un univers abstrait où il n'y avait plus que des signes » (p. 184). C'est alors qu'il quitte tout pour se faire antiquaire à Hyères.

Qu'on ne s'y trompe pas : cet « univers abstrait où il n'y avait plus que des signes » n'est rien d'autre, en dernière analyse, que le livre lui-même, un livre qui se découvre et se déplore comme tel – comme entreprise foncièrement avare – au moment, en apparence, où il s'achève, mais dans lequel le narrateur, en réalité, est embarqué (et nous, lecteurs, à sa suite) depuis la première *ligne* qui en fut tracée. Et au long duquel il n'aura cessé de se dire qu'il fallait à tout prix, oui, la franchir, cette ligne maudite derrière laquelle on ne saurait vivre, qu'on le veuille ou non, que la vie désincarnée des « signes ». En somme, ce roman est l'histoire d'un cercle vicieux : il raconte comment un certain Adam(s), dans un effort désespéré pour se laver du péché originel du langage¹⁴, entreprend de s'émanciper de *l'empire des signes*, d'une ascendance riche en avarices de tous acabit, afin de plonger au cœur de la vie ; mais les dés sont pipés et les jeux, faits depuis le début, puisque cette aventure se sera développée uniquement et intégralement dans l'espace factice, dans le contre-monde, du livre. Auquel aussi bien elle aboutit, logiquement, honnêtement, après que les solutions extrêmes, les vraies, ont été écartées, puisque, encore une fois, tout est joué depuis longtemps : « Si l'idée de suicide m'est venue, je ne l'ai pas envisagée sérieusement, ni celle de me plonger dans l'anonymat des quais et des halles¹⁵. » (pp. 184-185). Car il ne fait aucun doute que prendre « [s]a retraite » (p. 184), tel Fabrice dans sa chartreuse, comme antiquaire à Hyères, c'est une bonne définition, quoique fortement teintée d'humour mélancolique, de la condition de l'écrivain reclus dans « son désert » (p. 7) de mots, lequel écrivain est condamné à partir sans fin *à la recherche du temps perdu*, et du misérable petit tas de « secrets » (p. 16) qui y est enfoui : les *antiquités d'hier*.

Est-ce à dire qu'il sera revenu, stérilement, « à son point de départ » (p. 5) ? Non, à quelque niveau qu'on envisage celui-ci : ni à l'anonymat du bas de l'échelle ; ni non plus, et ce sera le seul acquis au terme de l'aventure, au livre pur et simple. Un « compromis » donc, vraiment, puisque, malgré tout, le romancier y aura fait pénétrer quelques « reflets du dehors » (« Sur ma vitrine, il est écrit : "Antiquités". La boutique est sombre, éclairée seulement par les reflets du dehors sur le bois poli des vieux meubles. » [p. 185]), il y aura goûté une certaine expérience de la perte, de la « fusion », en tout cas de quelque chose comme la jouissance d'un petit espace d'*indétermination*, par personnage interposé : « J'ai cherché une case qui ne soit pas trop définie, qui me permette une certaine vie sans m'obliger à m'y mêler, m'en laissant toutefois les odeurs et les bruits familiers. » (*ibid.*).

On dira que le bénéfice est bien mince, que l'écrivain, comme l'antiquaire de *La Peau de chagrin*, en est ni plus ni moins réduit à vivre par procuration l'impossible fusion avec la mère, le monde maternel ? Sans doute. *On n'en sort pas* (du livre), et la fameuse ligne se mord la queue comme un ruban de Möbius.

¹⁴ Pas de contradiction avec ce que j'écrivais plus haut (p. 10) à propos du père. Oser croire qu'on peut sortir du ghetto des mots, s'être enfermé dans les mots contre la vraie vie : ce sont les deux versants symétriques d'un seul et même « péché », qui pèse sur la condition de l'homme en tant qu'il est un *parlêtre*.

¹⁵ On reconnaît ici une trace du vertige simenonien de la clochardisation. Voir par exemple *Quartier nègre* (1935) et L. Fourcaut, « Quartier nègre : le désir est "nègre" ». Actes du colloque international de Dakar, « Georges Simenon et l'Afrique », Université de Liège, *Traces*, n° 16, 2005, pp. 29-43.

***Les Pitard* (1935) : une œuvre atypique dans la mouvance du nouveau paradigme des romans sans Maigret**

DANIÈLE LATIN
Université de Liège

Introduction

COMME l'on sait, à partir de 1932-33, Georges Simenon délaisse la série des romans de Maigret pour tester des formules narratives nouvelles, plus compatibles avec le niveau littéraire qu'il ambitionne d'atteindre et que son rattachement aux Éditions Gallimard va bientôt lui désigner comme nouvel horizon des possibles. S'il publie encore un Maigret en 1934 chez Fayard, il ne reviendra à la formule qu'en 1942 et aura entre-temps produit, chez Fayard, neuf « romans tout court » (*Le Relais d'Alsace*, 1931 ; *Le Passager du « Polarlys »*, 1932 ; *La Maison du canal*, 1933 ; *Les Fiançailles de Monsieur Hire*, 1933 ; *Le Coup de lune*, 1933 ; *Les Gens d'en face*, 1933 ; *L'Âne-Rouge*, 1933 ; *Le Haut mal*, 1933 ; *L'Homme de Londres*, 1934) qui seront suivis, chez Gallimard, dès 1934, d'une longue série de ces romans dits psychologiques — pas loin d'une quarantaine. Ceux-ci auront eu le temps d'atteindre leur maturité quand l'écrivain fera à nouveau apparaître Maigret pour une nouvelle série dont les six premiers romans seront publiés chez Gallimard, Simenon passant ensuite contrat avec les Presses de la Cité où paraîtront en alternance les deux formes de romans.

Les nouvelles stratégies d'écriture que Georges Simenon met à l'œuvre dans la période où il décide de son changement de formule romanesque ont déjà été amplement étudiées, surtout en ce qui concerne les romans de la période Fayard entre 1931 et 1934. Aussi semble-t-il intéressant de prendre également en considération les premières productions que le romancier va livrer à la Maison Gallimard, dont la rédaction est quasi contemporaine, et qui sont susceptibles de vouloir rencontrer les attentes d'un nouveau public. Entrent ainsi dans l'observation *Le Locataire*, daté de Marsilly, mars 1932, publié en 1934 ; *Les Suicidés*, daté de Marsilly, été 1932, publié en 1934 ; *Les Pitard*, daté de Marsilly, été 1932, publié en 1935 ; *Les Clients d'Aurenos*, daté de Marsilly, été 1932, publié en 1935 ; *Quartier nègre*, daté à bord de l'« Araldo », juillet 1934, publié en 1935. En étendant la période probatoire à cinq années d'écriture (1931-1935), quatorze romans sont ainsi inclus, auxquels il serait logique d'ajouter encore les romans déjà rédigés avant et jusqu'à 1935 même s'ils ne paraissent que plus tard chez Gallimard, à savoir : *L'Évadé*, daté de Marsilly, été 1932, publié en 1936 ; *Les Demoiselles de Concarneau*, daté de Porquerolles, printemps 1934 ; *45° à l'ombre*, daté à bord de l'« Araldo », juin 1934, publié en 1935 ; *Long cours*, daté de Paris, octobre 1935, publié en 1936 ; *Faubourg*, daté d'Ingrannes, octobre 1934, publié en 1937 et *L'Assassin*, Combloux (Savoie), décembre

1935, publié en 1937, ce qui porte à vingt le nombre des romans sans Maigret rédigés entre 1931 et 1935.

La littérature du voyage apparaît comme l'une des composantes significatives des premiers romans sans Maigret. Aussi était-on fondé à sonder la nouvelle posture de l'écrivain dans son rapport privilégié à l'exotisme. Cela a été fait – et non seulement pour la période ici considérée – dans un colloque international du Centre d'études Georges Simenon¹. Un second colloque, tenu plus récemment², a approfondi l'étude de la position de l'écrivain face aux différents discours (ethnographique, idéologique, littéraire) qui s'attachent à la représentation de l'Afrique coloniale et de « l'Afrique nue » dans le reportage (*L'heure du nègre*), dans les romans et dans les photographies du voyageur, revisitant en cela l'étude fondatrice de Pol-P. Gossiaux au premier colloque organisé par le Centre. Cette étude avait notamment souligné la persistance de la vision conradienne de « l'Afrique monstrueuse qui rend fou » dans le discours africain de Simenon, le critique y voyant davantage l'effet d'une tradition romanesque que le fait du reportage³.

Selon la relecture faite au colloque de Dakar, la « découverte de l'homme nu » par le voyage et par le reportage, que Simenon met en avant comme nouvelle stratégie propre à inspirer sa création romanesque, confirme « que l'Afrique est le cadre *contingent* d'une expérience que le protagoniste aurait pu faire n'importe où »⁴. Simenon, en Afrique comme ailleurs, représente toujours d'un point de vue européen un même « type social de caractère historique se livrant dans la fiction à la tentative désespérée de se délivrer d'un destin "coincé" »⁵ : celui d'un « humanisme libéral » en voie de déclin auquel il ne peut opposer qu'une configuration idéologiquement « (...) régressive et archaïque »⁶. Mais, en universalisant le personnage de l'« homme moyen » ou « médiocre »⁷ qui, en allant jusqu'au bout de lui-même, découvre, au terme de sa « déviance »⁸, sa nudité ou sa

¹ Les Actes de ce colloque sont publiés dans la revue *Traces*, n° 9, 1997 sous le titre *Georges Simenon et l'exotisme*.

² *Georges Simenon et l'Afrique. Des reportages sur l'Afrique à la recherche d'un nouvel humanisme*, *Traces*, n°16, 2005.

³ Pol.-P. Gossiaux, « L'Afrique nue de Simenon », *Georges Simenon, genèse et unité de l'œuvre. Traces*, n°1, 1989, pp. 97-122.

⁴ Jean-Louis Dumortier, « Fantômes d'Afrique », *Georges Simenon et l'Afrique*.

⁵ Jacques Dubois, « L'homme nu : grandeur et misère », *Georges Simenon et l'Afrique*.

⁶ Benoît Denis, « Simenon et les obsessions de l'écrivain voyageur. Afrique, URSS, Amérique », *Georges Simenon et l'Afrique*.

⁷ Pour Benoît Denis, le thème de la médiocrité apparaît structurel dans le romanesque simenonien à partir de l'époque Fayard. (Voir à ce sujet « La genèse du héros médiocre » dans *Traces*, n°8, 1996, pp. 27-43). L'auteur y écrit notamment : « Pour tenter de décrire dans cette perspective le cycle Fayard, on voudrait postuler à nouveau que, pour une large part, l'œuvre de Simenon s'écrit sous l'emblème de la "médiocrité" et que, de 1932 à 1934, on assiste très exactement à l'élaboration d'un type de récit centré sur le "héros médiocre" ». (*Loc.cit.*, pp. 27-28).

⁸ Nous ne pensons pas utile de revenir ici sur le détail de cette problématique bien connue de la déviance du personnage dans les romans durs. Qu'il suffise de renvoyer à l'étude fondatrice de Jacques Dubois, « Simenon et la déviance », dans *Littérature*, Paris, Larousse, n° 1, *Littérature, idéologie et société*, février 1971, p. 67. La notion de « déviance » que propose Jacques Dubois est illustrée à partir de l'analyse de six romans significatifs de Simenon.

