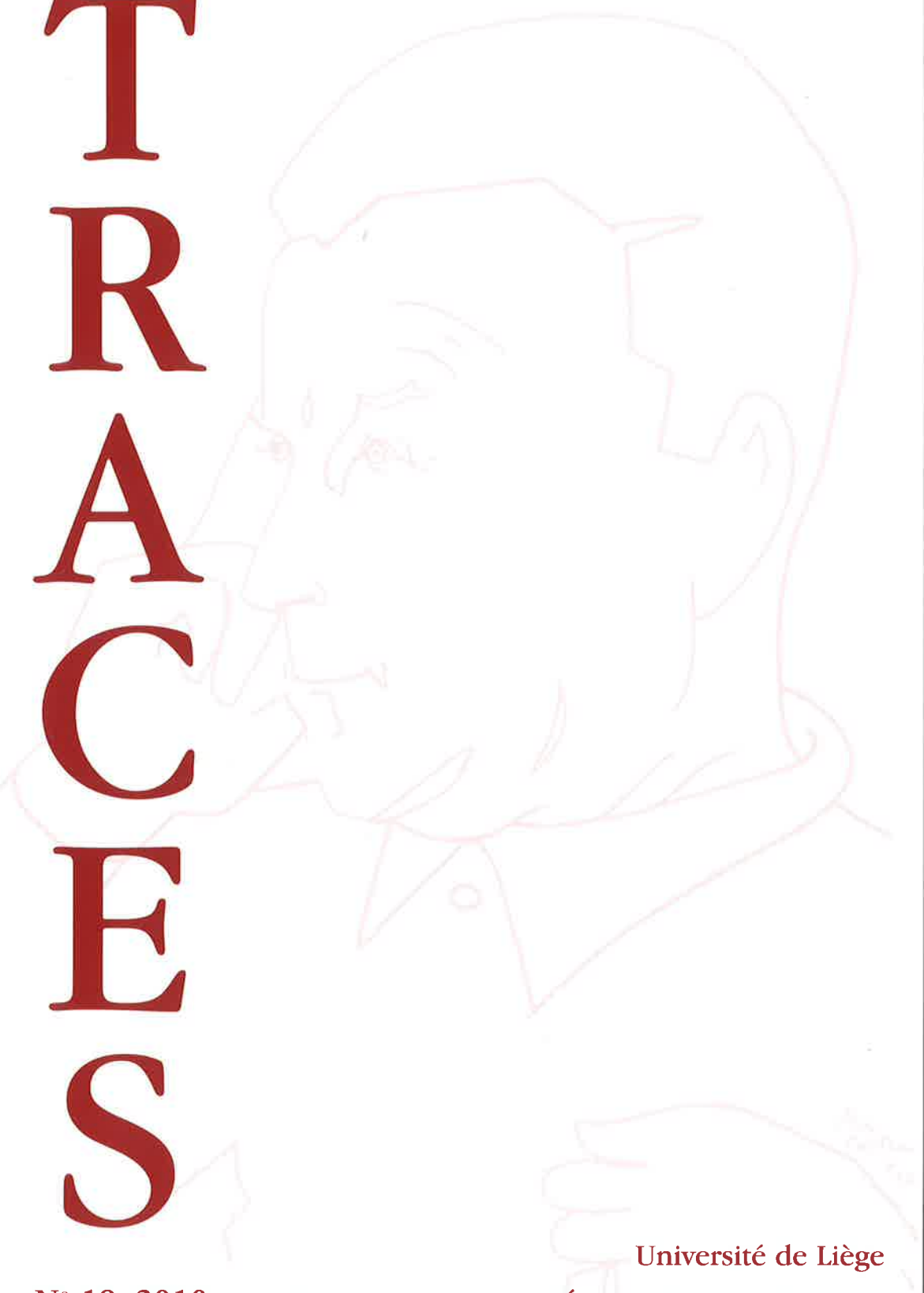


# TRACES

N° 19, 2010

Travaux du Centre d'Études Georges Simenon

Université de Liège





# TRACES

19

En couverture :

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

Coll. Fonds Simenon.

# TRACES

# 19

Université de Liège

Centre d'Études Georges Simenon

2010

## **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 18 sont encore disponibles.

### **Prix au numéro**

N <sup>os</sup> 1 à 6 et 13	N <sup>os</sup> 8 et 15	N <sup>os</sup> 7, 9, 11, 12, 14, 16, 17 et 18	N <sup>o</sup> 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](mailto:ldemoulin@ulg.ac.be)

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







## Editorial

**A**L'INITIATIVE de Bernard Alavoine, s'est tenue à Amiens, le 8 octobre dernier, une journée d'études consacrée à la postérité de Georges Simenon : ce sont les actes de cette journée que l'on trouvera dans le présent volume. D'entrée de jeu, je tiens à remercier les contributeurs qui ont permis cette parution rapide en respectant de manière scrupuleuse les délais fort brefs et les normes de présentation rigoureuses auxquels que je leur avais demandé de se tenir.

C'était une sorte de gageure que cette rencontre d'automne. Il est en effet bien des raisons de croire que naviguer dans le sillage de Georges Simenon c'est s'exposer au péril de sombrer dans l'oubli ! Si l'on excepte la littérature « de genre » — le roman policier —, il est fort difficile de trouver des héritiers à un créateur qui est lui-même une sorte de brillante queue de comète du réalisme. Sauf, bien sûr, à se tourner vers des écrivains qui cultivent la veine de l'autofiction et qui s'astreignent à dire *sobrement* un mal-en-être sans panache. Assurément, sur les traces de l'auteur de *Pedigree*, d'autres ont cheminé. Mais qui, de quelque renom, sur celles de l'auteur des *Fiançailles de Monsieur Hire*, de *Lettre à mon juge* ou du *Chat* ?

On ne s'étonnera donc pas que cinq des six communications ici rassemblées traitent de récits, écrits ou filmiques, que hante le fantôme massif de Maigret. Seule la dernière, celle de notre hôte, trouve dans la bande dessinée contemporaine, des traces de certains romans « durs », ceux qu'a inspirés à Simenon son séjour en Afrique.

Je m'abstiens de résumer le propos de chacun, mais non de dire ma gratitude à Bernard Alavoine, qui, en organisant la rencontre d'Amiens, m'a permis de recueillir sans peine de quoi assurer la publication de ce nouveau numéro de *Traces*.

J.-L. D.



## DE MAIGRET À BRUNET(TI)

### Petit aperçu d'une descendance secrète

Jean-Louis DUMORTIER

Université de Liège

**S'**IL EST une anecdote bien connue des « simenoniens », c'est celle de la rencontre avec Arthème Fayard du « petit Sim » venu lui proposer, en 1930, la première série des Maigret.<sup>1</sup> Le Frégoli du roman populaire est-il, comme il l'a maintes fois déclaré (Assouline, 1992, p.202, note 26), venu à bout des fortes réticences de l'éditeur ou ce dernier, subodorant un possible fléchissement de l'intérêt pour le roman d'énigme criminelle, mâtiné par les auteurs français de roman d'aventures<sup>2</sup>, a-t-il flairé le bon filon ? Nous ne le saurons jamais avec certitude, faute de pouvoir recouper les témoignages des deux interlocuteurs. Mais c'est sans importance pour ce qui m'occupe ici : l'influence latente des Maigret sur les récits policiers ultérieurs, à l'échelon international.

La contribution de Simenon à l'histoire du « genre » échappant aux trois types communément identifiés du « roman à énigme », du « roman noir » et du « roman à suspense » (Todorov, 1971, pp.55-65), le créateur de Maigret a pu être considéré comme un géant littéraire sans descendance. Je soutiendrai, au contraire, que sa progéniture est innombrable, quoique fasse parfois défaut un air de famille qui permette d'identifier les héritiers du premier coup d'œil.

Etant donné le but que je m'assigne, ce qui importe, c'est le lancement et le fulgurant succès d'une série qui donnait le rôle principal du meneur d'enquête non seulement à un fonctionnaire de la police, solidement campé dans son milieu de travail<sup>3</sup>, mais encore à

<sup>1</sup> J'applique les recommandations orthographiques formulées par l'Académie française en 1990.

<sup>2</sup> On songera à Maurice Leblanc, créateur du « gentleman combricoleur » Arsène Lupin, dont la première aventure paraît en 1907, mais dont les exploits perdureront jusqu'au milieu des années '30. On songera également à Gaston Leroux, créateur du reporter-détective Joseph Rouletabille, qui fait son entrée sur la scène littéraire au cours de cette même année 1907, dans *Le mystère de la chambre jaune*, mais qui la quittera, lui, dix ans plus tôt, en 1920, pour céder la vedette à l'ex-bagnard Chéri-Bibi — nous sommes, avec ce dernier, loin dans les marges du roman policier. À ce duo... haut en couleurs succéderont, au moment même où Simenon impose son patronyme, des auteurs comme Stanislas-André Steeman, Pierre Véry, Noël Vindry et Jacques Decrest : quelles que soient leurs qualités respectives de créateurs d'intrigues et de stylistes, aucun d'eux ne parviendra à imposer une figure aussi mythique que celle de Maigret.

<sup>3</sup> Ce n'était pas une innovation : les grands ancêtres français et anglais du roman policier, Emile Gaboriau (*Le crime d'Orciival*, 1867) et Wilkie Collins (*La pierre de Lune*, 1868), avaient respectivement donné

un homme ordinaire, plus intuitif que raisonneur, un homme pourvu d'un ancrage familial et de relations sociales extraprofessionnelles, un homme lesté d'un long passé et plus proche de l'âge de la retraite que de celui des débuts dans la profession, — tout cela étant susceptible d'influencer peu ou prou ses investigations, dont bon nombre n'ont d'ailleurs rien d'officiel<sup>4</sup>. Je mets en évidence « susceptible », Simenon tient en main un éventail de possibilités qu'il agite sans le déployer.

Si l'on se réfère à la célèbre distinction établie par Edward Morgan Forster (1927 tr. 1993, p.77) entre, d'une part, les personnages « plats » (flat), qui évoluent sans surprise comme les pièces d'un jeu d'échecs, et, d'autre part, les personnages « en relief » (round), dont les diverses dimensions sont propices à l'effet-personne (Jouve, 1992, pp. 108-149) — cet effet par lequel le lecteur consent à oublier qu'il a affaire à des êtres de papier, s'abandonne au pouvoir d'illusion du récit fictionnel et éprouve la surprise de comportements peu ou prou imprévisibles —, si l'on se réfère à cette distinction, on peut dire que Simenon donne du relief à une figure d'enquêteur qui tendait jusqu'alors à se confondre avec un rôle narratif. J'insiste sur « tendait », car il serait sans doute aisé à des spécialistes du récit d'énigme criminelle (Lits, 1991) de montrer que les enquêteurs y présentent parfois... disons d'assez remarquables « aspérités ».

Quoi qu'il en soit, les historiens du roman policier (Boileau-Narcejac, 1975 ; Bourdier, 1996 ; Dubois, 1992 ; Lacassin, 1986 ; Lebrun & Schweighaeuser, 1987 ; Lits, 1989 ; Mandel, 1986 ; Reuter, 1989) s'accordent à dire que Simenon, en créant la série des Maigret, amorce une rupture avec la tradition de l'enquêteur amateur, exceptionnel jusqu'à l'excentricité, tradition que l'on peut faire remonter à Edgar Allan Poe et à son chevalier Dupin<sup>5</sup>, mais qu'ont surtout illustrée, entre 1887 et 1927, Conan Doyle avec le cycle des aventures de Sherlock Holmes, puis d'autres écrivains anglo-saxons, concepteurs talentueux de *murder's parties*, tels les Américains Austin Freeman, S.S. Van Dine et John Dickson Carr, telles les Anglaises Dorothy Sayers et, « la grande dame du crime », Agatha Christie, dont le premier roman paraît en 1920 et qui devient une célébrité une demi-douzaine d'années plus tard grâce au fort surprenant Meurtre de Roger Akroyd. Selon cette tradition, le fonctionnaire de la police est un faire-valoir plus ou moins ridicule du détective amateur : Lestrade, chez Conan Doyle ; Japp, chez Agatha Christie ; Masters et Hadley, chez John Dickson Carr ; Parker, chez Sayers font effectivement bien pâle figure face à Sherlock Holmes, Hercule Poirot, Gideon Fell ou Lord Peter Winsey. Imbus de leur statut autant que peu perspicaces, guindés autant que gêneurs, ils donnent une fort piètre image de la police officielle.

---

le rôle de l'enquêteur à un inspecteur de la Sûreté nommé Lecoq et à un sergent-détective de Scotland-Yard nommé Cuff.

<sup>4</sup> Sur les soixante-seize *Maigret* recensés dans *L'Univers de Simenon* (1983), on en compte au moins une quinzaine où le policier enquête sans mandat.

<sup>5</sup> Dupin apparaît pour la première fois en 1839, dans un recueil de contes fantastiques où figure *Double assassinat rue Morgue*. Ce n'est que cinq ans plus tard qu'il fait son retour dans *Le mystère de Marie Roget* avant de tirer définitivement sa révérence dans *La lettre volée*.

Mais ce que je voudrais mettre en lumière, ce n'est pas, après tant d'autres, ce changement d'image, c'est l'élargissement des possibles narratifs provoqué par le choix de Simenon de confier le rôle de l'enquêteur à un individu social complet — l'élargissement des possibles dans le domaine de l'inventio en particulier.

Dès lors que l'enquêteur ne se réduit plus à sa fonction narrative, dès lors qu'il cesse d'être une pièce du jeu intellectuel proposé au lecteur — un jeu que certains auteurs ont exhibé comme tel en différant la solution de l'énigme criminelle et en invitant le lecteur à l'énoncer lui-même, voire en donnant à leurs romans l'aspect d'un dossier criminel —, dès lors que l'enquête fictionnelle prend le cours des investigations aussi aléatoires que méthodiques, aussi filandreuses qu'obstinées que conduisent, au quotidien, les équipes d'officiers de police et qu'elle gagne en réalisme ce qu'elle perd parfois en « tension narrative » (Baroni, 2007), les possibilités se multiplient d'émanciper chaque personnage des conventions de son rôle actantiel. Les possibilités se multiplient d'inventer des relations humaines, professionnelles ou extraprofessionnelles, qui parasitent ce rôle sur la scène du roman, comme elles peuvent parasiter le rôle des fonctionnaires de la police dans l'espace social que le romancier donne à connaître — j'y reviendrai.

Ces possibilités, Simenon les exploite parfois jusqu'à l'implosion des rôles dans l'économie du récit policier : Jacques Dubois (1992, pp.171-188) a fait l'inventaire des « écarts «génériques» qu'accomplit Maigret » dans les dix-neuf romans du premier cycle de la série, ceux publiés par Fayard entre 1931 et 1934. Je soutiendrais volontiers que ces écarts sont tout aussi évidents, voire plus encore, dans certaines œuvres de la maturité où l'investigation à la fois psychologique et sociologique dévoie radicalement l'intérêt du lecteur : aux questions centrales du récit d'énigme criminelle — « Qui a fait cela ? », « Comment l'a-t-il fait ? » — se substituent une interrogation sur les motifs du malfaiteur et un intérêt pour les relations d'ordre affectif qui se nouent entre l'enquêteur et tantôt la victime, tantôt tel ou tel suspect, tantôt encore celui qui, selon la loi, devrait être tenu pour le coupable<sup>6</sup>. Je n'affirmerai pas que, dans tous les volumes de la série des Maigret, le processus de découverte du criminel manque également de vertu d'intéressement, mais je dirai que cette vertu est faible si on la compare à celle de la majorité des romans policiers parus à la même époque — ou plus tôt, ou plus tard.

On ne m'a pas attendu pour remarquer que Simenon dénoue parfois de manière fort désinvolte, en recourant à des poncifs de la littérature populaire notamment, l'intrigue que noue l'acte criminel. C'est que la traque et la capture du malfaiteur ne sont pas, pour lui, l'essentiel des faits qu'il met en intrigue (Ricoeur, 1983-1985). L'essentiel est ailleurs. L'essentiel est le processus de compréhension d'une situation criminogène, d'une situa-

<sup>6</sup> Cf. entre autres *Félicie est là* (1944), *Maigret en meublé* (1951), *Maigret a peur* (1953), *Maigret et le corps sans tête* (1955), *Les scrupules de Maigret* (1958), *Une confidence de Maigret* (1959), etc.

tion qui pousse un individu social à la « déviance » (Dubois, 1971). Du moins en est-il très sensiblement ainsi dans les meilleurs des Maigret, qui invitent le lecteur à une participation d'un tout autre ordre que celle proposée par les *murder's parties*. Il s'agit d'une participation subtile en ceci qu'elle implique que soient surmontées la déception d'une enquête policière un peu molle et celle de ne pas obtenir, en compensation, d'explication claire sur l'investigation sociologique et psychologique de Maigret, pas plus que sur ses résultats. L'écrivain a fait son héros peu loquace ; le commissaire laisse dans le non-dit une bonne partie de ce qu'il cherche comme de ce qu'il trouve — et le soin d'inférer est laissé au lecteur (Dumortier, 2000).