« misère », Simenon fonde la vérité littéraire de sa nouvelle formule romanesque. En un mot, il trouve un paradigme. Disons-le avec Jacques de Decker : « Simenon est le premier personnage de Simenon, le modèle, le paradigme (...) selon lequel il crée nombre de ses figures, soit par analogie, soit par contraste, par phrase ou par antiphrase. Il se donne, malgré l'incroyable multitude de ses personnages, pour la mesure de toute chose, mesure qui est elle-même en constant débat avec la démesure. »⁹

La critique simenonienne, qui s'enrichit d'une dimension plus strictement universitaire depuis une bonne trentaine d'années, décape fortement la lecture que le romancier nous invitait à faire de la genèse de son œuvre. Elle rend le critique plus conscient du fait que les propos non littéraires ou « métalittéraires » de l'écrivain (textes, conférences, interviews, préfaces) entrent pour beaucoup dans la réception qui a été faite de sa stratégie comme de son œuvre romanesques et qu'il convient de tenir compte de l'effet rétroactif de cette « métalittérature » simenonienne qui, pour reprendre librement la formule de l'ouvrage de Danielle Bajomée, fonde une légende¹⁰. Simenon impose sa lecture du nouveau paradigme des romans sans Maigret : ce roman est un projet inspiré d'un savoir artisanal progressif, fondé désormais sur la mémoire vécue et sur une expérience qui aura su s'autonomiser des recettes de la fabrique commerciale pour s'élargir de la découverte du monde réel (*Mes apprentissages*). Réalisme donc plutôt qu'exotisme (*À la recherche de l'homme nu*¹¹). Dans *Le Romancier* (1945)¹², Simenon date du moment où il achète son casque colonial pour partir en Afrique son abandon des facilités du roman populaire d'imagination au profit du réalisme ou, plus exactement, de la réalité (ce qui est différent). L'entretien avec Francis Lacassin des 5-6 mai 1975 fournit le commentaire le plus connu et le plus souvent cité sur ce moment capital : Simenon y revient explicitement sur la rationalisation effectuée entre reportage, réalisme (anti-exotisme) et roman. « Le reportage, c'était pour moi un moyen de poursuivre une quête qui, en somme, me hantait : trouver l'homme. Mes reportages n'étaient pas des reportages mais la recherche de l'homme tout nu : la recherche de l'homme tel qu'il est vraiment. Ma première préoc-

Le schéma typologique est réparti en fonction des points suivants :

- a) profitant d'un événement, le héros rompt avec ses habitudes, avec les fonctions et avec les normes de son milieu ;
- b) sa rupture est confirmée par un crime ;
- c) il s'évade, connaît l'aventure, vit dans un monde trouble ;
- d) sa « délivrance » est ratifiée comme un salut ;
- e) il échoue, soit qu'il devienne fou, soit qu'il retourne au point de départ avec l'impression de néant ;
- f) il a acquis pourtant de l'expérience, de la lucidité et a fait son bilan personnel.

Dans son étude récente « L'homme nu : grandeur et misère » (*Georges Simenon et l'Afrique..., op. cit.*), Jacques Dubois ajoute une dimension éthique au dernier point de son tableau en soulignant en substance que si, dans son bilan, le héros de Simenon ne retrouve que la conscience de sa misère et de son néant, cette lucidité nue, dont la profondeur symbolique n'échappe pas, prend, au plan de la fiction romanesque, une résonance « pascalienne ».

⁹ Jacques De Decker, « Le paradis du paradigme », dans *Simenon et son temps, Traces*, n°3, p. 20.

¹⁰ Danielle Bajomée, *Simenon, Une Légende du XX^e siècle*, La Renaissance du livre, 2003.

¹¹ Georges Simenon, *Mes apprentissages Reportages 1931-1946*. Administration de l'œuvre de Georges Simenon et Omnibus, 2001. U.G.E. « AO/18 », 1976.

¹² Conférence reproduite dans *L'Âge du roman*, Editions Complexe, 1988.

cupation était de trouver l'homme derrière le pittoresque qui le cachait.»¹³. Ce réalisme, le romancier saura progressivement l'intérioriser à la faveur d'un questionnement sur les limites de l'homme face à la nature et à la société en s'enrichissant, par delà le voyage de type ethnographique, de nouveaux savoirs, la médecine, la psychanalyse... Enfin, en plaçant en introduction à ses *Cœuvres complètes* aux Éditions Rencontre le texte liminaire *Le Roman de l'homme*, Simenon universalisera la signification anthropologique qu'il entend donner au roman où il voit la forme moderne de réponse que l'être humain, depuis le mythe antique, oppose à la peur originelle. Selon une conception évolutionniste de l'histoire de l'humanité, Simenon fournit par ce texte une clé de lecture de ses romans durs, et, surtout, une clé sociologique de son personnage, image de l'homme d'aujourd'hui qui, « descendu de l'infiniment grand à l'infiniment petit », « dévoile non sans complaisance ses misères et ses angoisses s'efforçant de les analyser et de les comprendre » : l'histoire de cet homme fragile, simple individu, homme moyen, nu, dépouillé de tout, même de sa foi en lui-même, c'est le roman contemporain, le « roman de l'homme »¹⁴.

Entre critique et légende, il serait intéressant de refaire le point aujourd'hui, sur la construction littéraire stricte du nouveau paradigme romanesque pour la double série Fayard et Gallimard. Un tel bilan dépasse évidemment les limites de ce modeste article, aussi voulons-nous seulement en esquisser la proposition. Il y a déjà de nombreux acquis métacritiques de ce point de vue. Pour ne citer que quelques exemples, l'on sait par les travaux de Claude Menguy, Pierre Deligny et Michel Lemoine que le métatexte simenonien est largement « légende » pour ce qui concerne la naissance de Maigret¹⁵. Paul Mercier et Danielle Bajomée nous ont montré qu'il convient par contre d'accréditer Simenon dans son déni d'intention exotique¹⁶. Les mêmes critiques et beaucoup d'autres nous ont convaincue par leurs travaux que le fameux rejet de la littérature populaire et de ses stéréotypes au profit des romans de la dure réalité ne se présente pas comme une coupure décisive que l'on puisse dater de 1932 (que ce soit lors de l'achat du casque colonial ou dans le bateau en partance pour l'Afrique...), puisque l'analyse détaillée des textes littéraires le dément en bien des points. Que penser enfin du réalisme ? « De Stendhal à Simenon, tout le réalisme se meurt », écrit Jacques Dubois¹⁷...

¹³ Dans *À la recherche de l'homme nu*, U.G.E., « 10/18 », 1976, p. 11. Faisant le rappel de ce même moment de passage de 1932 dans son initiation à l'écriture littéraire par le voyage et par le reportage, Georges Simenon n'hésitait pas à lui donner, dès sa conférence à New-York de 1945, une explication métalittéraire beaucoup plus large qui rejoint déjà peu ou prou celle qu'il fournira dans *Le Roman de l'homme*, Ainsi : « je me rapprochais de l'homme, de l'homme tout nu, de l'homme en tête à tête avec son destin qui est, je pense, le ressort suprême du roman ». (« Le Romancier », dans *L'Âge du roman*, *loc. cit.*, p. 59.)

¹⁴ Georges Simenon, *Le Roman de l'homme*, *Cœuvres complètes* 1, Éditions Rencontre, 1967, p. 55. Le texte est daté d'Echandens, 21 septembre 1958. Il s'agit alors clairement d'atteindre un fond commun immuable, une espèce de « prototype », dira l'écrivain lors d'un entretien avec Henri Guillemin (*Radio-télévision-culture*, Liège, n° 17, octobre 1970 ; cité par Danielle Bajomée, *op. cit.* Notes, p. 205.).

¹⁵ Voir notamment Claude Menguy et Pierre Deligny, « Les vrais débuts du commissaire Maigret », *Georges Simenon, genèse et unité de l'œuvre*, *Traces*, n°1, pp. 27-43 et Michel Lemoine, « Maigret en gestation dans les romans populaires », *op. cit.*, pp. 53-79.

¹⁶ Paul Mercier, « Sonia, Nejla, Nouchi, Lelia et les autres », *Georges Simenon et l'exotisme*, *Traces*, n°9, pp. 67-110. Danielle Bajomée parle à ce propos de « désir de contre-pittoresque », *loc. cit.*, p. 121.

¹⁷ Jacques Dubois, *Les romanciers du réel. De Balzac à Simenon*, Paris, Éditions du Seuil, 2000, p. 14.

Adoptant la morale provisoire du voyageur de Descartes, on se limitera ici à présenter un rappel schématique des romans du corpus retenu en y relevant – sans doute de façon très lacunaire – les sous-genres romanesques que le romancier exploite et, en regard, certains facteurs manifestes d'appropriation simenonienne de nature à favoriser une nouvelle totalisation littéraire. Nous choisirons ensuite, à partir de ce tableau, de développer l'analyse d'un seul roman de la série Gallimard : *Les Pitard* (1935)¹⁸. Nous avons retenu ce roman en raison de son caractère particulièrement atypique parce qu'il ne présente pas de trace visible de déviance du personnage principal, parce qu'il semble accumuler en lui plusieurs types de récits, ce qui, jusqu'à un certain point, contredit le clivage entre l'esthétique des romans de Maigret et celle des romans durs ; enfin, parce que la critique de l'époque a reconnu à ce roman du Nord des accents « conradiens » tout en lui faisant passer le seuil d'une légitimation littéraire restée exceptionnelle.

Un nouveau paradigme romanesque

Par sa pratique antérieure de la littérature populaire et alimentaire Simenon nous a appris qu'il est capable d'utiliser les stéréotypes afin de raconter des histoires « pour un public déterminé qui ne veut pas être choqué dans ses habitudes »¹⁹. Mais l'expérience des Maigret atteste également qu'il est tout autant en mesure de transgresser les conventions littéraires d'un genre codé²⁰ pour en faire une œuvre originale à sa mesure. Qu'en est-il du « roman-roman » à ses débuts ? Comment tourne-t-on le dos à des pratiques si bien rôdées pour écrire des romans destinés cette fois à plaire à un public littéraire ? Certes, en exploitant des formules qui sont à l'honneur à l'époque (récit de voyage à portée ethnographique, roman exotique, roman colonial). Il suffira de les transformer, d'en prendre le contre-pied dans la forme voire dans l'esprit même. Ou bien encore, — et pourquoi pas ? — en reprenant des thèmes issus de l'ancienne pratique comme l'exploitation d'un fait divers, par exemple, qu'il s'agira dorénavant de traiter « littérairement » en l'intériorisant pour en faire un roman de mœurs moderne, à portée psycho-sociale... Autant de tendances auxquelles vient s'ajouter la matière autobiographique, matière matricielle de l'invention romanesque sans doute, mais pas seulement, ainsi que semblent l'attester les variations de contenus ou de formes qu'elle prend pour venir nourrir les composantes spécifiques du nouveau paradigme fictionnel qui tend à se structurer en système.

¹⁸ Notre édition de référence du roman est celle des *Œuvres complètes* vol. 2, Éditions Rencontre, 1967.

¹⁹ *Le Romancier*, *op. cit.*, p. 53.

²⁰ Cette tendance à la transgression apparaît déjà au moins sur le plan ludique dans les romans populaires sous pseudonymes. « Simenon monnaie ses exceptionnelles qualités d'inventivité. Loin de consentir à une sorte d'abdication devant la "vraie" littérature, Simenon joue et endosse les poncifs de l'époque en les outrant, les pastichant ou les caricaturant. » (Danielle Bajomée, *op. cit.*, p. 28.).

Un premier repérage nous donne, pour la série Fayard, le tableau suivant :

Titres des romans	Formules ou sous-genres romanesques exploités	Facteurs spécifiques de totalisation littéraire
<i>Le Relais d'Alsace</i>	Roman policier sans Maigret	Thèmes du sosie et de la double vie. L'image de l'escroc international, par sa célébrité, y est posée comme synonyme d'aventure ou de destinée positive s'opposant à la médiocrité d'une vie anonyme.
<i>Le Passager du «Polarlys »</i>	Roman policier sans Maigret doublé d'un roman de la traversée en mer	Dédoubllement de l'investigation entre l'enquêteur et le commandant de bord.
<i>La Maison du canal</i>	Roman de la terre (paysannerie) débouchant sur la criminalité	Le personnage principal, féminin, est d'un milieu social plus raffiné que la branche familiale de paysans rustres qui l'accueille. D'autres motifs d'inspiration autobiographique liés à la mère de l'auteur créent une opacité trouble dans la sexualité des deux frères rivaux.
<i>Les Fiançailles de Monsieur Hire</i>	Roman policier sans Maigret doublé d'un drame psycho-social	Déconstruction de la formule policière. Ostracisme social (ou racial) d'un juif innocent. Voyeurisme du héros.

<i>Le Coup de lune</i>	Roman exotique et colonial	Nature fantasmée de l'Afrique mais démystification du genre par la déviance du personnage. Variation du thème de la discrimination sociale par la prise en compte d'un paramètre racial.
<i>Les Gens d'en face</i>	Roman exotique	Renouvellement du genre par la critique politique sous-jacente à la représentation sociale.
<i>L'Âne-Rouge</i>	Roman de mœurs (petite bourgeoisie régionale)	Première forme de déviance du personnage homologable à une crise de révolte adolescente. Fort investissement autobiographique concernant la rébellion de l'adolescent contre la médiocrité de son milieu calmée par le choc de la mort du père.
<i>Le Haut mal</i>	Roman de la terre (paysannerie)	Implosion d'une affaire criminelle servant de révélateur à l'éthos du monde paysan vu par Simenon. La fuite par le voyage s'y présente comme seule issue contre l'étouffement ambiant.

<p><i>L'Homme de Londres</i></p>	<p>Roman policier sans Maigret doublé d'un roman d'analyse psycho-sociale</p>	<p>Un modeste aiguilleur est le témoin d'un meurtre et récupère l'argent volé à la victime.</p> <p>Première forme de perméabilité entre le monde des honnêtes gens et le monde du crime se manifestant par la complicité qui s'établit entre les deux personnages voyeurs l'un de l'autre.</p> <p>Nouvelle forme de déviance : la transformation que la fortune inattendue crée chez cet homme simple s'avère meurtrière au physique comme au moral puisqu'il en vient à tuer par légitime défense le criminel qu'il protégeait et perd toute identité.</p>
----------------------------------	---	---

Et, pour la série Gallimard :

Titres des romans	Formules ou sous-genres romanesques exploités	Facteurs spécifiques de totalisation littéraire
<i>Le Locataire</i>	Trame policière doublée d'un roman de mœurs	<p>Exploration du thème : « un criminel chez les honnêtes gens ».</p> <p>Nouvelle tentative d'évoquer une forme de perméabilité entre les deux mondes, s'exprimant cette fois sous la forme d'une empathie de la part de la logeuse du criminel.</p> <p>Inspiration évidente de motifs autobiographiques fournissant le récit de la pension belge pour étudiants située dans la fiction à Charleroi (la mère de Simenon tenait une pension de famille, le fauteuil d'osier est celui du père,...).</p>
<i>Les Suicidés</i>	Roman de mœurs	<p>Révolte et fugue du jeune héros et de sa compagne hors de son milieu d'origine (petit-bourgeois).</p> <p>Déviance du personnage jusqu'au suicide.</p> <p>Fort investissement autobiographique lié à l'adolescence de Simenon.</p>

<i>Les Pitard</i>	<ul style="list-style-type: none"> - roman de la traversée - drame conjugal - roman de mœurs - roman de la mer 	<p>Roman d'investigation non policière. La fonction focalisatrice est dévolue au commandant de bord.</p> <p>Le couple romanesque semble librement inspiré des souvenirs du couple parental de Simenon divisé en deux clans. Un motif autobiographique, celui de l'assurance-vie, est utilisé pour stigmatiser l'éthos petit-bourgeois des Pitard.</p> <p>Le roman rompt le clivage apparent entre roman du voyage et roman de la vie domestique et accumule les formules romanesques.</p>
<i>Les Clients d'Avrenos</i>	Roman exotique	<p>Marginalité dans l'aisance des milieux diplomatiques. Le déséquilibre sexuel des héros (frigidité féminine, frustration masculine et viol) est ici source de la déviance et est rattaché à la pauvreté des origines du personnage féminin.</p>

<i>Quartier nègre</i>	Roman exotique	<p>Déviance sociale du héros (colon à Panama) qui perd son emploi et sa femme, devient alcoolique et finit transfuge de sa communauté d'appartenance pour vivre une seconde vie « dans la solitude de son esprit », se mettant en ménage avec une femme de la communauté nègre à qui il fait six enfants avant de mourir d'hématurie aiguë.</p> <p>Variation de la discrimination sociale par la prise en compte du paramètre racial.</p>
<i>L'évadé</i>	Roman de mœurs provinciales	<p>Défolement de la culpabilité du héros, ancien meurtrier devenu respectable professeur de lycée à la suite du retour d'une prostituée témoin de son passé.</p> <p>Déviance par la fuite et la folie.</p>
<i>Les Demoiselles de Concarneau</i>	Roman de mœurs provinciales	<p>La criminalité du héros mais aussi son identité sont refoulées sous l'autorité du conformisme provincial de ses sœurs.</p>

<i>45° à l'ombre</i>	Roman de la traversée en mer incluant dans son unité deux récits de déviance coloniale	Le personnage du médecin de bord assume la fonction focalisatrice dévolue au commandant de bord dans <i>Le passager du « Polarlys »</i> et dans <i>Les Pitard</i> , qui relayait, elle-même, la posture de l'enquêteur du roman policier.
<i>Long cours</i>	Roman d'aventures exotique	Renouvellement du genre par la négativité des personnages et de leur destin.
<i>Faubourg</i>	Roman de mœurs	Variation sur le thème de la déviance : une tentative de réinsertion du héros dans son milieu d'origine qu'il avait quitté depuis longtemps débouche sur un meurtre.
<i>L'Assassin</i>	Roman de mœurs	Variation sur la déviance : un bourgeois croit se libérer par le crime de la routine de son existence mais il ne débouche que sur le vide.

Ces tableaux ont pour but de mettre en lumière les choix récurrents dans les formules narratives exploitées par Simenon. Ils révèlent la volonté constante de l'auteur de mettre en œuvre de nouvelles variations qui redistribuent autrement les figures d'une même problématique approchée. Cette problématique actancielle y apparaît encore à l'état d'esquisse ou, plus exactement, elle semble étudiée par le romancier selon différents ancrages géographiques et sociologiques. Les principales polarisations du processus de la déviance du personnage sont le plus souvent déjà posées, notamment dans le questionnement des limites entre la doxa sociale et l'espace de l'évasion, de la marginalité ou de la criminalité, mais l'on est loin encore d'assister à la trajectoire structurée de la crise du héros, telle que Jacques Dubois en a fixé la typologie pour les romans de la maturité. D'une façon récurrente, ces premiers romans mettent l'accent sur l'étouffement qu'exerce sur le héros son milieu social d'appartenance et ce d'autant qu'il a connu une forme de réussite ou d'expérience qui lui confère une personnalité, le meurtre pouvant subjectivement remplir cette fonction. Le héros, même s'il est faible et « médiocre » lui-même, agit d'abord

par haine de la médiocrité de son milieu ambiant. Plusieurs romans transposent sous diverses formes fictionnelles un vécu de jeunesse de l'auteur (*L'Âne-Rouge*, *Les Suicidés*, *Le Locataire...*), mais ils soulignent davantage la difficulté voire l'impossibilité de changer impunément de classe sociale (ou d'y revenir quand on en est sorti) qu'ils n'esquissent un trajet intérieur constructif du personnage. Comme le montre notamment *Faubourg*, on est loin encore de la « fugue initiatique » impliquant retour du héros dans son milieu d'origine avec « transformation »²¹, comme ce sera le cas pour Monsieur Monde notamment dans la production ultérieure.

En ce qui concerne les formules romanesques exploitées, Simenon, on le sait, fait désormais appel à son expérience personnelle pour la connaissance des pratiques qu'il décrit (traversée en mer, manœuvre d'un bateau) et des lieux étrangers où il situe ses fictions, fonctions réalistes déjà soulignées par Paul Mercier. Le reportage sert bien d'étayage aux romans. Comme c'était le cas pour *L'heure du nègre* (1932) par rapport au *Coup de lune* (1933), c'est également le cas pour *Escales nordiques* (1931), dont on retrouve facilement les traits de convergence avec les descriptions du climat marin dans *Le passager du « Polarlys »* et surtout dans *Les Pitard* (écrit en 1932, publié en 1935). D'une façon moins évidente, mais nettement significative, le reportage « Pays du Froid » (1933), par l'anecdote des pêcheurs de phoques devenant anthropophages par nécessité, jette également un éclairage fort sur la fascination qu'exerce encore sur Simenon, au-delà des romans d'aventures exotiques²², la question de la limite entre l'homme civilisé et le comportement de l'homme confronté à une lutte primaire avec la nature. Simenon semble vouloir tester à nouveau ce thème des limites entre l'homme et la nature dans *Les Pitard* avec la rédaction de la scène étonnante du sinistre au cœur du maelström nordique. Mais le stéréotype qui fleurissait dans les romans d'aventures restera latent dans ce roman « littéraire ». La réminiscence remarquée de la tradition « conradienne » dans ce roman révèle plutôt une

²¹ Le terme est de Marcel More (« Simenon et l'enfant de chœur », 1951, témoignage repris dans Francis Lacassin et Gilbert Sigaux, *Simenon*, Paris, Plon, 1973). Cette « transformation » par l'épreuve traversée, d'ordre initiatique, ne se confond pas avec ce que Danielle Bajomée définit comme une « réparation paradisiaque » où domine plutôt le désir de « dilution » voluptueuse, « d'incorporation à l'univers » qui peut prendre la forme singulière d'un désir nostalgique de l'enfance et de ses plénitudes sensorielles. (*Loc. cit.*, pp. 160 et svtes). Comme l'ont prouvé maints critiques, la dimension initiatique du personnage simenonien réside dans le fait qu'il se voit contraint d'« aller jusqu'au bout de lui-même », « d'affronter les faux-semblants que la société lui a imposés ou qu'il s'est construits par peur ou lâcheté, et de percer à jour les vérités camouflées, même lorsqu'elles lui sont insupportables. En cela presque tous les romans de la destinée contiennent une dimension initiatique, et une sévère dénonciation, sur le mode de la confession libératrice, de toutes les fausses valeurs produites par la société, surtout la petite bourgeoisie provinciale dont Simenon est issu et qui a, comme on l'a vu, largement contribué à marquer sa vision du monde sans qu'il parvienne jamais à s'en libérer vraiment. » (Alain Bertrand, « Les romans de la destinée », in Collectif sous la responsabilité scientifique du Centre d'études Georges Simenon, *Simenon, l'homme, l'univers, la création*, Éditions complexes, 1993, pp. 112-123). D'où, sans doute, le fait que ces personnages débouchent presque toujours sur le vide et l'échec.

²² Pol-P. Gossiaux, dans son étude déjà citée, fournit le détail des romans sous pseudonymes situés en Afrique qui se trouvent marqués par cette idéologie de la terreur de l'homme face à l'hostilité d'une nature qui le rapproche de la préhistoire de l'humanité. Pour un résumé commenté de ces romans — mais d'autres seraient également à citer —, on voudra bien se reporter au fondamental ouvrage de Michel Lemoine, *L'autre univers de Simenon*, Guide complet des romans populaires publiés sous pseudonymes, Liège, Éditions du C.L.P.C.F., Coll. « Paralittératures », 1991.

permanence de préoccupation esthétique entre le roman africain produit chez Fayard (*Le coup de lune*) et ce roman du froid, le plus travaillé de la nouvelle production Gallimard.

D'une façon générale, le réalisme référentiel que l'écrivain introduit dans le récit de voyage (genre dévolu au pittoresque ou à l'exotisme) ou dans le récit de traversée (notamment par l'utilisation d'un vocabulaire technique approprié) est un signe de la nouvelle modernité de l'écriture simenonienne, signe nettement renforcé par la négativité investie au niveau de l'éthos social représenté, éthos dont plusieurs interventions du colloque de Dakar tendent à confirmer qu'il n'est pas lié — ou très peu — à l'ancrage géographique ou géopolitique des lieux étrangers représentés dans les romans²³.

Le recours à des motifs d'origine autobiographique représente une autre constante, à l'évidence la plus significative, dans l'apport de la nouvelle formule romanesque. Ces motifs servent au renforcement de « l'effet de réel », même si cette justification est loin d'épuiser leur raison d'être qui semble fondamentale en termes de génétique narrative. Quand ils ne reprennent pas, en les transposant, des épisodes marquants de la crise d'adolescence du romancier (*L'Âne rouge*, *Les suicidés*), les romans rationalisent néanmoins une polarisation affective qui peut trouver son origine autobiographique dans l'acte de transgression (fuite loin d'un milieu familial qui vous étouffe), transgression qui s'accompagne de culpabilité. Les romans explorent dès lors les rapprochements fictifs entre les pôles opposés d'un univers de référence marqué par une déchirure volontaire d'avec les origines (*Le locataire*, *L'évadé*, *Faubourg*, *L'assassin...*). D'une façon plus générale, l'autobiographique intervient surtout pour développer les éléments constitutifs d'une psychologie sociale, d'un éthos petit-bourgeois constamment ciblé par les productions qui relèvent du « roman de mœurs » localisé en contexte européen. L'espace éthique ainsi créé, qui s'attachait, dans les romans policiers, à la personnalité du commissaire Maigret au niveau du « récit de l'enquête », se trouve désormais déplacé au niveau de récit qui correspondait à la « première histoire »²⁴. Le personnage du criminel s'efface en tant que tel pour se présenter en victime sociale (*Les fiançailles de monsieur Hire*) avant de devenir héros autonome de la fiction non policière. Ce personnage nouveau, en raison même de la disparition de l'investigation policière, recoupe d'autres figures-relais (comme le commandant de navire, le médecin de bord) ou devient un autre personnage principal, porteur de la focalisation presque toujours interne du récit²⁵. Au « double niveau » qui était inhérent à l'histoire policière, se substituent donc dans les « romans-romans » de nouvelles formes fictionnelles de nature à fonder la négativité (échec du voyage d'évasion comme du retour, criminalité, déviance, folie...) comme espace alternatif à l'espace éthi-

²³ *Simenon et l'Afrique*, loc. cit., *Traces*, n° 16.