Simenon a frayé une voie nouvelle en faisant de Maigret un commissaire de la police judiciaire, le chef d'une équipe d'inspecteurs, un « patron » autour duquel gravitent des adjoints. En effet, comme il appert aujourd'hui dans les séries policières qui inondent les programmes de télévision, chacun des membres du groupe peut, à son tour, prendre un certain relief. En outre, le quotidien d'une brigade de police étant généralement fait de plusieurs enquêtes menées en parallèle, celles-ci peuvent donner lieu à des narrations alternées, ce qu'illustrent, une fois de plus, les séries télévisées et, en particulier, celles qui sont construites sur le modèle des feuilletons d'autrefois. Simenon a entr'ouvert cette voie, mais il ne s'y est pas engagé résolument lui-même : au fil de la série, il a donné un peu plus de densité à certains équipiers de Maigret, mais ceux-ci sont demeurés le plus souvent des comparses interchangeables. Par ailleurs, s'il est arrivé que le commissaire délaisse une enquête en cours<sup>7</sup> pour se lancer sur une piste qui suscitait davantage sa curiosité ou sa sensibilité de « raccommodeur de destinées », s'il est arrivé, parce qu'une affaire l'intéressait, qu'il évince un confrère<sup>8</sup> ou qu'il aide secrètement un subordonné<sup>9</sup>, il n'a guère couru deux lièvres à la fois. Le lecteur non plus : Simenon évite de disperser l'attention sur plusieurs enquêtes, il écrit rapidement de brefs romans destinés à une lecture rapide ; cela ne permet pas d'intéresser à différents « cas humains » via différents personnages d'enquêteurs qui, à l'instar de Maigret, auraient plus de goût pour la compréhension que pour l'appréhension des hors-la-loi.

Mais bien d'autres après lui se sont engagés sur la voie ainsi déblayée. Dans le chapitre de son *Histoire du roman policier* intitulé « Flic Story » et consacré aux auteurs dont le héros est un officier de police, Jean Bourdier (1996, pp. 265-280) cite l'Américain Lawrence Treat et l'Anglais John Creasey avant de s'attarder sur l'Italo-Américain Salvatore Lombino, mieux connu sous son pseudonyme d'Ed McBain. Une grande partie du matériau narratif qu'exploitent actuellement les scénaristes des séries télévisées se trouve dans la célèbre saga du 87<sup>e</sup> district, que McBain a, de 1956 à 2005, déclinée en cinquante-sept romans.

<sup>7</sup> Cf. *Un échec de Maigret* (1956).

<sup>8</sup> Cf. *Maigret et la jeune morte* (1954).

<sup>9</sup> Cf. *Maigret s'amuse* (1957).

Le 87<sup>e</sup> district est le commissariat d'un quartier nommé Isola, au coeur d'une mégapole, elle, innommée, mais en laquelle il est aisé de reconnaître New York. Un quart de siècle après que Simenon a installé la brigade de Maigret au Quai des Orfèvres, McBain a logé au 87<sup>e</sup> district une équipe d'enquêteurs, mais il a choisi, lui, d'en laisser le chef — le lieutenant Byrnes — dans la pénombre pour en caractériser avec grand soin les membres. Tous, à commencer par le sergent-déetective Steve Carella, sont dotés de traits physiques, psychologiques, sociologiques et éthiques qui ne les rendent pas interchangeables. Par ailleurs, le formatage éditorial du roman policier ayant cessé, au tournant des années 1970, de contraindre les auteurs à la brièveté, McBain a entremêlé plusieurs enquêtes dans les volumes parus depuis lors. Au fil de ces enquêtes, et à l'instar de Simenon, il a donné à connaître des milieux sociaux fort divers, ainsi que des victimes et des criminels de toutes sortes qui ne laissent pas de susciter des émotions fortes tant chez les enquêteurs que chez les lecteurs. Chez ceux-là, les relations humaines affectent plus ou moins l'exercice de la fonction officielle ; chez ceux-ci, l'effet-personne engage à pratiquer une lecture qui relève davantage du play que du game, pour reprendre la distinction du psychanalyste Donald Winnicott (1971), appliquée à la lecture par Michel Picard (1986) : le lecteur laisse libre cours à son « moi fictionnel » (Walton, 1978), il perd de vue que quelqu'un lui raconte une histoire, il cède à l'illusion romanesque.

Par rapport aux écrivains anglo-saxons qui ont illustré le roman d'énigme criminelle, ou par rapport à un compatriote comme Stanislas-André Steeman qui a cultivé en Europe la veine du roman-mystère, Simenon a innové non seulement en amarrant solidement son héros à un milieu professionnel — celui de la police —, mais encore en lui donnant des attaches familiales. Philo Vance (le détective de S.S. Van Dine), le docteur Thorndyke (celui d'Austin Freeman), Lord Winsey (l'enquêteur de Dorothy Sayers), Hercule Poirot, Wenceslas Vorobeitchik, alias Monsieur Wens (le héros de Steeman), eux, n'en ont pas : c'est un peu comme si Sherlock Holmes, vieux garçon misogyne, maniaque, imbu de sa supériorité, incapable de se plier à d'autres règles que celles de sa propre raison, agaçant, invivable au point d'excéder le complaisant Watson, avait fait des émules. Ces marionnettes hautes en couleurs n'ont pas de vie de famille qui risque d'interférer avec leurs investigations : épouse, enfants, parents, frères ou sœurs n'encombrent pas l'espace romanesque où elles évoluent. Cet espace est, pour ainsi dire, réduit à la scène du crime et sur la scène du crime, personne d'autre que la victime, l'enquêteur, les suspects et, parmi eux, en principe, le coupable.

Le patron de la Brigade criminelle a, dis-je, des attaches familiales. Est-il besoin de rappeler ici que Simenon a fait de madame Maigret une sorte de négatif de sa propre mère ? Autant Henriette Simenon est inquiète et plaintive, autant Louise Maigret est placide et stoïque. Autant l'une est fébrile et harcelante, autant l'autre se montre sereine et prévenante. Mais ce n'est pas cela qui doit retenir ici l'attention : c'est l'harmonie de

ce couple sans enfant<sup>10</sup>. Le domicile conjugal est, pour l'enquêteur, un havre, et la certitude de pouvoir retrouver la paix d'un tel havre est ce qui lui permet de s'aventurer en haute mer, sur les vagues dangereuses qui se lèvent une fois perdues de vue les balises de la fonction policière et le phare de la loi. N'exagérons rien, toutefois : Maigret n'est pas fasciné par les malfaiteurs, il ne flirte pas avec le monde du crime, mais sa curiosité pour les motifs de l'acte criminel et sa propension à faire prévaloir ce qui lui paraît juste sur ce qui est légal ne vont pas sans risque de se perdre.

À l'équilibre familial contribuent un rapport au passé, aux ascendants, qui n'a rien ou plus rien de pathogène<sup>11</sup> ainsi que des relations sociales non conflictuelles avec des amis tantôt communs, tantôt particuliers. Et à cet équilibre fait pendant une gratifiante estime professionnelle tant de la part des subordonnés que des supérieurs hiérarchiques, même s'il arrive à Maigret, jaloux de son autonomie, d'être plus souvent en délicatesse avec ceux-ci qu'avec ceux-là. L'on pourrait dire que c'est parce qu'il jouit de cette forte assise sociale et d'une reconnaissance sans faille qui le distingue très nettement des personnages centraux des romans non policiers (Dumortier, 2003), que Maigret peut prendre des libertés avec son rôle de policier, n'être pas prisonnier de sa fonction et enquêter sur l'âme des criminels plutôt que sur l'arme du crime.

Pour prendre la mesure des possibles narratifs que Simenon ouvre ainsi, en faisant de son héros un individu pluridimensionnel, il n'est que d'évoquer les figures plus ou moins récentes de policiers border line, désespérés voire en totale perdition : celle de l'inspecteur Lloyd Hopkins née sous la plume trépidante de l'Américain James Ellroy (Hopkins a été quitté par sa femme, il est en butte à l'hostilité de ses collègues et persuadé d'avoir pour mission d'éradiquer le Mal), celle de l'inspecteur Bosch créée par son compatriote Michael Connelly (Bosch est orphelin d'une prostituée assassinée sauvagement, c'est un vétéran du Vietnam ravagé par son expérience militaire, il est fondamentalement incapable de se plier à la hiérarchie et d'échapper à sa solitude), celle de l'inspecteur Wallander imaginée par le Suédois Henning Mankel (Wallander est orphelin, divorcé, affligé de diabète et, comme Hopkins, il se voit en croisade contre les forces du Mal), celle de l'inspecteur Rebus, héros de l'Écossais Ian Rankin (Rebus est d'une misanthropie radicale et voué aux échecs sentimentaux), celle du commissaire Daquin, que la Française Dominique Manotti a fait bisexuel, etc.

<sup>10</sup> On trouve dans *L'écluse n°1* et dans *Maigret et l'homme du banc* de furtives allusions à une fille morte très jeune, mais dont la disparition n'a pas provoqué de traumatisme.

<sup>11</sup> Maigret se souvient à plus d'une reprise de sa jeunesse ou de son passé professionnel (Cf. *L'affaire Saint-Fiacre*, 1932 ; *Maigret se fâche*, 1947 ; *Les mémoires de Maigret*, 1951 ; *Maigret chez le ministre*, 1955 ; *Un échec de Maigret*, 1956 ; etc.) et ces souvenirs sont rarement exempts de considérations sur la différence des conditions sociales, sur les marques de cette différence et sur les blessures psychologiques que peuvent provoquer certaines de ces marques, mais, pour ce qui le concerne, ces blessures semblent cicatrisées.



Il n'est par ailleurs que de se remémorer certains stéréotypes du récit policier : celui de la scène de ménage entre le policier en proie à son travail et l'épouse ou l'amie délaissée, celui de l'errance de bar en bar du flic à la dérive qui a perdu femme et enfants, celui du père rappelé par les urgences professionnelles et qui, navré, doit renoncer à son droit de garde, celui du dialogue nostalgique ou décourageant entre des coéquipiers qui connaissent des fortunes familiales diverses, celui de la menace de représailles que les malfrats font peser sur les proches de l'enquêteur, celui de la dramatique mise à exécution de cette menace, celui de la quête désespérée d'une vengeance qui n'atténuera pas le sentiment de culpabilité, etc. : à partir du moment où le meneur d'enquête devient, dans l'univers romanesque, l'« homme pluriel » dont parle le sociologue Bernard Lahire (1998), cet individu aux statuts sociaux multiples qui ne consonent pas nécessairement, les rôles correspondant à ces statuts risquent d'interférer et de se contrarier. La série des Maigret illustre à peine ces interférences et ces contrariétés, mais je n'hésiterai pas un instant à dire qu'elle en fait miroiter les possibilités.

On peut soutenir, comme l'ont fait tout récemment encore Anne Barrère et Danilo Martuccelli en étudiant le roman français contemporain (2009), que les romanciers ouvrent aux sociologues un laboratoire où saisir des mutations de l'individu social qui échappent momentanément aux instruments d'observation et d'interprétation les mieux accrédités dans le champ de la sociologie. Au cours des décennies durant lesquelles Simenon impose sa marque réaliste dans le genre policier de la manière que je viens d'évoquer brièvement, le fonctionnalisme devient la théorie dominante en sociologie. Le fonctionnalisme, dont les principaux représentants sont Ralph Linton (1893-1953), Robert K. Merton (1910- 2003) et Talcott Parsons (1902-1980), tend à expliquer les interactions humaines par la structure sociale qui assigne à chacun un statut et un rôle. Les sociologues fonctionnalistes ont, par conséquent, tendance à négliger, sans toutefois l'ignorer totalement, que les conduites sont influencées par des affects. Des affects qui ne sont pas seulement les sentiments provoqués par un système de contraintes insupportables. Des affects qui ne s'expliquent pas exclusivement par le fait que les statuts sont devenus intenable et les rôles, injouables. Alors que s'élabore la théorie fonctionnaliste, qui arrive à maturité à la mitan du siècle (Durand, 2006, pp. 125-147), le roman policier simenonien contrarie implicitement, et sur le mode mineur, la tendance des sociologues à minimiser l'importance des affects dans la vie sociale.

Certes, dans l'œuvre romanesque de Simenon (et pas seulement dans la série des Maigret), les crises, les dérapages, de toutes sortes, dans l'anormalité ou l'illégalité, peuvent être souvent mis en rapport avec le refus d'occuper plus longtemps, dans un système de places, celle où l'individu se trouve le plus exposé à l'humiliation et à l'offense, mais cette possibilité de corrélérer ce refus-là à la « déviance », cette interprétation par le rejet du statut et du rôle, qui s'impose presque à l'esprit, ne devrait pas rejeter dans l'ombre des raisons plus subtiles. Ces raisons-là sont à chercher dans le réseau des fibres attachant

émotionnellement l'individu à ce qui l'environne et qui s'altère au fil du temps<sup>12</sup>. C'est en effet quelque part dans ce réseau que réside l'explication — ou une des explications envisageables — de la préférence des personnages pour certaines marques de reconnaissance et de leur indifférence à certaines autres. Je ne m'attarde pas sur cette piste qui m'écarterait trop de mon sujet, mais, pour donner quand même un exemple, est-ce que les plaisirs — j'insiste — qu'offre à Maigret sa situation de chef de la Brigade criminelle (cela va de celui de pouvoir traiter par-dessous la jambe les formalités administratives à celui de se régaler d'un plat de tripes en compagnie d'un de ses inspecteurs, en passant par celui de se dépayser dans les lieux divers parcourus au fil de l'enquête) — est-ce que ces plaisirs-là, qui mettent de la chair sur le rôle narratologique de l'enquêteur et qui confèrent de l'humanité à la fonction sociologique de commissaire, sont pour rien dans sa déclinaison de l'offre qui lui est faite d'accéder au poste de directeur de la Police judiciaire ?<sup>13</sup>

À partir des années 1980, quand aura déferlé la vague française du « néo-polar » charriant, comme aux États-Unis dans les années 1930, ses enquêteurs marginaux et désabusés, ses policiers corrompus et cyniques, quand le premier rôle sera assez communément rendu à des fonctionnaires de la police<sup>14</sup>, on pourra constater, à maintes reprises, que les affects qui, chez Simenon, ne font guère oublier à Maigret son statut ni son rôle, mais qui les colorent toujours et qui les corrodent parfois, prennent de plus en plus d'importance. Au point de provoquer une implosion de la fonction et de provoquer, ici, une crise de la foi en l'institution, là, une dérive de l'action judiciaire dans les eaux troubles de l'illégalité. Beaucoup de policiers vont désormais agir en desperados, quand ils ne se conduiront pas eux-mêmes en criminels.

C'est en évoquant l'un d'eux, le commissaire Guido Brunetti, héros de la série policière créée par la romancière américaine Donna Leon, que je voudrais conclure<sup>15</sup>. Si j'ai choisi ce personnage, c'est moins parce que sa ressemblance avec Maigret saute aux yeux que parce que ce qui le différencie de lui me paraît assez bien synthétiser le legs latent de Simenon à la littérature policière<sup>16</sup>.

<sup>12</sup> Maigret est un personnage qui, on le sait, ne vieillit pas *beaucoup* au fil de la série, mais il n'est pas indifférent que Simenon ait fait de lui un homme mûr, dont la carrière est déjà longue, très proche de sa fin dans maints volumes, déjà terminée dans quelques autres : le fait d'avoir l'âge où l'on savoure et non celui où l'on dévore lui rend certaines satisfactions précieuses, le lest d'un double poids de détachement et d'attachement, d'indifférence à certains changements et de persistance dans ses goûts.

<sup>13</sup> *Maigret et Monsieur Charles* (1972).

<sup>14</sup> Par l'Espagnole Alicia Giménez Bartlett, par l'Irlandais Ken Bruen, par l'Italien Andrea Camilleri, par l'Islandais Arnaldur Indridason, par le Norvégien Jo Nesbo, par le Chinois Qui Xialong, par le Belge Peter Aspe, entre autres et pour ne pas répéter des noms précédemment cités.

<sup>15</sup> Je n'ai même pas tenté d'entrer en contact avec l'auteur, réputée, entre autres, pour le soin qu'elle met à se protéger des intrusions de toutes sortes : que son « petit brun » soit inspiré du « petit maigre » de Simenon est d'une telle évidence que toute reconnaissance de filiation m'a paru superflue.