²⁴ Ce double niveau de l'histoire dans la formule du roman policier a bien été démontré par Jules Bedner, lui-même s'inspirant librement de la distinction faite par Todorov dans sa *Poétique de la prose* entre « histoire du crime » et « histoire de l'enquête » ou « première histoire » et « seconde histoire ». (*Simenon et le jeu des deux histoires*, Amsterdam, Institut de romanistique, 1990).

²⁵ Sur l'importance de la focalisation, voir aussi Hendrik Veldman, « Des Maigret aux romans non cycliques : continuité de structure, discontinuité de forme », loc. cit., *Traces*, n° 1, pp.169-177.

que dominant. De là, une nouvelle polarisation de l'action romanesque où la liberté du héros se joue entre deux espaces qui s'opposent tout en s'attirant (*L'homme de Londres*). Par ailleurs, de la série Fayard à la série Gallimard, le romancier semble de plus en plus préoccupé à cerner, interroger, analyser, de roman en roman, dans différents contextes et sous différents angles, l'éros qui pousse un individu à quitter la vie médiocre et anonyme des « honnêtes gens ». Le sentiment que le personnage veut parfois donner d'une certaine réussite est un bluff (*Faubourg*) qui renvoie au désabusement et à un vide majeur, souvent rattaché au secret désir d'une reconnaissance par ses pairs, qui ne viendra plus.

Une analyse fonctionnelle plus fouillée des constructions romanesques révélerait par ailleurs que dans l'exploitation des sous-genres (le roman colonial ou exotique, le roman de la traversée maritime, le roman de mœurs), Simenon ne néglige pas les possibilités de combinaisons par la mise en abyme ou l'enchâssement de formules par ailleurs déjà traitées. Ainsi *45° à l'ombre* met en abyme des histoires coloniales négatives dans l'unité d'action d'un roman de la traversée en mer. Suivant cette logique d'enchâssement, *Les Pitard*, roman de la série Gallimard, se distingue à nouveau par l'accumulation des diverses formules narratives qui y sont exploitées et par la volonté manifeste du romancier de les intégrer à un roman d'action défolant un imaginaire archaïque et agoissant.

Disons-le d'entrée de jeu : il est frappant de constater que, dans *Les Pitard*, la dimension héroïque et mythique, qui caractérisait d'une certaine manière la série policière²⁶ et qui est habituellement absente des romans durs, se manifeste à nouveau, sous la forme inédite et particulièrement littéraire d'un « roman de la mer ». Plus significatif encore est le fait que ce « roman de la mer » ne déploie sa véritable dimension qu'au moment d'incandescence où les autres formules romanesques exploitées dans le roman (roman de la traversée maritime, drame conjugal et roman de mœurs) atteignent leur dénouement au terme d'une longue investigation du personnage principal. De là à penser que nous nous trouvons en face d'un processus de sublimation littéraire de la structure narrative expérimentée dans la fiction policière, il n'y avait qu'un pas que la critique de l'époque n'a pas hésité à franchir²⁷. Par ailleurs, situé au point de convergence structurelle de deux histoires, celle d'une traversée en mer et celle d'une énigme psychologique opposant le commandant du bateau, Émile Lannec, à son épouse, Mathilde Pitard, ce « roman de la mer » vient surdéterminer la nouvelle esthétique réaliste esquissée par les romans sans Maigret. Par la disproportion fantasmagique que prend ce récit d'aventures par rapport à l'histoire domestique qui était engagée, Simenon, avec *Les Pitard*, réalise une variation inattendue et atypique²⁸ du paradigme romanesque déjà en construction dès le voyage africain, « roman de la destinée » ou « roman de l'homme ».

²⁶ Sur cet aspect de l'esthétique narrative dans les Maigret, voir Jules Bedner, *op. cit.*, « Un héros entre mythe et mimesis ».

²⁷ Voir André Thérive, dans *Le Temps*, n° 309, Feuilleton du *Temps* du 9 mai 1935, pp. 176-179.

²⁸ Atypique, nous l'avons dit, principalement en ce sens que le projet de totalisation romanesque ne s'y accompagne pas d'un processus de déviance du personnage principal. On pourrait considérer que la crise du personnage est bien atteinte si l'on s'en tient à l'histoire de Mathilde mais celle-ci reste endiguée par la force morale de l'homme, le commandant de bord, qui sous bien des angles, conserve les qualités bougonnes et rassurantes du Commissaire Maigret qu'il relaye comme personnage focalisateur du récit.

Sur le plan de l'écriture, on pourrait aller jusqu'à considérer que dans *Les Pitard*, sous couvert d'un récit de traversée maritime vers le grand Nord, l'écrivain se risque à une remontée à travers différentes formes de récits déjà expérimentées pour rejoindre un point archaïque de son imaginaire où l'homme qu'il est se retrouve aux prises avec une force naturelle toute puissante qui le menace et dont il doit triompher virilement.

L'évolution de la posture littéraire du romancier est d'abord repérable à travers les jugements formulés dans le champ de la presse littéraire de l'époque au sujet du roman. Un recensement minutieux de ces jugements, établi par Michel Lemoine pour la période qui nous concerne²⁹, permet d'en juger : le trajet de Georges Simenon vers la « grande littérature » se traduit objectivement par un accueil plutôt favorable, bien qu'il reste réservé de la part du réseau des lettrés. Le recensement commenté par Michel Lemoine donne à penser que la stratégie d'évolution littéraire envisagée par Simenon n'est payante qu'à demi avant 1935 puisque, si l'on reconnaît souvent de grandes qualités littéraires à l'auteur, c'est en lui refusant toujours la légitimation attendue. Le fait d'être reçu parmi les auteurs publiés chez Gallimard vaut sans doute à Georges Simenon une attitude plus accueillante de la part des critiques pour ce qui concerne les premiers romans publiés chez cet éditeur. Ces critiques s'efforçant de rester logiques avec la structure hiérarchique du marché de l'édition littéraire évaluent *Le Locataire*, *Les Suicidés* et surtout *Les Pitard* d'après les critères de la « vraie » littérature. Cette nouvelle attitude a pour effet de construire autour de Simenon, aux alentours de 1935, un intertexte noble qui va de Pierre Benoît à Conrad, en passant par Maupassant et d'autres romanciers, probants ou moins probants, ainsi que l'a également souligné Michel Lemoine dans une seconde partie de son étude³⁰.

Écrit la première année où Simenon ne publie pas de Maigret, le roman *Les Pitard* est particulièrement remarqué. Louis-Ferdinand Céline est exceptionnellement favorable à son sujet³¹. Et l'on conserve en mémoire les termes extrêmement élogieux par lesquels André Thérive, dans *Le Temps*, caractérise le roman³² :

Je crois que je viens de lire un chef d'œuvre, à l'état pur, à l'état brut. C'est-à-dire qu'il semble un produit de la nature.

Et, plus loin, le critique touche du doigt le facteur qui lui semble être au principe de cette réussite : « Le drame qui se joue sur le *Tonnerre-de-Dieu* est bel et bien un drame moral et social ; et de le découvrir lentement, sous les espèces où l'auteur l'a savamment déguisé, c'est un travail analogue à la recherche policière dans les romans de l'ancienne-manière », écrit-il³³.

La remarque est pleinement fondée. Elle reste néanmoins restrictive en ce sens que

²⁹ Michel Lemoine, « Évolution et parentés littéraires de Simenon selon la critique de 1931 à 1935 », *Traces*, n° 3 *Simenon et son temps*, 1991, pp. 75-120.

³⁰ Michel Lemoine, « Simenon face à la critique de 1936 à 1940 : jugements et rapprochements », *Cahiers Simenon*, n° 5, *Le milieu littéraire*, 1991, pp. 124-161.

³¹ « (...) J'ai quelques confrères admirables, je ne les cite pas tous, je ne veux pas leur faire du tort. Tenez Siménon des « Pitard », on devrait en parler tous les jours ! ». (L.-F. Céline).

³² André Thérive, *Loc. cit.*

³³ *Ibidem.*

la transmutation qui s'opère du roman policier au roman « moral et social » n'explique qu'une partie du travail littéraire accompli par Simenon avec ce roman.

De l'enquête policière à la traversée maritime et de la traversée à l'anamnèse

La formule de l'enquête policière est, avec *Les Pitard*, reconvertie en récit de traversée maritime, comme c'était déjà le cas dans *Le passager du « Polarlys »*³⁴ : l'unité d'accomplissement de la traversée, saisie du point de vue de son commandant de bord, Émile Lannec, vient y remplacer, dans sa logique fonctionnelle propre et sa clôture spatio-temporelle, ce que l'enquête représentait du point de vue de Maigret dans les romans policiers même si dans *Les Pitard*, il n'y a pas de crime. Tandis qu'il pilote le *Tonnerre-de-Dieu* de Rouen à Reykjavik en passant par Hambourg, le commandant Lannec est aux prises avec un conflit intime qui l'oppose à son épouse, Mathilde Pitard, qui est à bord, et qui entend y faire valoir ses droits de co-proprétaire du bateau qu'il vient d'acquérir. Commencée de façon anodine, cette cohabitation conjugale inattendue s'avère bientôt contre-nature parce qu'elle remet en cause l'autorité du commandant de bord qu'est Lannec, personnage principal sur lequel porte la focalisation interne du récit. Et surtout la présence de sa femme à bord lui gâche son plaisir. La discorde s'installe : Mathilde prétend avoir un amant, ce qui fait enrager son mari qui la provoque à son tour en ramenant des femmes à bord. L'épouse devient de plus en plus hystérique face à un Lannec qui garde son calme apparent. Au vu de quoi, les intuitions, les réactions, les écarts qui interviennent par rapport à la vie très ritualisée du marin, les scènes de disputes conjugales, l'emploi du temps, la vie à bord, le temps de la mer et ses avancées, les sensations de gêne ou de bien-être de Lannec, puis le lent cheminement de l'anamnèse à laquelle il se livre pour percer à jour ce que sa femme peut bien avoir dans la tête : tous ces faits extérieurs, tous ces mouvements intérieurs qui rythment le déroulement de la traversée se ressentent comme face objective et face subjective d'une même action dramatique avec, il est vrai, les mêmes cheminements, *mutatis mutandis*, que ceux que l'on connaît d'expérience à Maigret en enquête. Mais à la clôture objective de l'enquête s'est substitué le questionnement intérieur d'Émile Lannec qui cherche à percer à jour la raison de l'obstination de sa femme à rester à bord alors qu'elle est de plus en plus prostrée dans sa cabine, subjuguée par la nausée et le ressentiment. Les agissements de Mathilde lui gâchent le plaisir viril qu'il éprouve normalement à vivre sur son bateau avec son équipage, un bateau dont il vient enfin de devenir propriétaire. Pris d'un malaise croissant, il observe les comportements de sa femme, recoupe des témoignages à son sujet, convoque ses souvenirs et parvient progressivement à faire remonter à la surface de sa conscience les motifs mesquins et intéressés qui ont inspiré la famille Pitard.

³⁴ Une étude comparative des deux romans mettrait en lumière, en même temps que la grande similitude géographique de la traversée, leur différence de traitement narratif. Limitée à une fonction d'ambiance dans *Le passager du « Polarlys »*, la description des éléments du climat nordique en vient, dans *Les Pitard*, à représenter une force active participant étroitement à la création de l'espace mythique du roman, sorte d'incarnation massive de la peur.

Le roman social est donc peu à peu mis à jour à la faveur de la remémoration intermittente du commandant alors qu'il commande à son équipage la manœuvre en mer du *Tonnerre-de-Dieu* qui remonte vers le grand Nord.

Du drame conjugal au roman de mœurs psycho-social

Le commandant Lannec, jugeant que la réalité à affronter dans la partie nordique de la traversée est trop dure pour être supportée par une femme, demande instamment à son épouse de descendre à terre à l'escale de Hambourg mais celle-ci refuse et se claquemure davantage encore dans son mutisme réprobateur. La menace de la mer est donc annoncée voire renforcée, du fait que l'on a chargé le bateau à l'escale de Hambourg d'un fret très lourd et que la commande de livraison contraint le commandant à maintenir une vitesse de navigation exigeante. Cette menace fera dès lors partie de la tension montante de l'atmosphère à bord tout en restant refoulée à l'arrière-plan en raison de l'analyse qu'opère Émile Lannec sur le passé de son épouse et sur sa belle-famille. Parce qu'elle a servi de caution pour l'achat du *Tonnerre-de-Dieu*, la belle-mère Pitard se considère comme la co-proprétaire du bateau. Elle a exigé de Lannec qu'il souscrive à une assurance-vie au profit des Pitard. Quand Lannec découvre enfin pourquoi Mathilde s'accroche farouchement à son droit de rester à bord au prix de sa sécurité et, finalement, de sa vie, c'est pour comprendre qu'elle est elle-même victime de la manipulation des Pitard. Des ragots lui auraient donné à croire que son marin de mari voulait la débarquer pour s'expatrier ensuite avec le bateau en Amérique en compagnie d'une maîtresse. Or ce fantasme pitoyable n'a-t-il pas été mis dans la tête de Mathilde pour mieux servir un complot de la famille Pitard désireuse de se débarrasser du couple et du bateau afin de s'enrichir de l'assurance-vie ? Le roman social que reconstitue l'anamnèse sert en cela de dénouement à la dispute conjugale en expliquant le comportement jusqu'alors énigmatique de Mathilde Pitard.