<sup>16</sup> L'œuvre de Donna Leon compte aujourd'hui dix-sept titres, dont une quinzaine ont été, depuis 1997, traduits en français. Mon corpus est formé de *Un Vénitien anonyme* (1998), *Le prix de la chair* (1998),

Comme Maigret, Brunetti est un commissaire : un officier de police de rang supérieur, qui a des agents sous ses ordres, mais qui n'est pas au faite de la hiérarchie. Comme Maigret, il voit poindre, parfois avec un brin de nostalgie, parfois avec un soupir de soulagement, le moment de la retraite. Comme Maigret, dont il a l'embonpoint, c'est un homme disposé à apprécier les plaisirs des sens, mais d'une sensualité où l'érotisme tient relativement peu de place. Comme Maigret, il a de solides ancrages familiaux et il apprécie de rentrer chez lui après s'être acquitté des devoirs de sa charge. Comme Maigret, il éprouve une vive aversion pour les importants qui se croient tout permis et il est capable d'empathie pour ceux qui enfreignent la loi sans perdre leurs qualités humaines. Comme Maigret, il est plus soucieux de justice que de légalité sans pour autant se croire investi de quelque mission extraordinaire dans une croisade contre le Mal. Comme Maigret, encore, il jouit d'une bonne réputation professionnelle, mais pas plus que lui, il n'est doté de qualités exceptionnelles qui lui permettraient de faire aboutir l'enquête sans s'astreindre à un labeur sans panache. Enfin, pas plus que son homologue du Quai des Orfèvres, il ne connaît constamment le succès, même si cela ne signifie ni être contraint de se plier à des injonctions venues d'en haut, ni être tenu en échec par la rouerie des malfrats. Voilà pour l'essentiel des ressemblances, dont le nombre et la force rendent les différences d'autant plus sensibles.

Les relations professionnelles de Brunetti sont tout autres que celles de Maigret. S'il arrive à ce dernier d'avoir maille à partir avec ses collègues appartenant à d'autres services de police<sup>17</sup>, avec ses supérieurs hiérarchiques<sup>18</sup>, avec les juges d'instruction, en particulier<sup>19</sup>, on pourrait difficilement soutenir qu'il exerce son métier dans une constante atmosphère de discorde ou de méfiance, que ses rapports avec les autorités sont perpétuellement tendus, et l'on ne saurait dire qu'au sein de sa propre brigade Maigret ait à régler des différends, à éviter des heurts ou à mettre sur la touche des subordonnés en qui il n'a pas confiance.

Brunetti, pour sa part, est sous la coupe d'un supérieur qui incarne sinon ouvertement la collusion entre la puissance publique et les organisations mafieuses, du moins le risque d'une telle collusion quand le pouvoir judiciaire s'aliène en participant à un jeu politique où, entre l'État et les citoyens, s'interposent des intérêts économiques particuliers. Imbu de ses prérogatives comme peuvent l'être ceux qui ne doivent pas à leurs mérites la situation qu'ils occupent, méprisant et hargneux, pusillanime et retors, futile et vaniteux, aussi moralement vil que physiquement avantagé, le vice-questeur Patta

---

*Péchés mortels* (2000), *Mortes-eaux* (2004), *Une question d'honneur* (2005) et *Le meilleur de nos fils* (2006).

<sup>17</sup> Cf., entre autres, *Maigret et son mort* (1948).

<sup>18</sup> Cf., entre autres, *La maison du juge* (1942), *La première enquête de Maigret* (1949), *Maigret se défend* (1964).

<sup>19</sup> Cf., entre autres, *Signé Picpus* (1944), *Maigret et le corps sans tête* (1955), *Maigret et les témoins récalcitrants* (1959), *Maigret et le voleur paresseux* (1961), *Maigret et le client du Samedi* (1962).

témoigne à Brunetti une hostilité dont la vivacité et la constance sont en raison directe de l'obstination du commissaire à refuser de courber l'échine devant celles et ceux qui s'estiment au-dessus des lois parce qu'ils ont hérité de biens matériels ou symboliques considérables, ou parce qu'ils ont réussi à se faire une réputation, à amasser une fortune sans que le moindre scrupule moral ne gêne leur marche vers le succès.

Au principe des tensions entre Brunetti et Patta, on trouve une animosité que ne suffisent toutefois pas à expliquer des rapports différents à la fonction, d'infranchissables obstacles mis par l'un ou l'autre à la volonté de l'un ou de l'autre de jouer son rôle comme il l'entend, et moins encore un défaut de témoignages de reconnaissance : le commissaire et le vice-questeur gravitent dans des sphères de valeurs tellement différentes qu'ils ne peuvent espérer l'un de l'autre la moindre marque d'estime. Dit d'un mot, Pata ne peut empêcher Brunetti ni d'agir selon ses principes, ni de préserver ce qui, sur le plan professionnel, fait son identité ; réciproquement, Brunetti n'est pas en mesure de ruiner la carrière de Pata, et il ne tente même pas d'influencer, sur le plan moral, le carriériste qu'est son supérieur. Les deux hommes n'ont aucune affinité et ils se contrarient, plutôt qu'ils ne se heurtent, parce que l'un est entré dans un système de corruption généralisée auquel il doit son poste et parce que l'autre se maintient hors de ce système, sans illusion toutefois sur la vertu de son choix d'en provoquer un dysfonctionnement.

Les relations entre le vice-questeur et le commissaire ne constituent qu'une branche de l'éventail des possibles narratifs que Simenon s'est, comme je l'ai dit, contenté d'agiter et que ses successeurs ont déployé. Le créateur de Maigret avait pourvu ce dernier d'une équipe soudée dont les membres étaient relativement peu individualisés. À l'instar d'Ed McBain, Donna Leon donne un certain « relief », sinon un relief certain, aux personnages de policiers qui demeurent fort « plats » dans la série des Maigret.

Elle modèle ainsi, face à l'âme damnée du vice-questeur, le lieutenant Scarpa, un Sicilien fourbe et vendu à la Mafia, les figures des inspecteurs Vianello et Pucetti, honnêtes, dévoués, subtils, indéfectiblement fidèles à Brunetti, et elle contraste certaines des qualités de ce duo avec la stupidité et le manque de zèle d'un couple d'incapables, les officiers Alvise et Riverre. Donna Leon façonne avec un soin tout particulier le personnage de la signorina Elettra, officiellement secrétaire de Patta, mais alliée très sûre et très précieuse de Brunetti. Son élégance raffinée et son indépendance d'esprit n'ont de pair que son habileté à trouver les renseignements dont le commissaire a besoin pour mener ses enquêtes au sein d'une institution gangrenée par l'incompétence, la paresse et l'appât du gain. Si l'on peut admettre que la signorina Elettra fait tache dans des romans que l'auteure veut réalistes, il faut voir, en contrepartie, qu'elle incarne, plus que Brunetti, dont les progrès dépendent en grande partie des services qu'elle lui rend, la possibilité de percer la carapace de dissimulations et de mensonges à l'abri de laquelle des politi-

ciens véreux, des fonctionnaires à leur botte, des hommes d'affaires cupides spolient le pays et sacrifient l'intérêt général pour assouvir leur soif de puissance. Il faut voir cela, assurément, mais sans offusquer le fait qu'Elettra ne met des bâtons dans les roues des criminels qu'en sortant de son rôle et en se mettant elle-même en marge de la légalité. C'est en quelque sorte grâce à elle que Brunetti peut généralement rester dans le sien et ne pas trop s'aventurer loin des balises de la loi. Si la galère du commissaire ne dévie pas, c'est notamment parce qu'elle navigue de conserve avec un vaisseau pirate. La métaphore n'est guère hardie : le piratage informatique est, avec le choix de ses toilettes et des fleurs qui décorent son bureau, avec la lecture des revues de mode au nez et à la barbe de ses supérieurs, le soin quotidien de la signorina Elettra. Navigant sur la « toile » sous pavillon noir, disposant d'un réseau de hackers plus habiles encore qu'elle-même, la mystérieuse et élégante Elettra dispense Brunetti de se compromettre dangereusement avec le monde interlope des indicateurs.

Il y aurait encore beaucoup à dire des relations professionnelles de Brunetti, mais j'en resterai là, non sans avoir souligné que ses liens affectifs avec ses adjutants sont autant de sujets de crainte pour leur statut ou pour leur vie, un statut et une vie qu'il arrive au commissaire de mettre en grand danger lorsqu'il leur confie des missions en marge de la légalité<sup>20</sup>. Venons-en au cercle familial du personnage fétiche de Donna Leon.

Brunetti est marié avec une aristocrate vénitienne, professeure d'université, spécialiste d'Henry James. Comme son époux, elle exècre l'Italie des combines et son masque de respectabilité, mais elle est beaucoup plus prompte que lui à s'indigner des profiteurs de tout genre qui, pour nourrir leurs insatiables appétits, réduisent l'État au rôle de vache laitière. Paola Falier, fille de comte, héritière d'un nom dont elle n'a aucun motif d'avoir honte, fière de son indépendance vis-à-vis de ses parents, est une intellectuelle critique et caustique, farouchement anticléricale et antimilitariste, qui parvient à concilier un féminisme ardent avec ses rôles d'épouse et de mère. L'amour qu'elle porte à son mari — et que ce dernier lui rend bien — est fondé sur l'admiration qu'elle éprouve pour un fonctionnaire de l'État intègre et consciencieux, pour un père attentif et responsable, pour un intellectuel qui se délecte à la lecture des historiens classiques, pour un esthète à qui la lèpre morale de Venise n'en masque pas les beautés, et aussi pour un homme qu'elle estime bien plus doué qu'elle-même pour le bonheur. On est très loin du couple Maigret et de son entente un peu popote. Paola cuisine volontiers les plats que son gourmet de Guido affectionne, mais, moins portée sur la concession et sur la résignation que lui, elle conteste, explose, vitupère, égratigne. Elle peut mordre au besoin<sup>21</sup>.

<sup>20</sup> Cf. notamment *Mortes eaux* (2004), où Elettra, indument infiltrée dans un milieu criminel, se trouve en péril de mort.

<sup>21</sup> Cf. *Péchés mortels* (2000), où elle n'hésite pas à faire appel à son père et à son réseau d'influences occultes pour obtenir une sanction de transfert contre un prêtre pédophile.

Pour Brunetti comme pour Maigret, le domicile familial est un havre, mais pas toujours un havre de paix. D'autant moins que deux adolescents, Chiara et Raffi, y apportent l'agitation et les tracasseries de leur âge. Les enfants du couple ont peu à voir avec la jeunesse désemparée qui cherche hors du foyer les repères et les modèles qu'elle n'y trouve pas. Donna Leon, au contraire de bon nombre de ses consoeurs ou confrères, a créé une famille heureuse dont l'exercice du métier d'officier de police ne met généralement guère l'harmonie en péril<sup>22</sup>. Dans chaque roman<sup>23</sup>, elle consacre à l'évocation de la vie privée de son héros bien plus de pages que ne le fait Simenon, donnant ainsi à comprendre, me semble-t-il, que la capacité de Brunetti à maintenir le cap de l'intégrité et de la justice dans une Italie qui va à vau-l'eau, dans un pays où, tantôt hypocritement, tantôt cyniquement se commettent des malversations dans lesquelles trempent l'Église, l'armée, le Parlement, la magistrature, les responsables des services publics — cette capacité de Brunetti à demeurer droit désespérément repose en grande partie sur son équilibre familial.

À propos des relations non professionnelles du commissaire vénitien, il y aurait, certes, encore une fois, beaucoup à dire. Il a été la fierté de ses parents, il est un gendre estimé par sa belle-famille, il ne manque pas d'amis sincères, prompts à lui apporter leur aide. Tout cela concourt à lui donner une assise qui n'a rien à envier à celle de Maigret.

Tout cela le lesté, au fil des romans, d'un poids de réalité et d'humanité dont le héros de Simenon, pour sa part, s'alourdit surtout au fil de chaque enquête. La densité de Maigret est, au premier chef, la résultante de son empathie et son empathie trouve à se manifester parce que, plus que Brunetti, il prend le temps de s'asseoir et le soin de se taire, si je puis le dire ainsi. Ce n'est peut-être qu'une impression de lecture toute personnelle, mais j'imagine, en pensant n'être pas trop victime de stéréotypes nationaux, un Brunetti plus ambulancier et plus volubile que Maigret, un Maigret plus statique et plus taciturne que Brunetti.

Ce qui n'est sans doute pas marqué aussi fortement au coin de l'impressionnisme, c'est que le commissaire vénitien a moins d'occasions que son homologue parisien de découvrir au crime des mobiles variés, et, tout particulièrement, des mobiles sans rapport avec la cupidité. Certes, la cupidité n'est pas absente dans la série des Maigret et elle n'est pas omniprésente dans celle des Brunetti, mais cette dernière est révélatrice d'une société où les infractions à la loi sont commises plus souvent par esprit de lucre qu'en raison d'une incapacité de s'en tenir aux statuts et aux rôles assignés, plus souvent par rapacité que par impossibilité de supporter plus longtemps les contraintes et les humiliations inhérentes à la position que l'on occupe. Dans le roman policier simenonien, il est relativement rare

<sup>22</sup> Généralement ! Dans *Le prix de la chair* (1998), Brunetti fait de sa fille, Chiara, une auxiliaire officieuse et cette initiative provoque certains remous dans le cercle de famille.

<sup>23</sup> Du moins dans chacun de ceux qui constituent mon corpus.

que seule l'avidité pécuniaire pousse au crime ; d'autres facteurs interviennent souvent qui font jeu égal avec elle. Chez Donna Leon, le désir effréné d'enrichissement me paraît être le principe même de la criminalité. Cela ne fait pas des criminels tout à fait « plats », mais ça donne au lecteur moins de possibilités de s'intéresser à eux, moins l'envie de les... comprendre sans les juger. En tout cas, ça ne m'en donne personnellement aucune.

La série des Brunetti ne me paraît pas avoir autant de vertu de susciter l'imagination des sociologues d'aujourd'hui, mieux au fait que leurs prédécesseurs des « grammaires de l'individu » (Martucelli, 2002), que n'en avait celle des Maigret d'ouvrir des perspectives de recherche aux fonctionnalistes du siècle passé, à l'époque où ces derniers occupaient une position dominante dans leur champ disciplinaire. Elle pourrait néanmoins servir la réflexion des théoriciens des institutions qui s'attacheraient à cerner les conditions auxquelles certains acteurs parviennent, en dépit de dysfonctionnements structurels graves, à garder en vue les finalités institutionnelles et à respecter les valeurs inhérentes à ces finalités.

Mais mon propos n'était pas d'étayer, par une preuve supplémentaire, la thèse selon laquelle les romans policiers de la veine réaliste sont une source particulièrement abondante d'informations intéressant les sciences sociales ; dans le cadre de ce volume consacré à la postérité de Simenon, je n'ai pas estimé inopportun d'attirer l'attention sur la fécondité de l'initiative prise par le créateur de Maigret en donnant le rôle principal à un fonctionnaire de la police, et un ancrage familial à cet agent institutionnel. Ce faisant, Simenon renouvelait considérablement les registres de variation du roman policier et il frayait des pistes qu'allaient explorer quantité d'écrivains en conjuguant l'investigation policière avec les aléas de la vie professionnelle et de la vie familiale. Donna Leon ne fait pas preuve d'une audace remarquable en tant qu'exploratrice des pistes en question, mais c'est sans doute par son choix de ne pas trop tirer sur les fils que Simenon a laissé pendre, de ne pas dévoyer l'enquêteur, obsédé par des problèmes relationnels, vers des lieux d'errance où s'abolit la déontologie, qu'elle demeure très fidèle à son grand devancier.

## BIBLIOGRAPHIE

- Assouline, P. (1992). *Simenon*. Paris : Julliard.
- Baroni, R. (2007). *La tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*. Paris : Éditions du Seuil.
- Barrère, A. & Martucelli, D. (2009). *Le roman comme laboratoire. De la connaissance littéraire à l'imagination sociologique*. Lille : Presses universitaires du Septentrion.
- Boileau-Narcejac (1975). *Le roman policier*. Paris : PUF.
- Bourdier, J. (1996). *Histoire du roman policier*. Paris : Éditions De Fallois.
- Collectif, sous la direction de M. Piron (1983). *L'univers de Simenon*. Paris : Presses de la Cité.
- Dubois, J. (1971). Simenon et la déviance. *Littérature*, n°1.
- Dubois, J. (1992). *Le roman policier ou la modernité*. Paris : Nathan.
- Dumortier, J.-L. (2000). Le roman policier simenonien et son lecteur. *Traces*, n°12.
- Dumortier, J.-L. (2003). *Georges Simenon : un romancier pour aujourd'hui ?* Bruxelles : Labor.
- Durand, J.-P. (2006). Le fonctionnalisme, dans J.-P. Durand, & R. Weil, (dir.). *Sociologie contemporaine*. Paris : Vigot.
- Forster, E.M. (tr. 1993). *Aspects du roman*. Paris : Christian Bourgois.
- Jouve, V. (1992). *L'effet-personnage dans le roman*. Paris : PUF.
- Lacassin, F. (1986) *Mythologie du roman policier*, 2 vol. Paris : U.G.E.
- Lahire, B. (1998). *L'homme pluriel. Les ressorts de l'action*. Paris : Nathan.
- Lebrun, M. & Schweighaeuser, J.-P. (1987). *Le guide du polar. Histoire du roman policier français*. Paris : Syros.
- Lits, M. (1989). *Pour lire le roman policier*. Bruxelles : De Boeck-Duculot.
- Lits, M. (1991). *Le récit d'énigme criminelle*. Paris : Hatier.
- Mandel, E. (1986). *Meurtres exquis. Histoire sociale du roman policier*. Montreuil (Québec) : PEC-La Brèche.
- Martucelli, D. (2002). *Grammaires de l'individu*. Paris : Gallimard.
- Picard, M. (1986). *La lecture comme jeu*. Paris : Editions de Minuit.
- Reuter, Y., dir. (1989). *Le roman policier et ses personnages*. Paris : Presses universitaires de Vincennes.