Du roman de la traversée au roman de la mer

Après avoir conduit parallèlement de façon réaliste le récit de la traversée maritime et le récit du drame psychologique et social, Simenon fait déboucher l'action du roman sur un nouvel espace-temps orienté sur le grand large et ses forces autonomes, ce qui rend brutalement incongrue et dérisoire l'intrigue psychologique qui s'est déroulée dans le huis-clos du *Tonnerre-de-Dieu*. L'effet littéraire inédit d'un tel dénouement provient de l'imbrication inattendue du récit d'aventures qui s'en vient (roman de la mer) avec l'histoire petite-bourgeoise de la belle-famille Pitard. Toute les pensées méfiantes que Lannec en venait à ruminer pour tenter de comprendre sa femme, toute la malveillance qu'il devine et qui s'était annoncée en leitmotiv dès le début du roman sous la forme d'un billet anonyme glissé sur sa table prophétisant un malheur au *Tonnerre de-Dieu*, les superstitions du boscot (sic) qui s'avère être de mèche avec la mère Pitard, tout se révèle à terme converger dans cet esprit mesquin des Pitard, avec lequel Lannec, homme de la mer, n'a rien de commun :

Et ses yeux se firent tout petits parce qu'il entrevoyait la possibilité d'un lien entre l'obstination de Mathilde et le billet.

Il évoquait des noms, des images, la mère Pitard, perchée au-dessus de son magasin de chaussures et administrant ses deux maisons en vieille avare ; (...) ³⁵

Il devait exister une arrière-boutique surchauffée où la femme du boscot tirait les cartes par surcroît et lisait dans le marc de café !

La vieille Pitard y allait ! (...) ³⁶

(...)

Ce ne sont pas des pensées à remuer au bord d'un bateau. Elles lui gâtaient tout. Il ne se sentait pas en mer. Il ne se sentait pas chez lui. ³⁷

À l'annonce d'une dépêche qui lui fait connaître la détresse d'un bateau frère, *La Françoise*, Lannec réagit :

SOS... *En détresse latitude 60° 42' longitude...* La détente fut brusque, le soulagement immédiat, Lannec ne vit plus sa femme. En un clin d'œil, elle n'existait plus mais, par contre, il consulta le compas fixé au plafond du carré, qui permettait de suivre d'en bas la marche du navire. ³⁸

Désormais le capitaine reprend le dessus sur l'homme privé et le roman bascule dans une autre éthique. S'engageant dans la tentative désespérée de sauver l'équipage du navire sinistré dans une mer déchaînée, le personnage du commandant Lannec prend soudain une dimension héroïque. Face à ces hommes en lutte contre les éléments, la réalité de la mer déploie sa monstrueuse et tragique démesure. Un jeune mousse se jette à la mer. Puis, alors qu'on ne pensait plus à elle, dans cette tourmente inhumaine, Mathilde, que l'on avait enfermée dans la chambre de veille, devenue folle de terreur, à bout d'hystérie, crève le hublot et se jette par-dessus bord.

La vision du naufrage et du suicide de Mathilde est proprement sur-réaliste. Elle intervient aux confins de l'imaginaire en un lieu mythique qui rejoint la peur archaïque de l'homme. Tout l'art de Simenon a consisté à porter cette vision jusqu'à l'incandescence par un travail de la description réaliste qui mêle dans le récit des événements le leitmotiv des préoccupations intérieures et le crescendo de la frénésie des éléments atmosphériques amplement décrits, le tout distillé par petites touches impressionnistes.

Les scènes du sauvetage des matelots qui se jettent dans les flots pour tenter d'accrocher les bouées que leur lance le *Tonnerre-de-Dieu* dans le bruit et la fureur de la tempête et les manœuvres désespérées de l'équipage ont été préparées par la description de l'atmosphère nordique qui fait l'objet d'une recherche littéraire privilégiée de la part

³⁵ *Les Pitard*, p. 204.

³⁶ *Op. cit.*, p. 211.

³⁷ *Op. cit.*, p. 210.

³⁸ *Op. cit.*, p. 227.

du romancier. Il s'agit, certes, d'exploiter ici une réalité climatologique que Simenon a connue dans ses propres expéditions maritimes et dont il témoigne dans ses reportages. Mais le romancier stylise l'évocation de ce climat marin du nord pour créer une vision à la limite du réel et du fantastique ainsi que le montrent les citations suivantes :

Trois siècles avant Jésus-Christ, un navigateur phocéén qui atteignait le premier ces parages racontait : « Il n'y a là-bas ni terre, ni mer, ni air, mais une mixture comme du poumon marin dans laquelle mer et air sont en suspens ; ce poumon marin lie toutes choses ensemble ». (...) Autour du navire, il n'y avait qu'un univers laiteux et froid au fond duquel on devinait parfois la forme noire d'un chalutier qui, dans ce monde sans horizon, semblait suspendu dans l'espace.³⁹

Ce « poumon marin », masse originelle, contribue à l'effort de l'écrivain pour rendre emblématique ce drame de la destinée d'un genre inédit qu'il a voulu illustrer avec *Les Pitard*. Il contribue à l'effet d'hallucination qui accompagne le dénouement inattendu du drame psychologique et social. Plutôt que de surréel, on pourrait parler ici d'une forme de réalisme halluciné auquel Simenon s'essaie non sans succès dans ce roman. Il transcende en cela le réalisme social qu'il avait appliqué à la dimension conjugale du drame romanesque : ce couple décalé dans la tourmente cosmique des éléments où mer et ciel cessent de se distinguer pour former un bloc opaque en dehors de l'espace et du temps délivre un sentiment de peur à l'état pur, semblable peut-être à celui que Simenon identifiera dans un autre contexte comme la source même de tout récit (*Le Roman de l'homme*).

Inversement, l'on peut également considérer qu'avec *Les Pitard* Simenon a rehaussé le statut du roman d'aventures en y enchâssant un roman social, dont l'éthos nuancé, digne d'un roman réaliste, lui est pour une part inspiré par la perlaboration imaginaire de certains souvenirs particulièrement traumatisants de son vécu biographique : l'allusion à l'assurance-vie⁴⁰ en constitue un des indices. L'action romanesque, en se convertissant progressivement en roman de la mer avec sa tragédie propre, crée un *fatum* dont la portée transcendante est d'autant plus nettement ressentie par le lecteur qu'elle tranche sur la pusillanimité et sur la mauvaise conscience qui caractérisent le monde étriqué des Pitard. Le roman de la mer dégage une autre vérité, celle de la lutte épique des hommes face aux forces de la nature, de la vie ou du destin. Par ailleurs, la perte tragique de Mathilde Pitard amène le commandant Lannec à rendre justice à son épouse devenue la victime expiatoire d'un drame qui la dépasse. Par-delà l'épreuve dégradante de la querelle domestique, l'action stoïque du sauvetage dans la solidarité virile des « gens de la mer » permet à Lannec de recouvrer, en même temps que son amour pour sa femme défunte, un sentiment d'humaine empathie et de paix intérieure. Ainsi le chevauchement imprévisible des formules romanesques renouvelle-t-il dans ce roman, en la transfigurant totalement, la fonction chrétienne, réparatrice, que la critique reconnaissait volontiers aux romans de Maigret.

³⁹ *Op. cit.*, p. 206.

⁴⁰ La mère de Georges Simenon est réputée avoir reproché à son mari de ne pas souscrire à une assurance-vie, ne pensant en cela qu'à garantir sa sécurité. Elle ignorait que celui-ci, atteint d'une angine de poitrine, n'y avait pas droit. L'épisode sera repris dans *Pedigree*.

Conclusion

Il semble bien qu'avec *Les Pitard* Simenon ait tenté une synthèse en même temps qu'une stylisation audacieuse des diverses modalités narratives dont il fait l'expérience dans les années trente en entremêlant tous les genres à sa disposition, le biographique, le sentimental, le social, le policier édulcoré et le roman d'aventures, et qu'il plie toutes ces composantes à la ligne pure d'une trajectoire qui va du trivial au tragique mais qui ne correspond pas encore à la vision du roman de l'homme qu'il rationalisera plus tard dans *L'Âge du roman*. Il y a manifestement volonté de « faire littéraire » et l'on est tenté d'affirmer que, dans *Les Pitard*, Simenon fait du réalisme en transgressant la formule habituelle du réalisme. Se situant à la limite du vraisemblable, il y glorifie l'humanisme strictement viril des gens de la mer, gens de l'aventure dans l'envolée finale de son roman et rend du fait même dérisoire et incongru l'univers féminin et pusillanime des Pitard qu'il y a fait exister durant une longue anamnèse narrative aboutissant de fait à le décaler dans l'espace de la fiction afin de le pousser, au-delà de ses limites, jusqu'à l'anéantissement. Si l'on tient compte du point de vue génétique, à un autre niveau de lecture, l'on est tenté de penser que tout se passe comme si l'écrivain, en magnifiant l'aventure en des termes littérairement renouvelés, voulait dans ce roman défouler une vieille rancune envers un univers familial étouffant parce que hanté par la peur quotidienne du manque d'argent. Les Pitard seraient ainsi placés sous le signe du féminin et de la mère du romancier tandis qu'Émile Lannec, après Maigret, relayerait l'image du père. Des commentaires du personnage font écho à un tel sentiment. On y trouve cette conception d'une famille dont les alliances se présentent comme des clans rivaux, ce qui sera sensible à nouveau dans *Pedigree* :

C'était impossible à raconter. Mais il sentait, lui, que ce qui s'était passé c'était en somme la lutte entre les Pitard et les Lannec, la lutte entre l'appartement de Caen, au-dessus du magasin de chaussures, et tous les navires qui vont de port en port !⁴¹

D'un point de vue plus général, et sous réserve d'une investigation plus exhaustive des romans du corpus retenu, l'on peut risquer d'affirmer que la posture que le romancier Simenon recherche par delà l'expérience des Maigret entre 1932 et 1935 consiste d'abord en une recherche de nouvelle totalisation des formes d'expression du roman qui sont à sa portée et qui visent à stabiliser sa conception du réalisme : un réalisme qui n'est pas loin de confiner au mytique parce qu'il consiste à conjurer l'angoisse de l'homme historique. Maigret a constitué la première et la plus frappante de ces figures mythiques. *Les Pitard* confirme que la recherche d'équivalents ou de substituts n'est pas absente dans les romans durs entre 1932 et 1935. Avec *Les Pitard*, l'écrivain parvient à convoquer plusieurs formules romanesques où interviennent ses marques d'appartenance identitaire pour leur faire remplir la fonction d'un nouveau savoir totalisant dans l'écriture. Ces marques sont diverses et interviennent en alternance dans les productions de cette période. Il s'agit principalement de gérer activement son imaginaire en exploitant de façon décalée un savoir autobiographique en relation avec son ascendance maternelle et, par ailleurs, d'avoir recours aux nouveaux savoirs de l'expérience que lui confèrent le reportage, le

⁴¹ *Les Pitard*, p. 269.

voyage au long court et la pratique maritime placés sous le signe de la virilité. Ces divers marqueurs d'écriture vont venir se plier à l'invention active du romancier qui relaye en cela la fonction investigatrice du Commissaire pour identifier les nouvelles formes médiatrices du sens romanesque. Elles refondent le réalisme référentiel dont son œuvre se nourrit, lui apportant leur part d'ombre ou d'intériorité.

Ce réalisme second ou subjectif peut être qualifié de mythique en ce que, à l'opposé du populisme et du réalisme quotidien, cette forme d'écriture romanesque renvoie en verticalité à une visée initiatique voire à une « mystique de l'écriture »⁴², même si entre 1932 et 1935 cette initiation prend déjà, sensiblement, au niveau de la fiction, la forme d'une initiation à rebours.