Ricoeur, P. (1983-1985). *Temps et récit*, 3. vol. Paris : Éditions du Seuil.

Todorov, T. (1971). *Poétique de la prose*. Paris : Éditions du Seuil.

Walton, K. (1978). How remote are fictional words from the real World ? *Journal of Aesthetics and Criticism*, XXXVII.

Winnicott, D. (tr. 1971). *Jeu et réalité. L'espace potentiel*. Paris : Gallimard.



## UN HÉRITIER DE SIMENON : NICOLAS FREELING

Philippe Blondeau

Université de Picardie–Jules Verne (IUFM d'Amiens)

« **I**L SE promena autour d'Orly d'un pas lourd et maussade comme le commissaire Maigret, regarda les menus des restaurants d'un œil glauque, prit un repas en tous points conforme à ce qu'il avait redouté, trouva un coin tellement lugubre que même les Américains chaussés de caoutchoucs s'en éloignaient furtivement... »

On trouve cette citation d'un roman de Nicolas Freeling sur un des principaux sites internet consacrés à Georges Simenon et à son commissaire Maigret<sup>1</sup>. Un des contributeurs évoque encore une référence qu'il n'a pas retrouvée, dans un autre roman du même auteur. En voici donc une : « Un demi-heure plus tard, il se retrouvait au café devant une gentiane. Comme Maigret, il s'en tenait à une seule boisson<sup>2</sup>. » Mais on pourrait proposer bien d'autres exemples car de nombreux romans de Freeling contiennent une ou plusieurs allusions à Simenon, comme s'il s'agissait là d'une marque de fabrique ou d'une sorte de signature indirecte.

L'ombre de Simenon dans la littérature policière n'a bien sûr rien de surprenant. C'est même essentiellement là que se fait sentir l'empreinte d'un écrivain par ailleurs solitaire et peu porté sur les avant-gardes. Dans le domaine du drame psychologique qui est le sien, Simenon occupe en effet une place singulière d'où il semble regarder vers le passé plus que vers l'avenir. Du point de vue de la technique romanesque, il reste attaché à des schémas et des formes traditionnelles. Sa conception du personnage, par exemple, est plus proche des analyses de Mauriac dans *Le Romancier* et ses personnages que des innovations du Nouveau Roman. Sa force tient plus à la profondeur d'une vision du monde qu'à la nouveauté d'une invention formelle. C'est donc dans le champ du roman policier qu'on lui accorde plus volontiers un rôle sinon vraiment novateur, du moins déterminant dans l'évolution d'un genre auquel il confère, pour la première fois peut-être, ce que Jacques Dubois appelle un « accès à l'épaisseur romanesque »<sup>3</sup>. Pour ce critique, l'épaisseur romanesque se manifeste en priorité à travers deux aspects : « la fiction assure [au person-

<sup>1</sup> <http://www.trussel.com/maig/litref.htm> (juin 2010).

<sup>2</sup> *Le Roi d'un pays pluvieux*, p. 153.

<sup>3</sup> « Avec Georges Simenon, dès les premiers *Maigret*, le genre policier connaît une évolution considérable. Au moment où Agatha Christie en est à varier sur la structure abstraite du récit d'énigme, ce qu'elle fait d'ailleurs avec autant d'invention que de brio, Simenon, sans renoncer au schéma herméneutique, va intégrer ce dernier à un véritable projet romanesque ». (1972, p. 171)

nage] une existence non professionnelle [...] la fiction lui prête une vision du monde ou, dit autrement, le constitue en héros problématique qui s'interroge sur ses valeurs, doute de lui, essuie éventuellement des échecs, etc.<sup>4</sup> »

À côté de la figure du détective privé, qu'affectionne notamment le roman noir aux Etats-Unis, va donc se développer une figure d'enquêteur professionnel plus ou moins atypique ou marginal, plus porté sur l'analyse psychologique et sociale que sur l'action ou la résolution d'énigmes. De ce point de vue, l'inspecteur Van der Valk, créé par Nicolas Freeling dans les années 60-70 est bien un digne successeur de Maigret. Il n'est bien sûr pas le seul et le succès du héros de Simenon au cinéma et à la télévision a sans doute donné des idées à bien des auteurs, qui ont tenté d'imposer à l'étranger des personnages aussi fascinants et efficaces. On pourrait citer par exemple le Martin Beck, de Maj Sjöwall et Per Wahlöö en Suède, parfois qualifié de « Maigret suédois », et dont les enquêtes témoignent d'une certaine vision humaine et sociale, bien que le héros reste quelque peu inconsistant par rapport à son illustre prédécesseur.

Néanmoins, si le poids de Simenon dans l'inflexion du genre policier est assez facile à constater, son influence directe reste plus difficile à évaluer. Qu'un écrivain se réclame ouvertement de lui, voilà qui peut donc apporter à la question des éléments de réponse intéressants.

\*

Nicolas Freeling, qui eut son heure de gloire, est un peu oublié aujourd'hui. De nationalité britannique et de son vrai nom Nicolas Davidson, il se définissait comme un Européen. Marié à une Hollandaise, il vécut aux Pays-Bas où il exerçait le métier de chef cuisinier ; condamné à quelques semaines de prison pour vol de nourriture, il y écrivit son premier roman. Les enquêtes de l'inspecteur Van der Valk allaient se poursuivre en douze volumes et rencontrer un vrai succès, couronné par plusieurs prix<sup>5</sup>. Une série télévisée britannique en a été tirée dans les années soixante-dix, avec Barry Foster dans le rôle principal. Freeling s'installe ensuite en France dans le village de Grandfontaine, près de Mutzig, avec sa femme et ses cinq enfants auxquels il souhaitait donner une éducation française. Il choisit alors de mettre fin à la carrière de son héros, qui trouve la mort dans *Un long silence*. Contrairement à Simenon qui a donné une nouvelle carrière à Maigret après l'avoir mis prématurément à la retraite, il ne reviendra pas sur sa décision. Il créera un nouveau héros, français celui-ci, Henri Castang, qui aura, semble-t-il, un peu moins de succès que son prédécesseur.

<sup>4</sup> *Id.*, p. 172.

<sup>5</sup> Notamment le « Grand prix de littérature policière, roman étranger » en 1965.

Freeling, que la critique journalistique compare souvent à Simenon<sup>6</sup>, offre un excellent terrain d'études pour tenter d'apprécier ce qu'un certain roman policier doit à Maigret. On s'intéressera ici à cinq enquêtes de l'inspecteur Van der Valk publiées dans les années soixante et qui constituent un assez bon échantillon de l'œuvre : *Frontière Belge* (FB), *Coup double* (CD), *Psychanalyse d'un crime* (PC), *Le Roi d'un pays pluvieux* (RPP), *Rayez les mentions inutiles* (RMI).

Dans chacun de ces cinq romans, Simenon est cité au moins une fois. La comparaison entre les deux romanciers n'est donc pas qu'un argument éditorial, comme c'est parfois le cas, par exemple, plus récemment, pour le romancier brugeois néerlandophone Peter Aspe, qualifié de Simenon flamand mais dont les intrigues de thrillers n'ont pas grand-chose à voir avec l'univers de son compatriote liégeois. Pour Freeling, il s'agit bien d'une filiation revendiquée et inscrite dans le texte même. Parfois la référence est plutôt anecdotique : « L'inspecteur Maigret va toujours aux enterrements, qui sont pour lui pleins d'enseignements : en l'occurrence, j'ai tendance à l'approuver » (RMI, 212). Souvent l'allusion est sensiblement plus littéraire : « Jean-Claude Maréchal n'avait commis aucun crime... Ça rappelait la fameuse phrase dans *Liberty Bar* : « William Brown a été assassiné... » (RPP, 82). Rappelons que dans le roman de Simenon, la phrase résonne de la façon suivante : « — Oui ! William Brown a été assassiné... C'était pour lui-même que Maigret répétait ça, pour se convaincre que, malgré tout, il y avait un drame<sup>7</sup>. » Au-delà de la coïncidence, c'est véritablement un mode de pensée commun qui est ici en jeu.

Plus encore, Simenon fait figure de modèle romanesque. Van der Valk est en effet un personnage qui, à la différence de Maigret, développe volontiers une réflexion littéraire, comme si l'auteur avait tenu à souligner, presque à théoriser parfois, sa relation à son prédécesseur. Il n'est donc pas sans intérêt de faire un bref inventaire de la bibliothèque de l'inspecteur :

Il avait lu beaucoup de livres, dont certains avaient été écrits par des écrivains qui en savaient beaucoup sur leurs semblables. Il contempla sa bibliothèque. Mauriac, Simenon, Flaubert. Charles de Foucauld. Sainte Thérèse, Büchner, Dostoïevsky, Racine, le *Mémorial de Sainte-Hélène* (CD, 235).

La légitimité ainsi reconnue à Simenon, outre qu'elle n'est pas si courante à l'époque, est d'autant plus intéressante que les références littéraires sont fréquentes chez Freeling, qui cite volontiers Stendhal, Hugo, mais aussi Baudelaire à qui il emprunte un titre : *Le*

<sup>6</sup> Une critique du *Daily Herald*, reprise dans diverses éditions, estime que « là où Simenon esquisse, Freeling peint et ce sont d'inoubliables couleurs ».

<sup>7</sup> Simenon, G. *Liberty bar*, dans *Tout Simenon*, vol. 17. Paris : Omnibus, p. 782.

Roi d'un pays pluvieux. Dans *Frontière belge*, à une question impromptue de Van der Valk, son épouse répond en ces termes : « La principale obsession [chez Simenon] c'est la jeune et jolie servante dans une auberge de campagne. » (FB, 103) Une telle réponse témoigne d'une approche thématique éminemment littéraire ; par ailleurs elle n'est pas sans lien avec le contenu du roman, à ceci près que l'auberge de campagne est devenue un garage de Bruxelles.

Mais Nicolas Freeling ne s'est pas contenté de citer régulièrement Simenon. Il lui a également consacré une brève mais intéressante étude dans ses *Criminal Convictions*, recueil de textes sur le crime dans la littérature, où les noms de Stendhal, Dickens, Conrad, Kipling précèdent, de façon très significative, ceux de quelques représentants notables du genre, comme Agatha Christie.

Ce qui intéresse surtout Freeling chez Simenon c'est moins la maîtrise d'un genre que les qualités proprement littéraires de l'écrivain, d'où sa prédilection pour certains des premiers Maigret, encore empreints selon lui d'une réelle fraîcheur, chargés d'atmosphère et d'humanité, avant que la série devienne une machinerie bien rôdée, aux intérêts économiques un peu trop évidents. Tout en reconnaissant la grande valeur des romans des années quarante et cinquante, Freeling n'est pas tendre avec les Maigret de la même époque : « Ils sont devenus alimentaires, acceptés pour plaire aux éditeurs et pour nourrir le compte en banque<sup>8</sup> » ; de manière générale, c'est d'abord l'auteur des « romans durs » qui l'intéresse. En ce sens, la postérité littéraire de Simenon n'est pas sans ambiguïté dans la mesure où elle se fait surtout sentir dans un genre dont il révèle lui-même les limites.

La position de Freeling par rapport au roman policier est d'ailleurs significative. Il s'en méfie, et se montre même hostile à une forme qu'il juge inférieure et dans laquelle il se serait installé presque par hasard : « J'ai écrit mon premier roman sans penser du tout au crime. [...] J'ai été surpris, et même déconcerté d'entendre un éditeur avisé me dire que c'était un roman policier et que je devrais lui en écrire deux autres<sup>9</sup>. » Il déplore la futilité d'un genre ravalé au rang de simple divertissement, comme les mots croisés ou les comics des journaux. « Le crime, écrit-il, est un phénomène de portée métaphysique autant que matérielle<sup>10</sup> ».

\*

---

<sup>8</sup> *Criminal Convictions*, p. 141.

<sup>9</sup> *Id.* p.145.

<sup>10</sup> *Crime and Metaphysics*, in *Criminal Convictions*, p. 10.

L'ambition littéraire que partagent Simenon et Freeling a une incidence sur la structure de l'intrigue et le système des personnages, d'où les décalages par rapport aux règles habituelles de l'enquête policière. On peut ainsi relever quelques exemples des écarts répertoriés par Jacques Dubois (1972, pp.178-181) : le détective n'est pas mandaté pour mener l'enquête (PC) ; le détective n'est pas extérieur au drame mais s'y implique (CD, RPP) ; le détective ne conduit pas l'enquête (RMI) ; le détective reconnaît le coupable mais ne le livre pas à la justice (FB).

Freeling est même allé plus loin que Simenon : dans *Coup double*, Van der Valk poursuit bien une enquête officielle, mais dans une juridiction qui n'est pas la sienne, sous le prétexte d'une vague enquête sociologique ou urbanistique, et s'il finit par confondre un coupable, c'est pour une faute tout à fait étrangère aux faits qu'il était chargé d'éclaircir. Des cinq romans retenus ici, aucun d'ailleurs ne conduit clairement au coupable attendu.

Jacques Dubois a montré comment, au banal triangle dramatique, le roman policier tend à substituer un « carré herméneutique » enrichi par la présence d'un suspect<sup>11</sup>. Simenon, dans ses « romans durs » plus encore que dans les Maigret, s'est employé à montrer que les rôles ont souvent tendance à se confondre ou à s'inverser<sup>12</sup>. La complexité de l'âme humaine est plus déterminante que la simplicité des fonctions romanesques et la culpabilité n'est jamais une simple infraction motivée par l'intérêt. Le coupable agit à cause d'un déchirement intérieur qui le conduit fatalement à une impasse dont il ne peut sortir que par la destruction, la sienne où celle de l'autre. La culpabilité est liée à une question d'identité et c'est la raison pour laquelle la distance est toujours incertaine entre le coupable et la victime. Dans *Le Pendu de Saint-Pholien* de Simenon, Jean Lecocq d'Arneville est complice d'un meurtre et coupable de chantage ; mais il est aussi celui qui, sous le nom de Louis Jeunet, se suicide par désespoir ou par remords. La duplicité est d'autant plus troublante que Klein, le véritable coupable, s'est lui-même pendu des années auparavant.

Nicolas Freeling a suivi la même voie, en poussant les choses un peu plus loin. Dans *Frontière belge*, le même personnage, qui mène une double vie, remplit deux fonctions romanesques distinctes : aux Pays-Bas, où on l'a trouvé assassiné, il est d'abord une victime ; en Belgique, il est aussi un coupable, accusé de contrebande. Dans *Le Roi d'un pays pluvieux*, la véritable victime n'est autre que l'enquêteur lui-même, grièvement blessé par

<sup>11</sup> « L'entrée du suspect dans le système premier des rôles du récit d'énigme a pour effet de faire passer du triangle habituellement évoqué à un carré plus conforme à la complexité herméneutique. Ce carré s'édifie suivant une double opposition. Une première entrée sépare *histoire du crime* et *histoire de l'enquête* ; une seconde régime de la vérité et régime du mensonge. » *Id.*, pp. 91-92.

<sup>12</sup> Yves Reuter (1989) a montré que ces rôles sont souvent placés sous le signe du double (chacun est l'autre) ou du même (tous sont le même). « Le système des personnages dans le roman à suspense ».

balle au début d'un roman qui se déroule comme un long retour en arrière. Dans *Coup double*, le faux suspect dans une banale affaire de lettres anonymes devient le véritable coupable d'une faute bien plus grave.

Ce brouillage des cartes n'est pas qu'un effet de suspense : il pose la question de l'identité, illustrée par certains motifs romanesques privilégiés, comme celui de la frontière. L'œuvre de Freeling est d'autant plus intéressante qu'elle se passe pour l'essentiel aux Pays-Bas, pas si loin de la Belgique de Simenon qui sert de cadre à un certain nombre d'enquêtes de Maigret, à qui il arrive aussi de se transporter jusqu'aux Pays-Bas, dans des romans que les frontières chargent d'une poésie particulière, dont Maigret fait l'expérience à Givet dans *Chez les flamands* :

Mais à quoi exactement sentait-on la frontière ? Aux maisons de brique d'un vilain brun qui étaient déjà des maisons belges, avec leur seuil de pierre de taille et leurs fenêtres ornées de pots de cuivre ?

Aux traits plus durs, plus burinés des Wallons ? Aux uniformes kaki des douaniers belges ? Ou encore à la monnaie des deux pays qui avait cours dans les boutiques ?

En tout cas, c'était nettement caractérisé. On était à la frontière. Deux races se côtoyaient.<sup>13</sup>

Le drame de ce roman, s'il s'explique d'abord par les intérêts familiaux, est entretenu et exacerbé par la question des nationalités. Mais l'incertitude qui marque la frontière semble affecter aussi les êtres qui la fréquentent : c'est justement en franchissant la frontière que Lecocq d'Arneville alias Jeunet révèle sa double identité dans *Le Pendu de Saint-Pholien*, un roman dont le début est placé sous le signe de l'incertitude et de la duplicité qui caractérise la frontière.

Anglais vivant aux Pays Bas puis en France, Nicolas Freeling est en un sens un homme de la frontière, laquelle constitue un motif récurrent de ses romans. Lieu des évasions, de la contrebande et des trafics divers, elle est bien sûr un lieu privilégié des intrigues policières. Mais elle est aussi un peu plus que cela. Elle circonscrit le domaine d'une identité. Le romancier, volontiers critique sur le mode de vie hollandais, ne manque pas d'en souligner les particularismes dans *Coup double*, notamment par l'intermédiaire de la femme de l'inspecteur. Passer la frontière, c'est bien changer d'identité. Dans *Frontière belge*, Meinhard Stam, alias Gérard de Winter, vit en Belgique et en Hollande deux existences différentes : en Belgique, il est un patron d'hôtel presque respectable doublé d'un redoutable contrebandier ; en Hollande, il mène une vie discrète de gentilhomme campagnard

<sup>13</sup> Simenon, G. *Chez les Flamands*, dans *Tout Simenon*, vol. 7, Paris : Omnibus, p. 383.



et entretient une liaison avec sa future meurtrière, laquelle a troqué son identité de jeune bourgeoise hollandaise contre celle d'une simple employée dans un garage en Belgique. Le « Roi d'un pays pluvieux » est un milliardaire hollandais qui se réfugie quand il peut dans une maison perdue des Vosges. Ces personnages, victimes plus que coupables, sont, chacun à sa manière, des êtres divisés et déchirés.

Comme l'affirme Freeling, le crime a une valeur métaphysique. Dans « Crime et métaphysique », il le considère comme la « pathologie de la condition humaine » et en fait un des moteurs essentiels de toute littérature romanesque, en ce sens qu'il révèle les limites d'une personnalité, la ligne de partage incertaine et fragile entre la normalité et la perversion, la pulsion ou la tentation meurtrière qui se cache en chaque individu, celle que l'écrivain s'emploie à mettre en évidence, sous des formes plus ou moins atténuées, chez presque tous les protagonistes de *Rayez les mentions inutiles*, un roman où le véritable coupable reste dans l'ombre mais où tous les protagonistes sont des suspects potentiels.

Cet infléchissement de la fiction policière vers la métaphysique affecte tout particulièrement la figure centrale de l'enquêteur, qui doit sans doute beaucoup à Maigret, mais qui s'en démarque par certains côtés.

\*

C'est l'implication personnelle dans l'enquête qui caractérise Van der Valk autant que Maigret. Il investit les lieux, partage la vie des personnages, plonge même dans « la sombre et brutale dépression qui suivait d'habitude, chez lui, un premier succès dans une enquête. » (PC, 61) Il se reconnaît en effet un autre rôle que celui de décrypteur méthodique d'énigmes — il fait assez peu de cas des méthodes scientifiques et ne se soucie guère de remplir des formulaires administratifs, d'où l'ironie du titre *Rayez les mentions inutiles* qui se moque des méthodes statistiques ou comparatives. Avant de déduire, il faut observer et, dans ce domaine, Van der Valk n'a rien à envier à Maigret, même s'il se montre nettement plus démonstratif :

Longue figure osseuse, légèrement grisâtre. Complet gris de chez le bon faiseur. Cheveux argentés en ordre parfait. Deux yeux, un nez et une bouche habitués à présider et à dominer un conseil d'administration. Un homme tracassier, obstiné, bourré de préjugés, mais aussi d'intelligence et d'esprit de décision (PC, 12).

Sa méthode est plus intellectuelle, ou intuitive, et consiste à circonscrire le coupable par un système de pensée et non par des indices matériels : « J'ai une forme qui se précise peu à peu. Mais c'est celle d'une mentalité, pas encore celle d'une personne. » (FB, 103)

Van der Valk est donc un enquêteur aux méthodes personnelles et peu orthodoxes, aux limites parfois de la vraisemblance. Alerté par une lettre anonyme qui accuse de meurtre un célèbre neurologue, il n'hésita pas à lui rendre visite en se faisant passer pour un patient, avant de dévoiler rapidement son jeu, se mettant dans une situation critique, comme le texte le souligne à plusieurs reprises. Son rôle est de pénétrer au plus profond des êtres, ce qui justifie la comparaison avec le médecin : « Pour un peu, cela nous aurait une petite odeur à la Simenon. Oh ! oui, j'ai lu Simenon. Vous aussi, j'en suis sûr. Comme tout le monde n'est-ce pas ? Il est clair que Simenon n'est rien d'autre qu'un bon médecin. D'ailleurs la nostalgie de sa première vocation transparait à tout instant. » (PC, 239) De fait, *Maigret et les vieillards* est un roman tout entier traversé par cette question du pouvoir du policier, comparé à un psychiatre dans un article lu par le commissaire Maigret, qui, à plusieurs reprises, s'interroge sur cette comparaison.

Mais, là encore, Nicolas Freeling pousse un peu plus loin la comparaison puisque son héros, après s'être fait passer pour un patient auprès du médecin suspect, inverse brutalement les rôles : « Je crois qu'au moment où je suis entré dans votre cabinet de consultation, nos positions respectives ont été inversées. Le patient c'est vous, et moi je suis le médecin. » (PC, 57) Le médecin souffrirait de malhonnêteté ; ainsi se trouve posée la question de la culpabilité, dans une référence explicite au célèbre roman *Lettre à mon juge* : « Sommes-nous tous de criminels ? Les manifestations de l'esprit humain sont-elles toutes d'origine nerveuse ? » (PC, 233)

Médecin des consciences, l'enquêteur aurait pour fonction de restaurer une morale. Pour Jacques Dubois les libertés qu'un Simenon prend avec les codes du genre policier témoignent d'une volonté de dépasser la simple résolution de l'énigme pour se poser « en réformateur ou même, pour mieux dire, en utopiste<sup>14</sup> ». Cette utopie ne serait rien d'autre qu'une démocratie de contrat, somme toute assez moderne dans les années trente. « L'arrangement est au cœur de cette politique : oserait-on dire que Simenon est très belge en cela. Il se sent et se sait en tout cas fortement le petit-bourgeois qu'il fut d'abord et qu'est son héros de commissaire<sup>15</sup> » Chez Freeling les choses sont plus ambiguës. S'il s'agit parfois pour lui, comme pour Maigret, de restaurer le meilleur équilibre entre les intérêts collectifs de la justice et les intérêts individuels de la morale, il le fait avec sensiblement plus de cynisme :

---

<sup>14</sup> *Op. cit.*, p. 158.

<sup>15</sup> *Op. cit.*, p. 187.

... il faut tout de même que je leur mette quelque chose sous la dent. L'argent fera l'affaire. Au fond, que Stam ait été tué, ça leur est bien égal, mais il ne lui pardonne pas d'avoir fraudé l'État.

— Dois-je comprendre que vous ne m'arrêtez pas ?

— Utile à qui et à quoi ? Vous n'êtes pas une criminelle. Allez où vous voudrez, que je ne vous revoie jamais (FB, 226).

L'attitude de Van der Valk est évidemment dictée par la sympathie qu'il éprouve pour cette jeune fille de famille bourgeoise en rupture avec l'ordre social, avec la loi et même avec sa condition féminine. De manière générale, il se sent proche des marginaux et des révoltés, sa propre histoire rappelant par certains côtés celle du commissaire Maigret :

— Je n'avais pas de quoi me payer des études, vous comprenez. On m'a fait faire du droit — tout à fait barbant. J'ai passé l'examen d'officier de police, sans doute par pur esprit de contrariété. [...] Je suis devenu inspecteur, mais j'ai déjà eu droit à une bonne douzaine de réprimandes, et on m'a rogné deux fois mon ancienneté, pour avoir outrepassé des ordres (CD, 193).

Van der Valk, comme Maigret, est foncièrement pessimiste, sans illusion sur la nature humaine et sur la justice elle-même. C'est le cas notamment dans *Coup Double*, où la résonance métaphysique du crime trouve toute sa mesure. Le romancier imagine en effet que son héros, à partir d'une affaire de lettres anonymes, parvient à mettre la main sur l'ancien nazi Heinrich Müller. Ce roman de 1964 se nourrit évidemment de l'actualité, celle du procès Eichmann, antérieur de quelques années à peine, procès au cours duquel Eichmann aurait affirmé sa conviction que Müller était encore en vie. L'auteur ne cherche nullement à faire un thriller politique mais s'interroge surtout sur les frontières entre la normalité et la culpabilité et sur les limites de la justice. Van der Valk entretient avec Müller — alias Besançon — une amitié d'abord fondée sur sa marginalité. Le roman est construit autour de cinq rencontres entre l'enquêteur et Besançon. Aucun fait nouveau n'intervient entre ces rencontres mais elles se concentrent de plus en plus sur la question des Juifs et c'est presque par hasard que Van der Valk en vient à soupçonner l'identité véritable de Besançon. Comme chez Simenon, il n'y a pas de hasard et le génie du policier est peut-être simplement d'être l'instrument d'un destin. Mais, alors que Maigret se montre malgré tout fidèle à une certaine morale (à une forme d'utopie), Van der Valk est en proie au doute sur le sens même de la justice :

Avec quelqu'un qui a commis de tels crimes, il n'y a pas de justice possible. Ils ont mis Eichmann dans une cage de verre et joué une longue, odieuse et humiliante comédie. Elle n'a fait aucun bien aux juifs, ni au monde. A-t-elle fait du bien à Eichmann ? [...] Van der

Valk était furieux contre le hasard qui l'avait amené à rencontrer cet homme. (CD, 243)

Il y là une réflexion dont l'enquêteur lui-même ne sort pas tout à fait indemne, comme on peut le constater dans cet échange de répliques :

— Écoutez-moi, dit Van der Valk d'une voix qu'il sentait mal assurée. Tous mes instincts me poussent à vous laisser partir. Moraux, éthiques, légaux, personnels — choisissez, je m'en fiche. Et ça serait une solution pratique, par-dessus le marché. Mais je ne le ferai pas.

Il regarda Muller reprendre contrôle de son visage.

— Très bien dit la voix calme et paisible de Besançon. J'avais exactement les mêmes raisons de me rendre – et je n'ai pas pu le faire non plus. Vous avez raison de me forcer. (CD, 245)

Par rapport aux premiers Maigret qu'affectionne particulièrement Nicolas Freeling, la question de la culpabilité a évidemment changé de sens : Boileau-Narcejac l'ont dit dans leur essai sur le genre policier, exactement contemporain du roman de Freeling : « Le temps des bourreaux rendait ses chances au roman noir. Il lui apportait ce qui lui avait toujours manqué : la haine. Il le dotait d'une philosophie. » (1964, p. 152).

L'incertitude sur le bien fondé de sa mission rejaillit sur les méthodes de l'inspecteur à qui il arrive d'être extrêmement brutal dans ses propos (CD p. 77) et même dans ses actes :

Un verre d'eau... Non, jette-lui à la figure. Ramasse-le et colle-le sur sa chaise. Reste derrière lui ; oublie ton bloc pour l'instant... Désagréable, hein ? S'il avait continué trente secondes de plus, tu étais mort. Toute ta vie à vivre, brisée nette par un vieux sadique comme moi. (RMI, 292-293)

Dans ce roman où tout le monde est un peu coupable, à commencer par la victime, et où le véritable meurtrier reste encore à confondre, il semble qu'il y ait chez Van der Valk quelque chose du plaisir un peu trouble de la chasse à l'homme, qui n'est pas non plus étranger à Maigret si l'on se réfère à un roman comme *Le Pendu de Saint Pholien*. Mais, plus que Maigret qui, malgré certaines ambiguïtés, reste au fond un homme simple, Van der Valk est un personnage parfois inquiétant : « Peut-être Van der Valk avait-il suivi cet instinct qui faisait de lui un policier redoutable, et parfois même aux yeux de ses supérieurs : l'instinct de considérer avant tout la nature même d'un problème dans la façon

d'aborder celui-ci. En fausse position : la triche. » (PC, 176) Peut-être le Docteur Prost a-t-il d'ailleurs senti l'ambiguïté de son interlocuteur : « Avez-vous déjà eu envie de tuer un homme, Van der Valk ? Il est concevable, il est même très probable, en tant que policier, qu'il vous est déjà arrivé de pointer une arme à feu sur une silhouette fugitive. Quand vous avez pressé la détente, aviez-vous envie de tuer ? Ressentiez-vous cette soif ? » (Id.)

Cette incertitude explique en partie la présence assez importante du discours indirect libre, particulièrement apte à traduire les hésitations ou les incohérences d'une pensée, et qui est assez peu utilisé dans les Maigret. Elle explique aussi ce qui fait l'originalité de Van der Valk, à savoir un penchant marqué pour l'auto-dérision. La filiation entre Maigret et Van der Valk est à la fois soulignée par le romancier à travers ses nombreuses allusions et dénoncée, ou du moins relativisée par le héros dans ses commentaires plus ou moins ironiques. Cette situation est significative de la réception du héros de Simenon, à la fois admiré et considéré comme un archétype plus ou moins artificiel : « Ce n'est que dans les livres qu'on trouve les James Bond et les Maigret. Les vrais policiers sont obstinés, durs, d'esprit lent et tatillon, fréquemment mesquins et presque toujours à courte vue. » (RPP, 209) Anti-héros par rapport aux « surhommes » des romans populaires, Maigret a pourtant l'héroïsme tranquille de son humanité épaisse et bienveillante. Van der Valk, lui, n'a rien d'un héros et c'est un autre personnage, le vieux commissaire Samson, qui devient une sorte de Maigret observé avec admiration par son collègue durant le long interrogatoire d'une jeune fille.

Van der Valk est un anti-héros dans un sens plus moderne, capable de déconstruire discrètement son propre personnage. Il n'hésite donc pas à démystifier à l'occasion les lieux communs du genre policier avec une distance ironique dont Simenon se serait évidemment bien gardé, toujours soucieux de dissimuler soigneusement le regard de l'auteur pour mieux envelopper son lecteur dans une atmosphère dont l'efficacité tient à un réalisme scrupuleux :

Un détective privé ! Le merveilleux enfant non gâté de la Série Noire aurait immédiatement couché avec Anne-Marie, envoyé un uppercut dans la mâchoire de Canisius, battu Jean-Claude Maréchal de deux dixième de seconde sur la piste olympique d'Innsbruck, séduit la Tanzmariechen, et reçu dix mille livres du milliardaire reconnaissant. (RPP 213)

Les références à Simenon ne sont donc pas toujours respectueuses : « J'ai cité en plaisantant M. Simenon. Il s'en tirerait aussi bien qu'un autre. Hélas ! il ne faut pas le déranger ; il faut le laisser marcher dans son jardin, cinq kilomètres par jour. Un philosophe péripatéticien. Bon, vous allez jouer son rôle. » (PC, 237) Freeling laisse aussi percevoir une discrète ironie dans l'évocation d'une rencontre avec son illustre confrère :

Nous étions allés ensemble au marché aux légumes (il adorait cela – dans la Rolls Royce, bien sûr). Et avec une amabilité cérémonieuse : « Cher confrère, du chou, qu'en dites-vous, ou du chou-fleur ?<sup>16</sup>

On peut même se demander si, de façon plus subtile, Freeling ne se moque pas discrètement des prétentions sociologiques de certains Maigret<sup>17</sup> en les énonçant de manière un peu démonstrative dans *Coup double*, puisque Van der Valk, pour percer le mystère des lettres anonymes, doit se faire passer pour un sociologue, et se livre à des considérations volontiers satiriques sur les mœurs de la petite ville avec sa femme Arlette.