Les Pitard semble également confirmer que le roman de Simenon doit se construire sur deux niveaux ou deux espaces, l'un que l'on pourrait qualifier d'initial ou d'historique, qui plonge dans la condition poisseuse de l'éthos petit-bourgeois, éthos originel pour Simenon, espace-temps primaire que le romancier, à l'instar des Maigret mais désormais par des formules différentes, doit contrebalancer, transcender par la création d'un autre espace-temps. Ce second espace est centré sur la subjectivité supérieure de son héros principal qui est, lui, initié, qui sait « trouver le sens », sens de sa destinée pour le personnage *alias* sens ou forme du roman pour l'écrivain. Avec *Les Pitard*, Simenon aurait proposé un récit esthétiquement exceptionnel par son audace aux confins du réalisme et du récit d'aventures héroïques, ce qui a autorisé certains critiques à le comparer à Conrad⁴³. Et peut-être touchons-nous là un des points névralgiques de l'ambition littéraire de Georges Simenon qui, en même temps qu'il nous dit « que seul ce qu'on a soi-même vécu peut être transmis à autrui par le truchement de la littérature »⁴⁴ (d'où l'importance de l'investissement autobiographique), se dit prêt à raconter une histoire à portée universelle, celle de « l'homme en tête à tête avec son destin »⁴⁵. Mais c'est sans doute aussi cette tension entre plusieurs postulations du récit qui fait que Georges Simenon trouve sa voie entre rêve et mémoire, poésie et prose courante, allégorie et fait divers, sur fond d'une angoisse qui reste toujours prégnante, avant et après le temps de liberté de l'écrire

⁴² Danielle Bajomée a souligné cette dimension de l'écriture en tant qu'acte où elle reconnaît un « spiritualisme mystique » : (...) la pratique d'écriture et ses explications à propos de celle-ci réverbèrent des idées, des croyances, des images, qui inscrivent l'activité littéraire (celle du moment de l'écriture) dans un spiritualisme mystique » (*op. cit.*, p. 11). Jean-Baptiste Baronian n'est pas si éloigné de cette perception lorsqu'il écrit : « Et si, au fond, mystère et littérature étaient la même chose ? Et s'ils ne constituaient que les deux pôles d'une seule et même folie, d'un seul et même désir de remplacer la vie telle qu'elle est par des milliers, des milliards de métaphores et d'images emblématiques ? Et si le roman, le vrai n'était que cela : un immense, un gigantesque parler, plein de fables et d'allégories ? » (« Le roman de Simenon », préface à *L'âge du roman*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1988).

⁴³ Sur les commentaires de Jean Grenier et d'André Thérive sur ce rapprochement durant la période 1936-1940, on consultera Michel Lemoine, « Simenon face à la critique de 1936 à 1940 : jugements et rapprochements », *op. cit.*, p. 140.

⁴⁴ Georges Simenon, « Le romancier » dans *L'âge du roman*, *op. cit.*, p. 51.

⁴⁵ *Le romancier*, *op. cit.*, p. 59.

Simenon et Luc Lafnet

PHILIPPE PROOST

L'ÉCRIVAIN FRANÇAIS Sébastien Roch Nicolas, dit Chamfort, déclarait : « Il y a trois sortes d'amis, ceux qui vous aiment, ceux qui ne pensent pas à vous et ceux qui vous détestent ».

À moins de vivre en ermite au fond d'un bois, il en va ainsi pour tous les êtres humains et Georges Simenon ne fait sûrement pas exception à la règle, d'autant moins qu'en toute logique plus on a d'amis, plus on a de chances d'en avoir dans les trois catégories précitées et des amis, il semble, à la lecture de ses écrits autobiographiques, qu'il en ait eu beaucoup.

Tout au long de ses *Dictées*, Simenon cite les noms de dizaines d'« amis » ; qu'ils soient écrivains, peintres, acteurs ou médecins, il les gratifie volontiers tous d'un « mon ami » sans que l'on puisse toutefois, à de rares exceptions près, savoir quelle était l'intensité de cette amitié. Simenon a noué des liens forts avec les peintres Vlaminck et Buffet, avec l'acteur Charlie Chaplin, avec le réalisateur Fellini et bien entendu avec le journaliste Pierre Lazareff, qu'il dit être son ami le « plus intime de tous »¹ et dont il s'est inspiré pour écrire *Les Anneaux de Bicêtre*. En ce qui concerne beaucoup d'autres noms cités, on peut penser que, plutôt que d'« amis », il s'agit de personnes rencontrées pour des raisons purement professionnelles, avec qui l'écrivain s'entendait bien sans toutefois avoir noué avec elles des liens étroits – je pense à Raimu ou à Jean Gabin, par exemple. Faisons cependant confiance à l'auteur et à ses *Dictées* pour admettre que tout au long de sa vie d'adulte, il a eu un grand nombre d'amis issus de milieux fort divers.

Pendant sa jeunesse, la situation est tout autre. Durant toute sa scolarité, en effet, il semble, à première vue, qu'il n'ait pas eu d'amis. Bien au contraire : il dit lui-même avoir été un enfant, un jeune homme, fort seul en cette période de sa vie : « ...je n'ai pas eu d'amis, à l'école primaire ; certes, j'ai eu des camarades de jeux. J'en ai eu moins au collège de Jésuites où les élèves, tous plus fortunés que moi, formaient un clan qui m'était inaccessible »². On peut supposer qu'il devait en être de même chez lui, le soir et les fins de semaine, sa mère lui interdisant de jouer avec les enfants du milieu ouvrier. On ne trouve d'ailleurs nulle trace d'amis résidant dans son quartier. Ce n'est que lorsqu'il quitte l'école pour devenir « reporter » à *La Gazette de Liège* qu'il se découvre des « amis » dans ce milieu professionnel.

¹ Georges Simenon. Lettre du 6 septembre 1985 adressée à Jean-Christophe Camus en guise de préface à son livre *Simenon avant Simenon. Les années du journalisme 1919-1922*.

² Georges Simenon. *Un homme comme un autre*. Presses de la Cité, p. 137.

Parmi ces amis, il faut d'abord épingler un collègue qu'il nous présente dans *Vent du Nord, Vent du Sud* : « Un nouvel employé a été embauché aux services administratifs. Il avait à peu près mon âge. C'était un garçon agréable, relativement peu intelligent mais, comme on dit, de bonne compagnie (...). Il m'entraînait dans un petit café où quelques habitués jouaient aux cartes... nous bavardions longuement sans sujet précis, pendant une heure environ. C'est en quittant cet ami... »³. Simenon tisse donc avec lui des liens d'amitié ; deux autres journalistes, travaillant, d'après Jean-Christophe Camus, dans un journal concurrent, sont alors très proches de Simenon : « Deux rédacteurs de *La Meuse* seront d'excellents amis de Georges Sim : Georges Remy, dit REM, et H.J. Moers avec lequel il écrira le roman, inachevé, « Bouton de col. »⁴.

C'est grâce à Moers que Simenon fera la connaissance d'un groupe de jeunes qui, eux aussi, entreront dans son cercle d'« amis » : « Lorsque j'avais de dix-sept à vingt ans, je portais des cheveux longs, à l'artiste, car mes amis, y compris ma fiancée, étaient élèves de l'Académie des Beaux-Arts... »⁵. C'est donc grâce à cet ami journaliste, Moers, que Simenon arriva à s'insérer dans le groupe relativement fermé de « La Caque ». Il nous le raconte ainsi dans le catalogue de l'exposition « Lafnet », paru en 1985 :

Quelques jours avant ce dimanche-là, Henri Moers, de *La Meuse*, que je rencontrais chaque matin au commissariat central et dont j'étais devenu l'ami m'avait demandé : — Cela te plairait de rencontrer un groupe d'artistes ? Je savais de qui il parlait. Ils étaient une bande de rapins, parfois dix à la fois, à passer au *Carré*, le feutre en bataille, la lavallière au vent, et j'avoue que je les suivais des yeux avec une certaine envie comme je regardais avec admiration celui qui était le centre du groupe, un garçon pâle aux cheveux et aux favoris d'un noir encre de chine...⁶

Cet axe central du groupe que Georges Simenon admirait, c'était Luc Lafnet.

³ Georges Simenon. *Vent du Nord, Vent du Sud*. Presses de la Cité, p. 71.

⁴ Jean-Christophe Camus. *Simenon avant Simenon. Les années du journalisme 1919-1922*. Didier Hatier, p. 37.

⁵ Georges Simenon. *De la cave au grenier*. Presses de la Cité, p. 47.

⁶ Georges Simenon. « Mon premier rendez-vous avec l'art », dans le catalogue *Lafnet*. Galerie-Librairie 9A. 1985, p. 37.



Luc Lafnet

Simenon ayant répondu qu'il serait enchanté de faire partie de ce groupe, Moers ajoute : « Bon je demande à Lafnet si je peux t'amener dimanche... je dirai que tu es poète ! » Le groupe n'était donc pas ouvert à n'importe qui : il fallait, pour en faire partie, obtenir la permission de celui qui en était le leader incontesté. Simenon explique la raison de l'ascendant que Lafnet avait sur la bande d'artistes et sur lui-même :

Lafnet (...) attirait tout ce que Liège comptait d'esthètes, d'écrivains, de dilettantes, de gens du monde dans le hall du *Journal de Liège* quand il y faisait une exposition de ses œuvres et le moins impressionnant n'était pas de voir, une heure après l'ouverture, le mot magique « Vendu » sur la plupart des toiles.⁷

La naissance de Lucien Eugène Joseph Léonard Lafnet a lieu à Liège le 22 janvier de l'année 1899. Il est le fils de Léonard Lafnet, cordonnier, et d'Élisabeth Boileau, ménagère. Après des études gréco-latines au collège Saint-Servais, il s'inscrit, en 1915, à l'Académie des Beaux-Arts, où il étudie le dessin avec A. De Witte, la gravure avec François Maréchal, la composition avec Émile Berchmans et la peinture avec Évariste Carpentier, dont Simenon publiera une biographie dans *La Gazette de Liège*.

En 1916, il remporte une médaille du Gouvernement pour le dessin intitulé « Sainte Geneviève ravitaillant Paris assiégé ». L'année suivante, il participe à deux expositions, l'une à Liège, l'autre à Verviers ; par ailleurs, il fonde et anime un groupe de jeunes qui s'appellera successivement « Les Hiboux », « Le Cénacle », « L'Aspic » et « La Caque », groupe dont, on vient de le voir, Simenon aimerait faire partie.

⁷ *Ibid.*



Affiche de l'exposition organisée au « Journal de Liège »

Dans *Un homme comme un autre*, Simenon décrit Lafnet tel que lui, alors jeune « reporter », le voyait :

Un jour... il nous avait montré un autoportrait qui le représentait, le regard mélancolique, la main négligemment posée sur une tête de mort. Je me souviens que je lui avais dit : – Tu devrais l'intituler *Le jeune homme au justaucorps*. En effet, il portait toujours un veston noir, très long, cintré à la taille avec un col ecclésiastique d'où s'échappait la lavallière. Il s'appelait Lucien. De tout le groupe de « La Caque », il était incontestablement le plus intéressant et il nous servait en quelque sorte de meneur... il semblait avoir tout lu, discutait philosophie, ésotérisme, astrologie, chaque semaine avec des points de vue différents selon le dernier livre ou le dernier article qu'il avait lu.⁸

Le groupe devait son nom au fait qu'il se réunissait dans un tout petit grenier, au numéro 13 de la rue des Écoliers, au-dessus d'un atelier de menuiser : « Il n'y avait pas l'électricité. Une lampe à pétrole nous éclairait. Pour tout mobilier, de vieux matelas, un ou deux fauteuils défoncés et une table boiteuse. »⁹ Les jeunes étaient tellement pressés les uns sur les autres qu'ils avaient baptisé ce lieu « La Caque », « ...d'après la caque à harengs, où ceux-ci sont entassés si étroitement dans les tonneaux qu'il n'y a pas le moindre espace libre. »¹⁰

La communauté se composait de « ...tantôt une dizaine, tantôt une douzaine quelquefois seulement trois ou quatre »¹¹ membres. En fait, une vingtaine d'artistes ont fait

⁸ Georges Simenon. *Un homme comme un autre*. Presses de la Cité, p. 52.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Georges Simenon. *Au-delà de ma porte-fenêtre*. Presses de la Cité, p. 72.