Van der Valk, et c'est peut-être sa faiblesse, est plus bavard et expansif que Maigret. Ce dernier, par sa neutralité même agit comme un révélateur sur les personnages qu'il côtoie et qui prennent consistance par le seul jeu des suggestions. Van der Valk, lui, impose constamment au lecteur le filtre de son analyse et de son ironie parfois grinçante. Il est d'une autre génération, qui a perdu peut-être une forme d'innocence et qui est marquée par l'avènement, même dans le domaine policier, d'une littérature plus réflexive.

\*

Bien que les livres de Freeling ne soient pas encombrés par des considérations ou des dispositifs théoriques, une certaine distance réflexive y est en effet sensible, qui est sans doute ce qui le sépare le plus sûrement de Simenon, lequel est trop sûr de ses moyens pour les mettre en question dans des interventions d'auteur, de quelque nature qu'elles soient. La différence apparaît très clairement lorsqu'on rapproche *Lettre à mon juge de Psychanalyse d'un crime*. On y trouve le même dispositif d'une confession écrite à un représentant de la justice. Mais, dans le second cas, cette confession intervient après le récit de l'enquête, récit à la troisième personne mais fortement marqué par le point de vue de l'enquêteur. Ainsi, le jeu complexe qui s'instaure entre l'action ambiguë de l'inspecteur et le récit du coupable traduit moins le conflit banal entre la vérité et le mensonge que « l'énigmaticité radicale de ce qui travaille écriture et lecture » (Mellier, 1995<sup>18</sup>), comme si la deuxième partie du roman était là pour mettre à jour ce qui, dans la relation entre les deux personnages, ne peut se dire autrement que par les signes diffus de l'incertitude. Comme dans *Coup double*, les preuves importent peu. Dès que la « mentalité » du suspect est mise à jour, les aveux viennent d'eux-mêmes, comme si la faute exposée par les accusations de l'enquêteur, pouvait, en prenant la forme d'un discours, être enfin

<sup>16</sup> *Criminal convictions*, p. 134.

<sup>17</sup> Il avoue par exemple ne pas faire grand cas de *L'Affaire Saint-Fiacre* (*Criminal convictions*, p. 138).

<sup>18</sup> Denis Mellier estime qu'un « imaginaire de la structure et de la thématique policières s'est non seulement diffusé dans les formes romanesques les plus novatrices, mais a également contribué à leur formation (p. 111) », notamment dans les œuvres de Borges ou Paul Auster.

assumée. Se faisant psychiatre ou psychanalyste, l'enquêteur conduit le suspect à rédiger ses aveux et c'est cette confession qui, finalement, l'amènera à se livrer spontanément à la police. La traduction française du titre<sup>19</sup>, bien qu'un peu forcée, trouve ici sa pleine justification. Il n'est donc pas absurde de voir dans ce roman une mise en scène des rapports entre l'auteur et son texte, que souligne au passage une brève allusion à Pirandello et à ses « six personnages en quête d'auteur... » (PC, 90) En ce sens, les romans de Freeling ne sont pas étrangers à une certaine forme de modernité romanesque :

Pas plus ni moins que d'autres formes du roman contemporain, confrontées au travail de l'énigmatique en leur sein, les textes policiers ne cherchent à en donner une solution. Mais au contraire, ils tendent à en faire constater la manifestation et à en faire la matière et la manière de leur fiction. On comprend alors que l'on puisse lire le roman policier comme en dépit de son énigme et malgré ses solutions, non pour ce qu'il écrit, non pour ce qui s'y restaure mais pour ce qui s'y révèle.<sup>20</sup>

Freeling fait partie de ces auteurs qui cherchent à creuser au plus profond du mystère, sans se contenter de l'énigme apparente. Dans *Rayez les mentions inutiles*, le coupable n'est même pas identifié et la fin du roman se borne à des présomptions. La véritable énigme est dans le jeu ambigu et complexe entre les personnages.

Faire de l'énigme du texte la matière même de la fiction, c'est aussi passer par le détour de la citation. *Spleen*, le poème de Baudelaire dont provient le titre *Le Roi d'un pays pluvieux*, est cité en entier et fonctionne comme une mise en abyme du roman, histoire d'un milliardaire confronté à l'ennui et au vide de l'existence mondaine, qui s'enfuit avec une jeune fille et dont la fugue finit par le suicide.

La référence à Simenon est bien de cet ordre-là. Comme le montre l'allusion explicite à *Lettre à mon juge*, on constate que le rapport à Simenon relève souvent de la relecture. Ainsi, par bien des côtés, *Coup double* rappelle *Chez les flamands* : on y décèle la même atmosphère de suspicion ; on y voit les mêmes fenêtres éclairées dans le soir.

\*

Les romans de Nicolas Freeling confirment donc la postérité littéraire de Simenon dans un type de roman policier qui relèverait moins du plaisir de l'enquête que de la lec-

<sup>19</sup> Le titre original est *Criminal conversation*.

<sup>20</sup> Mellier, *op. cit.*, p. 101.

ture littéraire du crime, conçu comme un ressort privilégié de la fiction. Cette perspective littéraire explique que la postérité ne soit pas une simple coïncidence mais soit pleinement revendiquée et bientôt dépassée, chose assez rare dans la mesure où beaucoup d'écrivains se contentent de copier les recettes d'un succès. Par là même, l'œuvre de Nicolas Freeling, outre les qualités dont elle fait preuve dans le genre où elle s'illustre, supporte parfaitement la comparaison avec Simenon. Par la diversité des situations et des personnages qu'elle met en scène, par la pertinence de sa réflexion sur la justice et la culpabilité, par l'exactitude de sa représentation, elle mérite d'être relue bien au-delà de ses premiers succès.

## Bibliographie

- Boileau-Narcejac. (1964). *Le Roman policier*. Paris : Payot.
- Dubois, J. (1992). *Le Roman policier ou la modernité*. Paris : Nathan.
- Freeling, N. (1965). *Frontière Belge* (FB). Paris : Plon.
- Freeling, N. (1968). *Psychanalyse d'un crime* (PC), Paris : Plon.
- Freeling, N. (1986). *Coup double* (CD), Paris : U.G.E., coll. 10-18, « Grands détectives ».
- Freeling, N. (1991). *Le Roi d'un pays pluvieux* (RPP), Paris : U.G.E., coll. 10-18, « Grands détectives ».
- Freeling, N. (1991). *Rayez les mentions inutiles* (RMI), Paris : U.G.E., coll. 10-18, « Grands détectives ».
- Freeling, N. (1994). *Criminal Convictions*. Londres : Peter Owen.
- Mellier, D. (1995). L'énigmatisme contemporaine du récit policier, in : *Dramaxes, de la fiction policière, fantastique et d'aventures*. Paris : ENS Editions.
- Reuter, Y. (dir.) (1989). *Le roman policier et ses personnages*. Vincennes : Presses universitaires de Vincennes.



## LE COMMISSAIRE ADAMSBERG DANS LES PAS DE MAIGRET

Paul MERCIER

Université de Franche-Comté

**B** IEN des auteurs de romans policiers, comme Andrea Camilleri ou Alessandro Perissinotto, par exemple, n'ont pas manqué l'occasion de rendre de vibrants hommages à l'œuvre de Simenon. Ce n'est pas le cas de Fred Vargas. Dans les nombreuses interviews de l'auteure, rares sont les commentaires donnant au père de Maigret une place à part parmi les romanciers qui ont pu exercer une influence décisive sur sa vocation littéraire. Mais pour se déclarer l'héritier de quelqu'un, suffit-il de proclamer sa dette envers un modèle qu'on a admiré en son temps ? Pour un romancier, même si les effets d'une telle admiration ont laissé des traces profondes, le travail d'écriture exige la poursuite de ses propres démons intérieurs pour réussir la création d'un univers personnel.

À première vue, si l'on compare leurs origines sociales, leurs cursus scolaires, le déroulement de leurs carrières ou encore leurs personnalités respectives, Simenon et Vargas, deux auteurs à succès francophones, n'ont pas beaucoup de points communs. Ils se donnent d'eux-mêmes des images antithétiques : une cérébrale opposée à un intuitif.

En effet, j'ai beaucoup de mal à me défaire de mon côté intello. Le seul moyen que j'aie trouvé jusqu'à maintenant, c'est de me mettre dans la peau d'Adamsberg. [...] Au fond, écrire me repose de moi-même<sup>1</sup>.

L'auteure tient à se démarquer de son personnage : « En fait, avec Adamsberg, j'ai voulu créer un héros qui soit mon négatif ». Il ne passe pas pour un bavard, mais pour « un taiseux », qui garde un air sombre et qui se montre laconique dans ses répliques.

L'univers romanesque de Fred Vargas ne se confond certes pas avec celui de Simenon, mais les deux romanciers ont ensemble des points de convergence étonnants. J'en retiendrai trois :

---

<sup>1</sup> Fred Vargas interviewée par Jérôme Dupuis, Lire, n°354, avril 2007, p. 34.

- 1° les ressemblances des méthodes suivies par les commissaires Maigret et Adamsberg,
- 2° une même tendresse pour la figure du clochard, une prédilection commune pour la vie des petites gens, ouvrant sur un optimisme tempéré de la condition humaine,
- 3° des conceptions voisines de l'écriture romanesque comme thérapie.

Trois points de contact entre ces deux auteurs de romans policiers n'épuisent pas le jeu de leurs ressemblances et de leurs différences, tant ils ont su, chacun à sa manière, faire partager à leurs lecteurs leurs univers personnels. Ont-ils seulement le même public ? Il n'est pas facile de répondre à une telle question. On ne saurait accuser Fred Vargas d'avoir eu l'intention de plagier ou même de pasticher Maigret, tant le commissaire Adamsberg, un original s'il en est, tire sa force de lui-même.

## *LES MÉTHODES SPÉCIALES DU COMMISSAIRE ADAMSBERG*

### *Le profil du commissaire*

Wikipédia, l'encyclopédie en ligne, condense en trois lignes le portrait de ce policier original : « d'un caractère rêveur et désordonné, le commissaire Adamsberg se distingue par son absence de méthode d'investigation. Il est incapable d'analyser ou de soutenir consciemment un long raisonnement, mais obtient pourtant des résultats spectaculaires grâce à son intuition et surtout à sa grande sensibilité, qui lui permet de se mettre à la place des gens<sup>2</sup> ». Voilà qui n'est pas sans rappeler à grands traits le caractère de Maigret et ses manières fort originales de conduire ses enquêtes<sup>3</sup>.

Le commissaire naît sous la plume de Fred Vargas en 1990, avec *L'Homme aux cercles bleus*<sup>4</sup>. Elle pense alors en avoir fini, une fois pour toutes, avec un tel personnage si déroutant pour elle. Il faut attendre sept ans, quand *Le Monde* lui commande une nouvelle policière, pour que l'auteure se réconcilie enfin avec son personnage et lui confère un statut de héros récurrent. Leurs rapports resteront taquins, car Adamsberg héritera plus tard, à la suite d'un détour par le Canada, d'une appellation facétieuse, celle de « pelleteux

<sup>2</sup> [http://wikipédia.orange.fr/wiki/Jean-Baptiste\\_Adamsberg](http://wikipédia.orange.fr/wiki/Jean-Baptiste_Adamsberg).

<sup>3</sup> Pour l'exposé de ses méthodes, on peut consulter Mercier P. (2008). *Maigret : mode d'emploi ?* Chaudfontaine : Céfal.

<sup>4</sup> Vargas F. (1991 rééd. 2002). *L'Homme aux cercles bleus*. Paris : Editions J'ai lu, Coll. « J'ai Lu policier ».

des nuages », comme s'il attendait du ciel les secours indispensables pour relancer une enquête qui piétine.

Comment le décrivent les gens qui ont à faire à lui dans la vie quotidienne et qui partagent son existence romanesque ? Il passe pour un type plutôt bizarre, mais d'une efficacité surprenante.

Un flic spécial. — Spécial comment ? — Différent. — Pas vraiment comme les autres flics ? — Pire. Pas vraiment comme les autres types. — Comment est-il alors, comme flic ? Pas de scrupules ? — Beaucoup de scrupules et pas beaucoup de principes. — Tu veux dire qu'il est pourri ? — Non, pas pourri. — Alors quoi ? — Alors spécial, je te dis. [...] — Et ils le gardent dans la police ? Il est doué. — Comment il s'appelle ? — Jean-Baptiste Adamsberg<sup>5</sup>.

Ce commissaire sévit moins dans le commissariat du cinquième arrondissement qu'au dehors, il est presque toujours en vadrouille. Il a le chic pour démêler les histoires compliquées qui s'offrent à lui en déambulant dans les rues de Paris ou d'ailleurs, seul. On le trouve même quelquefois lâché en pleine nature, en train de méditer. Comme Maigret, il passe pour un original et il fait l'objet d'une admiration sans réserve de la part de ses collègues et de ses équipiers de fortune qui le supportent en râlant, mais le vénèrent.

Un type spécial, qui se signale par les idiosyncrasies recherchées par son créateur. « La manie me permet de dire que nul ne ressemble à un autre, mais aussi que personne ne peut être normé et cadré » déclare Fred Vargas<sup>6</sup>. Son souci de traiter ses personnages comme des antihéros avec leur grain de folie et leurs petits défauts, leurs aspirations non conformistes et leurs insatisfactions récurrentes, leurs amours souvent contrariées et instables ne doit rien au hasard : « Il n'existe pas pour moi d'individu ordinaire ». Elle souligne ainsi le choix d'un regard clinique, écartant toute catégorisation des individus basée sur des stéréotypes, même pour inventer ses personnages et leurs aventures. Ce souci de faire vivre chaque scène, chaque moment comme un moment vécu, avec sa durée existentielle, marque une distance avec une dérive intellectualiste ou un souci trop marqué de faire de la bonne littérature.

<sup>5</sup> Vargas F. (1999). L'Homme à l'envers, , réédition J'ai Lu policier, 2002, ch. 22, pp. 184-185

<sup>6</sup> Entretien avec Laurence Sudret, non publié, 2007.

### *La contemplation du paysage en ayant l'esprit occupé ailleurs...*

Maigret, de la fenêtre de son bureau, regarde passer les péniches sur la Seine. De son côté, Adamsberg se contente d'observer avec soin l'écoulement le long des trottoirs des déchets ménagers dans les caniveaux. Qu'importe le contenant, pourvu qu'on ait le flux mental pour se montrer à la hauteur de la situation...

En ce dimanche 21 juin, il pleuvait à seaux sur Paris. Cela durait comme ça depuis le matin. Jean-Baptiste Adamsberg, posté devant la fenêtre de sa chambre, au cinquième étage d'un immeuble du Marais vétuste dont la façade penchait dangereusement vers la rue, regardait la flotte dévaler la pente des caniveaux, emporter les détritrus. Certains résistaient avec opiniâtreté quand d'autres se laissaient prendre sans un mouvement de défense. C'était l'injustice de la vie, même dans le monde méconnu des détritrus. Certains tenaient le coup, d'autres pas. Lui tenait le coup depuis maintenant cinq semaines (*L'Homme à l'envers*, ch. 11, p. 81).

### *La douche d'été pour mieux entrer en transe*

Adamsberg laisse filer le temps pour ne pas avoir à réfléchir à ses méthodes d'enquête, pour ne pas y penser. Il se laisse emporter par quelque rêverie paresseuse et se contente d'une attitude contemplative. Il lui arrive de se laisser envahir par le spectacle des éléments naturels associé au sentiment d'un vide intérieur, pour oublier tout souci professionnel et jusqu'à certaines sensations corporelles. Il a besoin à certains moments de se plonger dans l'orage, ou de se cacher dans un brouillard épais, pour se libérer de la fatigue de recherches encore vaines, ou encore pour supporter un sentiment d'impuissance qui commence à s'éterniser, alors que l'investigation piétine.

Adamsberg traînait sur les quais de la Seine. Comme beaucoup de provinciaux, il aimait cette balade, alors que les Parisiens trouvaient que ça sentait beaucoup trop la pisse. La grosse chaleur de la journée avait tiédi les pierres du parapet sur lequel il était assis. Le commissaire patient attendait l'orage.