¹¹ Georges Simenon. *Un homme comme un autre*. Presses de la Cité, p. 52.

partie de ce cénacle à différents moments, surtout des peintres, à savoir : Ernest Bonvoisin, Charles Bury, Marcel Caron, Robert Crommelynck, Joseph Kleine, Lucien Lafnet, Jean Lebeau, Michel Morsa, Edgard Scaufflaire et Fernand Steven ; les autres étaient journalistes, tel Moers, pianistes, comme Léopold Betet, poètes, comme Georges Linze, ou philosophes. Ce petit monde se réunissait pour rêver d'un monde différent : « Nous dévorions les philosophes et nous discussions chaque nuit de leurs idées, parfois une seule phrase de l'un d'eux. »¹² Mais ces braves jeunes gens ne faisaient pas que parler en intellectuels anarchisants, il leur arrivait, plus qu'à leur tour, de s'amuser dans les rues de Liège en faisant quelques bêtises ; Simenon nous raconte ceci à ce sujet : « Qu'on imagine dix jeunes gens achetant chacun un cornet de pommes frites et allant les jeter une à une dans une borne-poste. Cela nous amusait. Nous imaginions la tête du facteur le lendemain matin et surtout la tête de ceux qui recevaient des lettres grassieuses. »¹³

Toujours est-il que parmi ces jeunes, comme on l'a vu plus haut, seul Luc Lafnet trouvait grâce aux yeux de Simenon, c'était le seul qu'il trouvait « incontestablement intéressant. » On peut repérer dans les *Dictées* une critique assez acerbe des autres membres de « La Caque » : « ...je n'en faisais partie que d'une façon en quelque sorte théorique et j'étais le moins assidu aux séances. »¹⁴ Plus loin, il écrit : « Tous sans exception sont devenus des ratés. Déjà à cette époque je le sentais ; je ne parvenais pas à m'intégrer au groupe et ils n'étaient pas sans s'en apercevoir. »¹⁵, ou encore :

Au fond si je n'étais pas devenu écrivain il est plus que probable que j'aurais été un raté. C'est ce qui est arrivé à presque tous mes camarades de « La Caque » qui faisaient tous des rêves insensés. Ils ont mal fini. L'un s'est pendu. D'autres se sont mis à boire. Aucun n'a eu ce qu'on appelle une carrière normale. Peut-être à cause de cette expérience de « La Caque » j'ai toujours eu le complexe du raté. Même quand j'écrivais mes romans populaires, à la fois pour gagner ma vie et pour apprendre le mécanisme du roman, il me venait des sueurs froides à l'idée que je me retrouverais à soixante ou soixante-dix ans écrivant les mêmes romans.¹⁶

Cette vision du groupe est sans doute trop pessimiste, car certains de ses membres ont mené une carrière brillante, tel l'éditeur Denoël, à Paris, tandis que d'autres se sont construits une renommée locale, tel le peintre Edgar Scaufflaire, dont des huiles sur toile ont été vendues, en 2006, quelque 2000 euros¹⁷, et surtout Robert Crommelynck, qui effectuera de longs séjours en France et en Espagne mais reviendra finalement au pays, et dont les œuvres se vendent aujourd'hui entre 2000 et 3000 euros. Dans l'ensemble, cependant, Simenon a vu juste : les rêves de gloire de la plupart des jeunes de « La Caque » n'ont jamais abouti.

¹² Georges Simenon. *Au-delà de ma porte-fenêtre*. Presses de la Cité, p. 72.

¹³ Georges Simenon. *Un homme comme un autre*. Presses de la Cité, p. 23.

¹⁴ Georges Simenon. *Id.*, p. 137.

¹⁵ Georges Simenon. *Id.*, p. 23.

¹⁶ Georges Simenon. *Id.*, p. 248.

¹⁷ Michel Lhomme. *Catalogue Vente publique 16 sept 2006*, p. 63.



« Cimetière » par Robert Crommelynck

En fin de compte, le seul pour qui Georges Simenon ait éprouvé de l'admiration est bien Luc Lafnet. On en trouve une trace dans un document sonore enregistré en août 1983 à la demande du journaliste Jean Jour. Le texte enregistré devait être inséré dans un film sur Lafnet, mais il semble que ce projet n'ait pas abouti. Néanmoins, ce texte figure dans le catalogue de la librairie « La Sirène », paru en 2003. En voici un extrait :

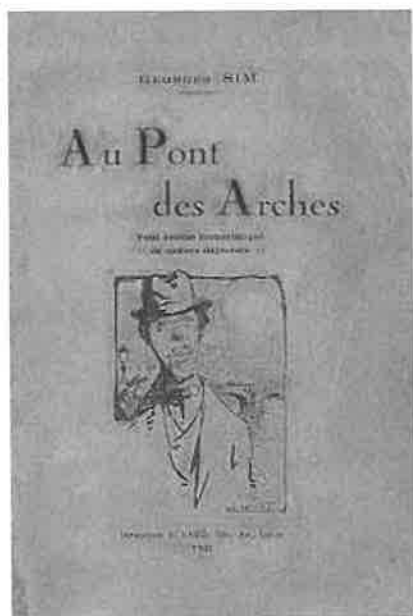
Ce n'est pas sans émotion, et même la gorge serrée, que je parle aujourd'hui de mon vieil ami et complice Luc Lafnet. En effet, il a été lié étroitement à mon adolescence et à mes premières années à Paris... Lafnet était un être extraordinaire, bouillonnant, ouvert à tous les appels et il créait avec la même fougue qu'il vivait... C'était un passionné et je crois bien que les rapports que j'ai eus avec lui si longtemps m'ont marqué moi aussi.¹⁸

On le devine : alors que les autres membres du groupe étaient restés pour Simenon des camarades, le lien qu'il entretenait avec Lafnet s'est affermi et a ajouté à leur relation une dose d'admiration.

La bonne entente entre les deux hommes se traduira d'ailleurs autrement que par des discussions philosophiques ou par des virées débridées en ville : ils auront à plusieurs reprises l'occasion de travailler ensemble, l'un écrivant, l'autre illustrant. Lafnet sera en effet, avec Jef Lambert, avec Joseph Coulon et avec Ernest Forgeur, l'un des illustrateurs d'un écrit de jeunesse de Simenon, *Au Pont des Arches*, « petit roman humoristique » publié par l'« Imprimerie Bénard » en 1921. Il dessinera également deux petits cartouches, en noir et blanc, paraissant en tête et à la fin d'un conte de Noël, *La Légende Liégeoise*, écrit

¹⁸ Georges Simenon. Texte inédit, dans *Tout Simenon. Catalogue de la librairie « La Sirène »*, 2003.

par le « reporter » Georges Sim et paru dans la *La Gazette de Liège* comme « étrennes » en 1922. Une troisième collaboration aura lieu quelques années plus tard lorsque les deux amis se retrouveront à Paris.



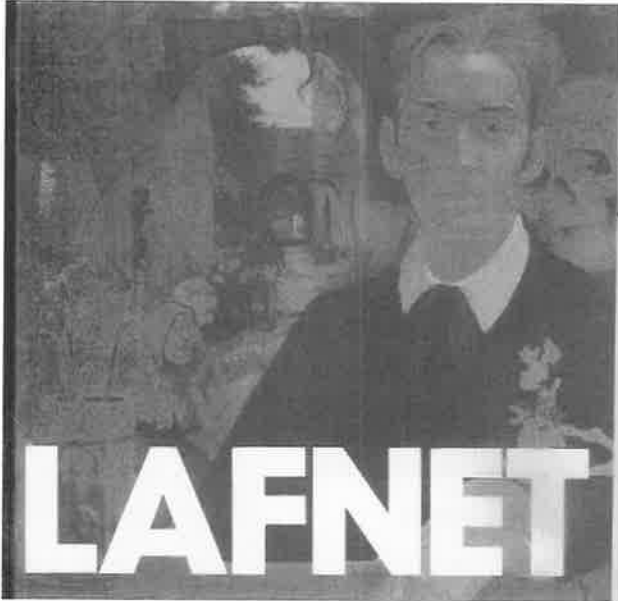
Petit roman humoristique 1921

Bien avant cette rencontre parisienne, Lafnet collaborera de manière involontaire au deuxième livre de Simenon. Ce dernier fera paraître le 25 novembre 1921, sous le titre *Les Ridicules*, une galerie de portraits qui sont de véritables caricatures de ses amis de « La Caque » ; parmi ceux-ci, bien sûr, on retrouve celui de Luc Lafnet, sans que son nom ne soit jamais cité. Simenon s'y moque de l'aspect physique de l'artiste-peintre, mais aussi de sa façon de s'enflammer verbalement dans de longues tirades sur l'âme et sur l'éternité.

Lafnet et Simenon auront l'occasion de travailler à nouveau ensemble quelques mois plus tard. C'est que la relation d'amitié qui unit les deux hommes ne prend pas fin quand Simenon quitte Liège. Lafnet avait d'ailleurs lui aussi quitté sa ville natale pour s'établir à Paris, à peu de chose près, au même moment que Simenon. Pour être plus précis, l'écrivain arrive dans la Ville-Lumière, en gare du Nord, le 11 décembre 1922, soit quelques jours après son ami.

Simenon décrit son arrivée à Paris comme suit : « Deux ou trois ans après notre première rencontre, Lafnet qui, le premier, était parti pour Paris, m'attendait sur le quai

de la gare du Nord, en décembre cette fois, et je le retrouvais pareil à lui-même. »¹⁹ Cette façon de présenter les choses est reprise dans la biographie de Simenon rédigée par Pierre Assouline : « Tout n'est pourtant pas si noir ; il a quelque argent en poche, une lettre de recommandation de Joseph Demarteau et la perspective d'être accueilli dès sa descente de train par un ami très cher... Le peintre Luc Lafnet, l'âme de la Caque, est effectivement là qui l'attend.»²⁰ On ne s'étonnera pas que, s'agissant d'un hommage, dans son article « Mon premier rendez-vous avec l'art », paru dans le catalogue *Lafnet*, Simenon prétende que c'est son ami Lafnet qui lui réchauffa le cœur à son arrivée à Paris.



Catalogue « Lafnet » mai 1985

Pourtant rien n'est moins vrai : c'est un autre ami qui l'attendait sur le quai de la gare du Nord, comme Simenon l'écrit lui-même dans une lettre à Tigy, sa fiancée, datée du 12 décembre 1922 :

... (dans le train) pas moyen de dormir, ni de lire... Seul dans un compartiment, à grignoter rageusement – ou plutôt non, je n'avais même plus la force d'être rageur –, à grignoter ton masepain. Puis Paris. La peine, le courage de me lever de la banquette ; reins creux – jambes molles. Je suis le commissionnaire comme dans une pièce. (Et voici) Georges Ista. Quelques paroles encourageantes. Un peu de tiédeur. Un (petit-)déjeuner en tête à tête. Brave homme, va.²¹

¹⁹ Georges Simenon. « Mon premier rendez-vous avec l'art », dans le catalogue *Lafnet*, édité par la Galerie-Librairie 9A. 1985, p. 39.

²⁰ Pierre Assouline. *Simenon*. Julliard. 1992, p. 81.

²¹ Georges Simenon. *A la conquête de Tigy*. Julliard. 1995, p. 317.

C'est donc bien l'écrivain belge Georges Ista, et non Luc Lafnet, qui vient à sa rencontre à la gare du Nord, mais, après toutes ces années, Simenon se trompe peut-être de bonne foi. *A fortiori* parce qu'à Paris, les contacts tant avec l'un qu'avec l'autre n'ont été que de courte durée. Par ailleurs, il convenait, dans cet article, de rendre hommage à Lafnet : l'hommage est rendu. Ayant discuté de cette arrivée à Paris avec Michel Lemoine, éminent biographe de Georges Simenon, celui-ci m'a confirmé que cela ne pouvait être Lafnet qui l'attendait car, à ce moment-là, ce dernier était rentré à Liège pour quelques jours.

Les premiers mois de son séjour à Paris, Simenon sera dépendant de Georges Ista, et non de Lafnet, comme le prétendent plusieurs biographes. Lafnet habite alors Montmartre, au 86 rue Lepic et Simenon le rencontre, il est vrai, de temps en temps. On peut en tenir pour preuve la lettre qu'il écrit à Tigy le mardi 6 mars 1923 : « Je t'ai dit qu'hier j'ai vu Lafnet une bonne partie de la journée. Réception intéressée de ma part, car je voulais savoir au juste comment on est reçu dans les hebdomadaires quand on va porter des dessins et combien cela rapporte... »²² Toutefois, c'est chez Georges Ista que Simenon fait suivre son courrier et c'est aussi chez lui qu'il passe d'agréables moments, comme il l'écrit à Régine le 18 février 1923, deux mois après son arrivée à Paris : « Je suis installé chez Georges Ista dans la salle à manger, tandis que Mme Ista prépare le dîner et que Georges travaille à son roman »²³.

Très rapidement, cependant, les deux compères liégeois, Luc et Georges, vont se retrouver dans l'atelier du premier étage au 86, rue Lepic à Montmartre car l'un et l'autre font, après quelques mois de galère en célibataires, à quelques mois près, le même bref retour à Liège pour s'y marier. Simenon épouse Régine Renchon tandis que Lafnet épouse Jeanne Van Malderen, fille d'un peintre liégeois. Simenon décrit ainsi la jeune mariée : « Sa femme était plantureuse, d'une gaîté exubérante, avec des cheveux et des yeux d'espagnole, car il ne faut pas oublier que la Belgique a été longtemps occupée par les armées espagnoles. »²⁴

À partir de ce moment, c'est donc en couple que le peintre et l'écrivain se retrouveront fréquemment. En effet, Lafnet exposait régulièrement ses toiles à la « foire aux croûtes », place Constantin-Pecqueur à Montmartre, endroit où Tigy, l'épouse de Simenon, exposait également et où, au début, l'auteur l'accompagnait volontiers. La petite histoire veut que ce soit en attendant son épouse que Simenon rédigea, assis à la terrasse d'un café, son premier roman parisien, *Le roman d'une dactylo*, signé Jean Du Perry.

Dans la mesure où les couples Lafnet et Simenon s'entendaient fort bien, les seconds rendaient fréquemment visite aux premiers dans leur atelier. Simenon l'explique dans *Un homme comme un autre* :

²² Georges Simenon. *Id.*, p. 536.

²³ Georges Simenon. *Id.*, p. 490.

²⁴ *Ibid.*

Il (Lafnet) habitait tout en haut de Montmartre, il fallait traverser la place du Tertre, tourner dans la rue du Mont-Cénis et s'enfoncer dans un couloir étroit entre deux maisons. Il y avait là (...) l'atelier de Lucien, petite pièce entièrement vitrée du côté qui donnait sur la cour. Cette pièce unique au grand lit déglingué, au sofa défoncé, aux tables couvertes de peinture, chacun y entrait à sa guise, s'y installait, pérorait, restait parfois jusqu'au matin. On pouvait être six ou dix (...), c'était un peu comme une nouvelle « Caque », celle de Paris, qui comptait deux ou trois transfuges arrivés de Liège. Tous étaient pauvres (...) c'est à Lucien qu'ils se raccrochaient, à Lucien qui, quelques mois plus tôt encore, vendait des toiles en Belgique et qui ne tarderait certainement pas à en vendre à Paris, à Lucien enfin qui était, pour tout le monde, le prototype du peintre de génie.²⁵



La rue du Mont-Cénis.

Des toiles, Lafnet espérait, en effet, en vendre à Paris. Mais il n'était pas porté là-bas par la renommée qu'il s'était faite à Liège ; aussi le couple du peintre connut-il, au début de son séjour à Paris, des moments difficiles, pour ne pas dire la pauvreté. Georges Simenon, en ami, en fut le témoin : « Cet hiver-là, il (Lucien Lafnet) m'a épaté. Alors qu'il n'avait plus d'argent en poche il s'est présenté à l'entreprise qui peignait sur les pignons de Paris des bébés Cadum ou d'autres sujets publicitaires. Notre frêle Lucien aux mains fines et blanches a, pendant un mois, grimpé sur des échafaudages. Il avait froid, il grelottait, il avait peur de tomber. Il l'a fait et je l'en ai admiré. »²⁶

En 1925, les deux amis auront une nouvelle occasion de travailler ensemble. Simenon publie, sous le pseudonyme de « Gom Gut », un recueil de contes intitulé

²⁵ Georges Simenon. *Un homme comme un autre*. Presses de la Cité, p. 52.

²⁶ Georges Simenon. *Id.*, p. 53.

Au grand 13. Les illustrations sont de Ludo Chauviac, mais l'illustration de la couverture est de la main de Luc Lafnet.



Couverture dessinée par Luc Lafnet.

Pendant les premiers mois de leur séjour à Paris, les deux couples se retrouveront donc très régulièrement, mais Simenon va rapidement trouver un emploi chez Binet-Valmer, puis auprès du Marquis De Tracy, ce qui l'éloigne de Paris la plupart du temps. C'est aussi la période où il commence à écrire des contes gais pour *Frou-Frou*, *Mon Flirt*, *L'Humour* et beaucoup d'autres revues galantes, qui paient raisonnablement ce type de littérature. Cette production a pour conséquence que une évolution favorable de la situation financière du couple, ce qui lui permet de vivre, sinon richement, en tout cas aisément.

Les rencontres des deux amis se font donc plus rares, et ce pour plusieurs raisons : les voyages, bien sûr, mais aussi la différence de niveau de vie qui s'est accentuée au fil des publications dans les journaux galants. De plus, Simenon ne ressent plus ce besoin d'être entouré d'amis ; il le déclare clairement dans *Un homme comme un autre* : « Dans l'atelier, autour du poêle à charbon, chauffé à blanc, il y avait toujours des silhouettes de jeunes gens étendus sur le lit à moitié défait. C'est peut-être là que j'ai compris que je ne ferais jamais partie d'un groupe, car tout en étant mes camarades je ne *participais* pas et je me sentais étranger parmi eux comme je devais me sentir étranger dans n'importe quel groupe. »²⁷

Luc Lafnet, de son côté, poursuit son petit bonhomme de chemin. Il pratique toutes les facettes de l'art graphique : tout en continuant à peindre des huiles, il réalise des affiches et dessine des publicités pour des magazines et pour des catalogues sous le

²⁷ Georges Simenon. *Id.*, p. 54.

pseudonyme de « Pascal Lafcat », et surtout il se fait connaître en tant qu'illustrateur de livres érotiques, sous divers pseudonymes : « Jim Black », « Lucas O » et « Viset », pour ne citer que ceux-là.



Illustration érotique par Luc Lafnet.

Les soirées et les nuits dans le grenier-atelier se font de plus en plus rares et les deux hommes ne se revoient pratiquement plus, chacun poursuivant, aussi bien que cela se peut, le chemin choisi. Cependant, le lien demeure et des événements particuliers leur donnent l'occasion de se retrouver.

Ainsi, lorsque Simenon organise le 20 février 1931, un « bal anthropométrique » à la « Boule blanche » – un cabaret à la mode de la rue Vavin – pour lancer deux titres de la série *Maigret* : *Monsieur Gallet décédé* et *Le pendu de Saint-Pholien*. Lors de ce lancement, il aura l'idée de faire jouer, par le poste T.S.F du *Petit Parisien*, un sketch qui n'est rien d'autre qu'une courte adaptation, en fait une scène, tirée du roman *Le pendu de Saint-Pholien*. Il est remarquable que parmi les interprètes de ce sketch on retrouve les noms de Georges Simenon lui-même et de... Luc Lafnet. Plus remarquable encore : ce sont les

acteurs qui, en deux ou trois répétitions, ont construit le scénario et l'on sait donc qu'à cette occasion les deux amis ont passé plusieurs heures ensemble²⁸.

Le lancement des *Maigret* sera un succès et Simenon publiera dorénavant un roman après l'autre, connaissant de la sorte une réussite financière certaine ; Lafnet, lui, n'aura pas cette chance et bien qu'il ait su se faire reconnaître comme très bon illustrateur de livres érotiques, il devra compléter ses revenus en ajoutant d'autres formes de l'art graphique à sa palette. C'est pourquoi il est aussi connu dans le domaine de la bande dessinée, allant même jusqu'à collaborer un peu, en 1938, au journal *Spirou* afin de reprendre le travail de Rob-Vel, appelé sous les drapeaux.

Lafnet perd tout goût à la vie, et tout véritable enthousiasme pour son art, lorsqu'en 1937, sa fille Anne-Marie meurt d'une leucémie ; pendant ce temps, Simenon sillonne la France, l'Europe et l'Afrique et n'a plus le temps de voir son ami, fût-ce pour le reconforter.

Le 29 septembre 1939, soit deux ans après sa fille, Lucien Lafnet meurt d'un cancer du pancréas. Simenon n'a pas pu être à ses côtés en ce moment douloureux et il s'en est expliqué dans l'hommage rendu à Lafnet : « On prétend que les poètes meurent jeunes et Lafnet, hélas, était poète. Je me trouvais loin de France quand j'ai appris qu'il n'était plus. »²⁹

Lorsque, quelques années plus tard, Simenon rend visite à sa ville natale, il écrit : « ... à Liège, j'ai aperçu la rue Louvrex, c'est à mon ami Luc que j'ai pensé, à un certain dimanche qui a vu le début d'une amitié. »³⁰

*Un tout grand merci à mon ami Michel Lemoine pour ses précieux conseils
et pour les renseignements complémentaires qu'il m'a fournis.*

²⁸ Moers. *La Meuse*, 23 janvier 1931.

²⁹ Georges Simenon. « Mon premier rendez-vous avec l'art », dans le catalogue *Lafnet*, édité par la Galerie-Librairie 9A. 1985, p. 39.

³⁰ *Ibid.*

Brèves nouvelles du Fonds Simenon

Le 17 novembre 1975, Maurice Piron écrivait à Georges Simenon : « À l'honneur que vous nous faites [en confiant vos manuscrits à l'Université de Liège] répondra de notre part, je puis vous en donner l'assurance, le souci de conserver ces précieux documents dans les meilleures conditions, tant de sécurité que de mise en valeur. »

Maurice Piron a pris à l'origine les dispositions qui s'imposaient, mais la conservation est un combat de chaque instant : le papier n'est hélas pas immortel et, face aux coups de griffe du temps, il est interdit de s'endormir sur ses lauriers.

C'est pourquoi, depuis septembre 2007, le Fonds Simenon s'est lancé dans une campagne d'amélioration de la conservation des trésors en papier qui lui ont été confiés. Cette campagne concerne trois types de documents : les fameuses enveloppes jaunes, les plus anciennes éditions des romans de Simenon et les articles de presse consacrés à notre écrivain.

Deux de ces chantiers sont terminés. À présent, les enveloppes jaunes sont toutes glissées dans des fardes transparentes anti-acides. Chacun de ces étuis a été taillé sur mesure et permet aux visiteurs de consulter les enveloppes jaunes sans risquer de leur transmettre l'acidité naturelle qui perle au bout de leurs doigts. Les divers documents attachés à un roman, tels que les calendriers sur lesquels Simenon consignait ses campagnes d'écriture, sont protégés de la même manière et l'ensemble est rangé dans un étui en carton non-acide également conçu à façon. Une étiquette indique quel roman est ainsi maternellement emballé de carton. Quelques boîtes d'un carton protecteur plus solide regroupent un ensemble de ces dossiers.

Second chantier : les romans anciens. Les romans populaires écrits par Simenon durant les années 1920 n'ont pas été conçus pour durer : il s'agit d'un mauvais papier, friable et tendant à s'autodétruire. Les premiers *Maigret* publiés par Simenon chez Fayard au début des années 1930 sont également très fragiles. Chaque exemplaire est à présent protégé de la lumière et de l'air dans des boîtes en carton non-acide découpées sur mesure.

Enfin, les articles. Ceux-ci ont été découpés jadis dans les journaux du monde entier et collés aussitôt sur de banales feuilles blanches. Inutile de dire que le papier journal est lui aussi particulièrement fragile. De plus, les articles ont été collés sans précaution particulière, avec une colle ordinaire. Or, les colles courantes sont parfois gourmandes et se mettent petit à petit à ronger le papier. Le travail est alors des plus délicats : il faut décoller les articles en prenant soin de ne pas les déchirer : un bain rapide s'avère parfois nécessaire pour parfaire l'opération. Ensuite, il convient de recoller les articles sur un papier permanent avec une colle d'amidon réversible. Seul le bord de l'article est collé, de manière à minimiser au maximum le rôle de la colle. Enfin, l'ensemble est soigneusement

rangé dans des fardes en polyester sans acide. Ce dernier chantier est en cours : il s'agit d'un travail de bénédictin, qui demande une grande patience.

L'artisan de cette triple campagne est Armand Danze, relieur-marbreur et restaurateur de livres, qui a longtemps travaillé au service de la bibliothèque générale de l'Université de Liège. C'est avec plaisir que nous rendons ici hommage à ce véritable artiste d'un genre particulier, à sa patience, sa minutie, son imagination, sa rapidité, sa précision et son indéfectible amabilité. Le Fonds Simenon profite du travail d'un passionné, d'un homme d'expérience et de qualité, qui n'a jamais cessé de se perfectionner durant toute sa carrière, multipliant les expériences et les formations. En 1979, il effectua ainsi par exemple un stage de reliure et de restauration du papier au Centro del bel Libro en Suisse, à Ascona. Qu'il trouve dans ces quelques lignes l'expression de notre plus vive gratitude.

Laurent Demoulin