[L'orage éclate, violent.] Assis, les mains posées sur le parapet, Adamsberg n'en perdait pas une miette. Les gens avaient fui en courant. Il était seul dans le soir au bord de la Seine. De l'eau coulait en torrents sous ses pieds. Ce vacarme venait à merveille après des journées où il n'avait fait que boucler des dossiers, attendre le facteur et regarder Vasco de Gama cracher des noyaux. Son pantalon lui collait pesamment aux cuisses. Il avait l'impression de ne plus

pouvoir bouger, d'être englouti sous la masse d'eau, mais d'être en même temps le centre et l'ordonnateur de l'orage. Cette puissance immense acquise gratuitement sans effort ni mérite le ravissait. Adamsberg essuya son visage ruisselant. Si l'assassin avait su trouver son quart d'heure de gloire à chaque orage, comme lui, s'il s'était vraiment pris pour Dieu à chaque déluge, comme lui, il n'aurait sans doute jamais tué personne. Il fallait croire que les orages laissaient l'assassin indifférent, et c'était bien dommage. L'inquiétant était ce second meurtre annoncé. Adamsberg avait tendance à croire que cette menace n'était pas une simple forfanterie, que quelqu'un pouvait être en danger. Mais qui ? Où ? Quand ? C'était bien cet aspect fantomatique qui l'attirait, cette enquête qui n'était faite que de vide, d'absence et d'obscurité.

Profondément satisfait, Adamsberg écoutait l'orage qui s'éloignait à présent, le bruit de la pluie qui changeait de registre en douceur. Il remua les bras, comme pour voir s'ils marchaient toujours. Et comme s'il revenait d'un monde très éloigné, il se remit à remonter prudemment les marches pour regagner le quai. Il savait dans quel café Vasco passait le début de la nuit (*Coule la Seine*, Viviane Hamy, 2002, pp. 32-36).

S'isoler, rentrer dans sa bulle, se fondre dans l'environnement dans une sorte de plongée sous-marine qui lave des soucis immédiats et opère comme un bain de jouvence ; ces images de la transe comme moment de l'enquête policière où le détective semble lâcher prise pour mieux se retrouver au cœur du mystère inexplicable font, à coup sûr, penser à la rêverie qui vient au secours du romancier qui ne sait pas trop, dans ces circonstances-là, comment va évoluer l'intrigue. Que l'on appelle cela un moment de transe ou autrement, l'essentiel est de repérer ce temps d'égarement apparent, de retraite en soi, pour s'isoler du « trafic » des gens ordinaires, de leurs conversations et de leurs frayeurs communes.

### « Une logique à lui »

Adamsberg raisonne-t-il ? Cela n'est pas franchement nécessaire ; il peut compter sur son acolyte, le lieutenant Danglard, pour déduire, classer, compiler les archives et consulter toutes les encyclopédies savantes de la terre. Il peut se décharger de ces tâches ordinaires sur ses collègues de bureau, plus « scientifiques » que lui.

Mais il en avait toujours été ainsi : Danglard n'avait jamais pu saisir la logique singulière qui guidait les choix d'Adamsberg. Pour lui, il ne s'agissait en aucun cas de logique, mais d'une anarchie perpétuelle tissée de songes et d'instincts, et qui menait, par des voies inexplicables, à des réussites indéniables. Cependant, suivre Adamsberg dans le cheminement de ses pensées était au-delà de ses forces nerveuses. Car non seulement ces pensées étaient de nature incertaine, à mi chemin entre l'état gazeux, liquide et solide,

mais elles s'aggloméraient sans cesse à d'autres pensées sans qu'aucun lien raisonnable ne préside à cette union. Et pendant que Danglard, avec un esprit aiguisé, triait, classait, sériait et extrayait des solutions méthodiques, Adamsberg mêlait les niveaux d'analyse, inversait les étapes, dispersait les cohérences, jouait avec le vent. Et au bout du compte, avec une formidable lenteur, extirpait une vérité du chaos. Danglard supposait donc que le commissaire possédait — comme on le dit des malheureux ou des grands esprits — une « logique à lui ». Il s'efforçait depuis des années de s'en accommoder, déchiré entre admiration et exaspération.

Car Danglard était un homme déchiré. Tandis qu'Adamsberg avait été coulé en une fois — et un peu à la hâte sans doute — mais d'une seule matière, autonome et mouvante, n'offrant au réel que des prises provisoires.

Curieusement c'était un type facile à vivre (*L'Homme à l'envers*, ch. 12, p. 101).

À ses débuts, Maigret faisait figure de monolithe et ses interlocuteurs de rencontre n'ont jamais bien su par quel bout le prendre, tant il songeait peu à se montrer séduisant et courtois. Les gens que rencontre Adamsberg ont rarement prise sur lui, en raison de ses apparences d'ectoplasme.

### ***Un homme qui mène l'enquête à sa main, à son rythme qui est lent***

Il n'expédie rien à la va-vite et, en toutes choses, il prend son temps. Pour se mettre à table chez lui ou pour interroger des suspects, il ne force pas la cadence.

Le commissaire Adamsberg versa les pâtes dans la passoire, égoutta distraitement, fit passer le tout dans son assiette, fromage, tomate, ça irait comme ça pour ce soir. Il était rentré très tard, suite à l'interrogatoire d'un jeune crétin qui s'était éternisé jusqu'à onze heures. Car Adamsberg était lent, il n'aimait pas brusquer les choses et les gens, fussent-ils crétins. Et avant toute chose, il n'aimait pas se brusquer lui-même (*L'Homme à l'envers*, ch. 1, *incipit*).

### ***Un homme placide, en apparence insensible à l'événement et qui n'affiche pas ses émotions***

Il n'a rien d'un être aux réactions primaires et il déconcerte ses interlocuteurs par sa nonchalance.

[On avait cherché à l'épuiser nerveusement]. Mais Adamsberg n'avait pas de nerfs. Il ne savait pas ce que c'est de se contracter, de s'agiter, de se tendre, pas plus d'ailleurs que de se détendre. Sa nonchalance naturelle le maintenait dans un rythme toujours égal, toujours lent, au bord du détachement. Il était ainsi difficile de savoir si le commissaire s'intéressait à tel truc, ou bien s'il s'en foutait tout à fait. Il fallait demander. Et c'était plus par indolence que par courage qu'Adamsberg connaissait à peine la peur.

Cette constance avait des effets lénifiants sur les autres, presque mystérieux, et produisait des miracles incontestables aux interrogatoires. En même temps, elle avait quelque chose d'irritant, d'injuste et d'offensant. Ceux qui, comme l'inspecteur Danglard, encaissaient de plein fouet toutes les secousses de l'existence, grandes ou misérables, comme on se tale les fesses sur une selle de vélo, désespéraient de faire parvenir un jour à faire réagir Adamsberg. Réagir, ce n'est pas le bout du monde tout de même (*L'Homme à l'envers*, ch. 1, pp. 84-85).

Peut-on seulement imaginer que Fred Vargas, dans un moment d'égarement fugitif, ne se surprenne à écrire le nom de Maigret à la place de celui d'Adamsberg, tant les manières des deux commissaires sont partiellement interchangeables ? Il faut vite chasser de son esprit cette idée incongrue. Adamsberg est bien un commissaire incomparable, comme son nom l'indique : il a tout d'un grand et il ne saurait admirer un modèle auquel s'identifier. Adam ne saurait désigner que le premier homme, le prototype sans rival connu de l'être humain.

### ***Minute d'éternité et fusion mystique avec la nature. Havre de paix céleste et recoins de survie***

Qui ne se souvient des extases de Meursault sur la plage ensoleillée d'Alger dans *L'Étranger* d'Albert Camus ? Qui ne se rappelle cette minute d'éternité dans *Le Coup de Vague* de Simenon quand le soleil de midi illumine les bouchots de Marsilly ? Paul Yonnet<sup>7</sup>, qui ne fait pas référence au sentiment océanique décrit par Freud, voit dans un tel motif une raison majeure pour faire l'éloge des romans de Simenon : « Mais un Maigret raté vaut dix suspenses américains réussis, ficelés qu'ils sont dans leurs paquets standardisés, que l'on dévide comme des rouleaux de papier-toilette, impeccablement, jusqu'à la dernière feuille, sans risquer de se tacher les doigts. Je n'ouvre plus Simenon que pour cet instant d'atmosphère, toujours le même : tout s'arrête ; tout est oublié ; il pleut et on se fiche du reste. »

<sup>7</sup> Yonnet P. (2009). *Le Testament de Céline*. Paris : Éditions de Fallois, p. 23.

Chez Vargas non plus, il n'est pas rare de rencontrer un tel hymne à la nature, évoquant une sensibilité panthéiste inclinant le héros à se dissoudre dans le paysage.

Arrivé la veille au soir en Avignon, Jean-Baptiste Adamsberg avait trouvé un recoin idéal, de l'autre côté du Rhône, pour aller faire tanguer ses pensées. Où qu'il soit, une sorte de maître-instinct lui permettait de repérer les recoins nécessaires à sa survie. Il ne s'en faisait donc jamais, quand il voyageait, sur l'endroit où il fallait atterrir. Il savait qu'il trouverait. Ces recoins de survie se ressemblaient un peu tous, quels que soient le relief, le climat, la végétation de l'endroit, ici, en Avignon, ou à l'autre bout du monde. Il s'agissait de trouver un lieu assez vide, assez sauvage, assez dissimulé, pour que son esprit puisse se distendre sans contrainte, mais assez modeste aussi pour qu'on ne soit pas obligé de regarder ce lieu, de lui dire qu'il est beau. Les paysages à vous couper le souffle sont très gênants pour la pensée. On est obligé de s'occuper d'eux, on n'ose pas s'asseoir dessus sans un minimum d'égards (*L'Homme à l'envers*, ch. 19, premier paragraphe).

### *De la pêche aux faits à la recherche de la transe*

Le lieu privilégié de l'enquête reste le bistrot. C'est un endroit de prédilection pour observer les mouvements de la rue, pour faire semblant de ne penser à rien, en particulier quand on nage au début d'une affaire. On se rappellera comment, dans *Signé Picpus* par exemple, Maigret, attablé dans un bistrot, a une illumination soudaine en contemplant les évolutions d'une mouche se posant sur une affiche publicitaire.

Adamsberg, de son côté, est loin d'être indifférent au vol des diptères. Alors qu'il ne comprend pas un traitre mot de la langue de Shakespeare, il pousse le raffinement jusqu'à choisir un pub anglais, *Les Eaux noires*, pour ne pas être tenté de suivre les conversations et mieux songer, tout à sa guise.

Cette ignorance archaïque [de la langue anglaise] lui permettait de se couler avec bonheur dans les Eaux Noires, jouissant du torrent vital sans que celui-ci ne le perturbe d'aucune manière. Dans ce refuge précieux, Adamsberg venait griffonner de longues heures, attendant sans lever un doigt que des idées affleurent à la surface de son esprit.

C'est ainsi qu'Adamsberg cherchait ses idées : il les attendait tout simplement. Quand l'une d'elle venait surnager sous ses yeux, tel un poisson mort remontant sur la crête des eaux, il la ramassait et l'examinait, voir s'il avait besoin de cet article en ce moment, voir si ça présentait de l'intérêt. Adamsberg ne réfléchissait jamais, il se contentait de rêver, de trier la récolte, comme on voit ces pêcheurs à l'épuisette fouiller d'une main lourde dans le fond de leur filet, cherchant des doigts la crevette au milieu des cailloux, des algues, des coquilles et du sable.



Il y avait pas mal de cailloux et de sable dans les pensées d'Adamsberg et il n'était pas rare qu'il s'y emmêlât. Il devait beaucoup jeter, beaucoup éliminer. Il avait conscience que son esprit lui servait un conglomérat confus de pensées inégales et que cela ne fonctionnait pas forcément de même pour les autres hommes. Il avait remarqué qu'entre ses pensées et celles de son adjoint Danglard existait la même différence qu'entre ce fond d'épuisette plein de fatras et l'étal ordonné d'un poissonnier. Qu'est-ce qu'il y pouvait ? Au bout du compte, il finissait par sortir quelque chose, si on voulait bien attendre. C'était ainsi qu'Adamsberg utilisait son cerveau, comme une vaste mer nourricière en qui on a placé sa confiance mais qu'on a depuis longtemps renoncé à domestiquer (*L'Homme à l'envers*, ch. 11, pp. 85-86).

On ne peut faire plus bel éloge de la pensée divergente et de sa logique à part, si peu familière aux ukases d'une logique déductive. Cette façon de laisser venir les idées met en valeur la transe et la constitue comme moment durable d'un moindre contrôle intellectualisé sur les opérations de pensée. Une telle suspension temporaire de l'effort logique *dirigé* caractérise ce moment de l'investigation policière où l'on va « à la pêche », faute d'indices encore vraiment fiables. Ce fait s'accorde avec l'aveu qu'on ne pense pas, qu'on ne réfléchit pas, c'est-à-dire la marque déposée de nos deux commissaires. Ils y placent même leur fierté pour se démarquer de la concurrence anglo-saxonne en général, de Sherlock Holmes à Poirot, et de tant d'autres détectives prenant pour une injure le statut de fonctionnaire.

Comment ne pas retenir cette image des méthodes policières du commissaire Adamsberg, le manieur d'épuisette à la plage. L'enquêteur est comparé à un l'homme qui manie ce genre d'engin, pour trier les résidus marins, les détritiques rejetés par la mer : il espère récolter de maigres informations qui n'existent plus que sous la forme de traces dont la signification échappe à l'individu ordinaire, trop pressé et pas assez patient pour recueillir de tels indices. À l'image aussi d'un chercheur d'or sur son placer<sup>8</sup>, avec sa poêle à frire et une patience à toute épreuve. La comparaison avec les pratiques ordinaires d'un archéologue, traitant des mètres-cubes de sédiments en s'aidant d'un pinceau et d'une petite cuillère ne s'impose pas, pour l'auteure, qui se verrait alors renvoyée à ses chères études. En tout cas, avec ce policier, on est dès le départ dispensé des couplets élogieux vantant les mérites des procédures sophistiquées de la police scientifique.

Dans les longs extraits qui précèdent, on pourrait remplacer le nom d'Adamsberg par celui de Maigret : un simenonien averti n'aurait pas de motif sérieux de faire la fine bouche. La complicité profonde de ces deux commissaires, bien qu'ils s'ignorent, peut apparaître, aux yeux du lecteur, comme une révérence discrète mais sincère à un confrère aîné qu'on respecte.

---

\* Concession allouée pour la une prospection d'un métal précieux.

Il faut aller plus loin dans ce rapprochement et mettre en valeur non seulement leur méthode policière, mais leurs idéaux les plus secrets. La situation la mieux adaptée pour tester ceux-ci ne s'invente pas : il s'agit de la rencontre entre un clochard et un commissaire, chargée d'une double valeur symbolique, associant la marginalité et la fraternité humaine.

## *LA RENCONTRE INSOLITE DU CLOCHARD ET DU POLICIER*

### *Maigret déconcerté par le mutisme du clochard du pont Marie*

Dès les romans populaires, Simenon a toujours montré une tendresse amusée pour les clochards. Puis, avec *Monsieur la Souris*, un roman d'avant-guerre écrit en 1937, pour la première fois, il fait d'un clochard, le père La Souris, 68 ans, le personnage principal de son roman. En 1962, dans *Maigret et le clochard*, le romancier donne au personnage du « Toubib » une dimension incomparable de dignité et de mansuétude envers son agresseur. Maigret, à son contact, en vient à s'interroger sur la confiance qu'il place dans l'institution judiciaire.

L'histoire peut se résumer ainsi : un clochard du pont Marie a été agressé par un inconnu et jeté à la Seine. Il est en train de se noyer quand il est repêché par un marinier. Il est hospitalisé et dans le coma. Confronté à son agresseur supposé, il refuse de le dénoncer, ne consent pas à témoigner devant les policiers. Maigret, qui a appris à mieux le connaître, ne lui en veut pas. Le commissaire et le clochard se sont compris et s'accordent, à demi-mots, sur une certaine idée de la justice et du respect de la dignité humaine.

L'investigation commence par l'exploration de la tanière du vieux sous l'arche du pont Marie. Le cadre planté, Maigret peut alors se charger d'un rapide inventaire. Maigret persiste dans ses recherches, mais il manque encore des pièces au puzzle à reconstituer.

La preuve, c'est qu'il y avait trois autres objets moins utiles à quelqu'un qui couchait sur les quais en s'entourant la poitrine de papier journal pour lutter contre le froid : trois billes, de ces billes en verre dans lesquels on voit des filaments jaunes, rouges et verts, de celles qu'on échange, enfant, contre cinq ou six billes ordinaires et qu'on se complait à faire miroiter dans le soleil (pp. 82-83).

La palpation de chacun de ces objets familiers permet au commissaire d'imaginer les gestes quotidiens du bonhomme et d'essayer de se représenter son univers. À la recherche des « talismans » du vieux, de ces objets supposés être des porte-bonheur ou encore susceptibles de conférer des pouvoirs extraordinaires à ceux qui les possèdent, Maigret jette son dévolu sur les agates multicolores, en prélève une pour lui en espérant avoir trouvé avec elle la clé pour entrer dans le monde secret du clochard. Il saura finalement en faire le meilleur usage possible en essayant d'établir le contact avec le clochard hospitalisé et qui n'est pas encore en état de parler.

— À un moment donné...

Il hésita à continuer, comme s'il craignait d'être accusé d'un enfantillage. Tant pis ! Il avait besoin de parler...

— À un moment donné, j'ai tiré la bille de ma poche. À vrai dire, je ne l'ai pas fait consciemment... Je l'ai sentie dans ma main et j'ai eu l'idée de la glisser dans la sienne... J'avais l'air sans doute un peu ridicule... Or, il n'a pas eu besoin de la regarder... Il l'a reconnue au toucher... Je suis sûr, quoi que prétende l'infirmière, que son visage s'est éclairé et qu'il y a eu un pétilllement de joie et de malice dans ses yeux... (pp. 118-119).

L'exploration de l'univers du clochard se fait par touches successives tout au long du roman et elle se termine par un pacte de bonne entente et de respect des différences... Les échanges entre les deux hommes se font principalement par le regard, comme dans un film muet, jusqu'à ce court dialogue final :

— Ce qui est impossible, c'est de juger.

Ils se comprenaient.

— Merci... murmura le commissaire, qui savait enfin. [...]

Avec les yeux, bien plus qu'avec des mots. Ils s'étaient compris tous les deux et Maigret souriait au souvenir de cette sorte de complicité qui s'était établie un instant sous le pont Marie (p. 186).

Le contact est établi. Par ce geste, Maigret gagne la confiance du clochard et respecte son refus de ne pas témoigner contre son agresseur. C'est une question de dignité, pour l'un comme pour l'autre, d'en rester à des relations amicales, sans bavardage inutile. Ils continuent à se rencontrer, quelques mois plus tard : « S'ils évitaient de parler de l'affaire, Keller savait bien ce que Maigret venait chercher et Maigret savait qu'il savait. C'était devenu entre eux une sorte de jeu » (p. 183).

Il ne fait guère de doute que la puissance romanesque de *Maigret et le clochard* ait pu exercer quelque influence sur les personnages imaginés par Fred Vargas, sûrement pas insensible à l'humour d'un univers poétique.

### ***Adamsberg prend son temps pour apprendre à connaître Vasco de Gama***

Les romans de Fred Vargas montrent une vraie tendresse du commissaire Adamsberg envers les marginaux et les non-conformistes, à la mesure de leur non-violence. Dans trois nouvelles policières, recueillies plus tard en volume dans *Coule la Seine* (2002), elle organise la rencontre d'un clochard jouant au plus fin, avec le commissaire pour ne livrer qu'au compte-gouttes les indices qu'il détient. La première de ces nouvelles, « Salut et liberté », marque le retour en grâce du commissaire, en 1997, après sept années de placard. Il en est tiré à la demande insistante du *Monde*, qui a sollicité le concours de huit auteurs à succès pour des récits à publier l'été, en supplément détachable.

La sollicitude du commissaire pour un clochard, qui le traite gentiment de con par lettres anonymes, n'a d'égale que celle de Maigret pour le clochard du pont Marie. Dans ces deux situations policières, le clochard refuse de dire à la police ce qu'il sait du meurtrier recherché. Pourtant, le résultat concret de ces fréquentations, à première vue fort improbables et contreproductives, est inattendu : une étrange amitié, pleine de tact et de respect mutuel, naît de cette rencontre aux antipodes d'un interrogatoire musclé et humiliant.

Vasco de Gama et le Toubib sont de la même race, celle des clochards heureux de l'être et capables d'entretenir des relations pacifiques avec les représentants des forces de l'ordre. On imagine sans peine qu'il n'en est pas toujours ainsi dans la vie réelle, même si Maigret et Adamsberg peuvent parfois faire des émules dans les rangs de la police.

Le clochard de la première nouvelle, un pauvre petit tailleur arménien, vient camper sous les fenêtres du commissariat du cinquième arrondissement et remet des lettres anonymes qui émaneraient du meurtrier. Il transporte avec lui les accessoires dont il ne saurait se séparer à aucun prix et dont il se sert pour marquer son territoire : un valet de nuit, un lampadaire et une boîte à biscuit. Il se fait appeler Vasco de Gama et rêve de contrées lointaines.

— Qu'est-ce que tu fous sur ce banc ? Qu'est-ce que tu viens y faire, bon Dieu ?

— Rien du tout. Je voyage, moi. Les bancs, ce sont mes navires. C'est pour cela qu'on m'appelle Vasco. Tu veux un biscuit ? On hisse la grand-voile et à Dieu vat.

Vasco plongeait dans ses poches à la recherche de son paquet de gâteaux.

— Ne me donne pas de biscuit. Réponds à ma question.

— Elle ne me plaît pas ta question. T'es pas marrant quand t'es comme ça (Repris in *Coule la Seine*, Viviane Hamy, 2002, p. 40).

En fait, le clochard emmène le flic en bateau, sur une fausse piste. Pourtant, à son insu, il aidera à l'arrestation du véritable l'assassin. Vasco croyait, à tort, qu'il s'agissait de son frère, un voyou qu'il cherchait à protéger de la police. Pour se faire pardonner ses cachotteries, une fois l'énigme résolue, il offre à Adamsberg, un morceau de son trésor, le fameux lampadaire cassé, récupéré un jour sur un trottoir. Le commissaire, maintenant initié, est flatté d'accepter ce cadeau royal. Mais quand un garçon de café veut faire disparaître cette horreur, argumentant que cette ordure fait fuir la clientèle, Danglard, l'adjoint du commissaire s'insurge :

— Vous ne pouvez pas laisser ce truc-là devant le café, dit-il. Faut me retirer ça tout de suite.

— Non, répondit Danglard. C'est pour y voir clair. C'est mon bien, ma dignité (*Coule la scène*, fin de la nouvelle).

Pour apprécier cette dernière réplique, il convient de se reporter au début de la nouvelle. Danglard, qui supportait tout juste que Vasco étale son matériel habituel sur un banc public en face du commissariat, s'irrite de la présence d'un nouvel objet, un valet de nuit :

—Tu ne peux pas laisser ce truc-là ici. C'est interdit.

— Ça ne dérange personne. Commence pas à faire le flic, je n'aime pas qu'on me réprime.

Le lieutenant, lui, n'aimait pas qu'on le bouscule. Et il avait mal au crâne.

—Tu vas me virer ton valet, dit-il fermement.

— Non. C'est mon bien. C'est ma dignité. On ne peut pas retirer ça à un homme.

— Va te faire foutre ! dit Danglard en tournant le dos.

Le vieux se gratta la tête en le regardant s'éloigner (*Coule la Seine*, p. 13)

Danglard a retenu la leçon en comprenant que les déchets ramassés par le vieil homme sont de véritables trésors pour lui, des supports indispensables pour réaffirmer sa vraie noblesse d'homme, pour endosser sa vie de marginal. Si l'énigme policière occupe le devant de la scène, le plus fin de la narration concerne la mise en scène de cet attirail que le vieux tailleur trimbale avec lui et déballe ostensiblement, sur un banc public ou sur une table de bistrot. Il en joue comme s'il s'agissait d'instruments de musique et en assure une orchestration savante. Il déplace ses pièces dans ses conversations avec Adamsberg, comme s'il jouait une partie d'échecs (p. 39), dans un rapport ludique où l'agressivité ne déborde pas les limites d'une courtoisie presque polie. Le match se clôt sur une symbolique du don et du contre-don, chère à Marcel Mauss : Adamsberg qui soulage le vieil homme des craintes de compromission de son frère voyou, demande un bout du trésor du clochard. Celui-ci lui fait un cadeau royal, reçu comme tel, un lampadaire de bureau cassé.

De quoi se compose le trésor de Vasco ? D'un valet de nuit sur pied en bois qui lui sert de portemanteau (p. 12). D'un bouquin de poésie sorti de sa poche, un recueil de poèmes qui le faisait passer pour un penseur dégringolé (pp. 14 et 20). De sacs d'olives et de pistaches, dont il crache alentour les noyaux et les coques (p. 16). Des tas de saletés ramassées qu'il fourre dans ses poches, par exemple une brindille mise dans une enveloppe qu'il range dans son portefeuille (p. 17). D'un sac de toile qui lui sert de fourre-tout où il pourrait cacher des lettres anonymes qu'il fabrique (p. 19). D'une boîte en carton avec des biscuits (20). Autrefois d'une bassine où il élevait une crevette p. (21). D'une petite boîte d'allumettes en carton déformée et colorée (p. 22). De la photo de son père, de celle de sa mère dans un petit cadre doré (22). D'un photomaton d'un inconnu trouvé par terre et d'une photo de Valentin (p. 22). D'une petite branche d'arbre tombée dans ses cheveux (p. 22). D'un cendrier pliant qu'une fille, jamais revue, lui a donné un jour (p. 22). D'une paire de petits ciseaux, très utiles (p. 23). D'un bracelet montre (23). De journaux qu'il fabrique et qu'il vend dans les cafés (p. 23). De coupures de presse à la gloire d'Adamsberg (p. 23). D'un grand lampadaire de bureau, haut comme un homme, rouillé, avec un abat-jour vert (p. 26). D'un diable au rebut pour transporter tout son équipement (p. 26). Des sacs plastiques arrangés sur le sol autour du banc pour compléter l'aménagement de son salon sur la voie publique (p. 26). D'une photo de sa chambre, dont le haut et le bas ne sont pas reconnaissables (p. 34), une chambre qui « n'était pas un creux dans lequel se loger, mais un plein, un amoncellement, une saturation d'objets entre lesquels il fallait se glisser pour demander la permission d'habiter » (p. 49), un labyrinthe où l'on risquait à chaque mouvement de faire ébouler des piles de coupons de tissus (p. 56). Ou encore d'un foulard pochette perdu par une dame (p. 38), etc.

Le narrateur note que « l'accumulation des fétiches enfermés dans les poches de Vasco finissait par forcer le regard » (53), mais pas autant que les gestes nécessaires au déballage et au emballage de ces rebus :

Vasco, fidèle à l'une de ses principales manies, vidait méticuleusement ses poches et en disposait le contenu sur le banc et sur le trottoir, comme s'il le voyait pour la première fois. Et ses poches, extrêmement nombreuses, contenaient des accumulations inépuisables d'objets inclassables (p. 22).

Au bistrot, Vasco se décide à rejoindre le commissaire à une autre table, où va - avoir lieu un interrogatoire peu ordinaire.

Après un court moment, Vasco replia ses affaires. Cela prenait beaucoup de temps. Il glissait des bouts de machin dans des enveloppes qu'il fourrait ensuite dans des sachets en tissu. Il enfournait le tout dans ses poches, sachet par sachet, et selon le format de la poche. Après avoir tout ramassé, il vint s'asseoir en face d'Adamsberg et recommença à tout vider. Adamsberg écoutait ses commentaires tout en mangeant. Cette foule d'objets disparates et les explications dont les entourait Vasco l'hypnotisait. Il eut droit à nouveau à la photo du père, de la mère, de l'inconnu, de Valentin, à la boîte d'allumettes décorée, à la brindille, au cendrier jaune, et puis aussi à la photo de sa chambre dont il ne put distinguer le haut du bas, ce qui énerva Vasco qui lui dit que les flics étaient décidément tous pareils, à des fragments de papiers couverts de notes illisibles, à des tentatives de caricatures, à des échantillons de tissu, à un bobineau de fil, à un noyau d'olive ciré par l'usage. Adamsberg voyait peu à peu la table se couvrir de ce bric-à-brac sacré. Détendu par le spectacle, il en venait à penser comme Danglard, qu'il était inepte de questionner le vieux, que personne n'aurait l'idée de mener ce genre d'interrogatoire. [...] Il eut du mal à interrompre l'énumération du vieux qui enchevêtrait maintenant ses commentaires d'extraits de poèmes et d'anecdotes décousus (p. 37).

Comme Danglard, Adamsberg, qui vient de s'imprégner de la sagesse du vieux, éprouve pour ce clochard une vraie tendresse. Du coup, il redevient fréquentable pour Fred Vargas, qui consent à son héros un retour en grâce. La romancière ne va plus le lâcher, la série de ses enquêtes avec ce personnage est aujourd'hui ininterrompue. Se débarrasser d'un commissaire qui a trouvé son public n'est pas une opération facile pour un auteur. Après Conan Doyle et Simenon, Fred Vargas en fait l'expérience. Et si ce commissaire est capable d'interroger avec autant de tact, d'humanité et de patience un clochard récalcitrant à l'ironie douce, - se défaire de lui devient quasiment impossible. La sollicitude d'Adamsberg n'a d'égale que celle de Maigret qui, lui aussi, a conservé cette faculté d'émerveillement pour le jeu inventif avec les objets les plus ordinaires d'un vieil homme, toujours capable comme un enfant d'associer d'autres personnes à son petit monde.

### *D'autres marginaux : Toussaint Pi et le magicien fou*

On retrouve d'autres clochards atypiques sous la plume de Fred Vargas, par exemple Toussaint Pi, vendeur d'éponges dans une nouvelle intitulée « Cinq francs pièces » : un amateur de nombres et qui n'a pas vraiment envie de parler.

Un commissaire doit savoir s'y prendre pour engager la conversation et établir le contact avec une personne de rencontre. La signification d'une première rencontre veut qu'on échange des présents en signe de bienvenue. Ainsi, dans une autre nouvelle de Fred Vargas, un ivrogne en cellule de dégrisement demande un cintre pour ne pas froisser son veston et son pantalon. Tant qu'il n'a pas obtenu cela, il refuse de coopérer. Quand on lui donne ce cintre, il fournit sans se faire prier des indications lumineuses pour éclairer une énigme compliquée. Quand il quitte le commissariat, Adamsberg le rappelle dans la rue pour lui donner « son » cintre. On ne saura mieux illustrer la théorie du don et du contredon comme marque de respect mutuel entre des interlocuteurs de rencontre, dont aucun ne cherche à dominer ou humilier l'autre. Un objet matériel même dérisoire, ici un cintre, là une bille, tient lieu de gage de ce pacte implicite.

Si la visée d'anthropologie humaine saute aux yeux, avec l'insistance sur les conditions de la rencontre entre deux « cultures », l'anthropologie physique est prise en compte par l'importance donnée à la médiation des objets dans les échanges. On a décrit longuement plus haut l'expertise du trésor du Toubib du pont Marie ou celle de Vasco de Gama. Fred Vargas développe cette technique à souhait dans un roman graphique (une B.D. ayant le format d'un roman?) intitulé *Les quatre fleuves* (avec les graphismes de Baudouin, Viviane Hamy, 2004). Le sac d'un vieux marginal illuminé est arraché par un jeune voleur à la tire. L'examen du contenu du sac prend une ampleur inattendue, sous forme de descriptions détaillées avec leurs variantes, de listes écrites, de tableaux dessinés et de commentaires brefs.

Deux premiers objets regardés (pp. 17-18), suivis d'un premier recensement presque complet, étalé visuellement et assorti d'une liste « naïve » (pp.18-20). Un rapport par téléphone pour le complice du vol. Un déballage à la sauvette dans un square (p. 31). L'expertise savante du contenu d'une boîte d'allumette au bistrot (pp. 42-44). Un résumé d'inventaire subjectif : « J'ai vu le sac [...] de la pourriture, des trucs que j'ai pas compris ! » (p. 116). Et pour terminer, une liste officielle établie par la Police scientifique (p. 152).



L'inventaire du sac du magicien fou court sur une grande partie du roman (on le découvre en six étapes) et il s'étale sur plus d'une dizaine de pages, avec des regards dont la compétence fluctue. L'ensemble forme une énigme, puisqu'il s'agit d'identifier qui est vraiment le propriétaire du sac : un ancien commissaire qui joue les prophètes illuminés et qui n'hésite pas à supprimer ceux qui viennent gêner son commerce diabolique et ses messes noires. La curiosité et l'humour de l'archéologue se donnent à voir et à lire dans cet ouvrage singulier, dont le graphisme demande aussi quelque accoutumance...

Ni Fred Vargas ni Simenon n'ont poussé, à ma connaissance, la conscience professionnelle jusqu'à se travestir en clochard pour mieux s'intégrer à leur univers, comme l'a fait, en son temps David Goodis, sur les docks de Philadelphie. Leur curiosité pour le monde des clochards, du crime et de la marginalité les amène à privilégier un univers de rêverie poétique et à ne donner à l'intrigue qu'une place de contenant pour une narration romanesque.

### *ÉCRIRE DES ROMANS POUR SE DÉLIVRER DE SES « TIGRES INTÉRIEURS »*

Il ne suffit pas d'éprouver de l'admiration pour un auteur qui vous a précédé pour espérer faire partie de sa famille. Ni de connaître une belle réussite en reprenant des thèmes voisins, ni même de créer des personnages se comportant d'une façon analogue, avec des méthodes comparables et des attentions similaires envers la dignité des petites gens et des marginaux.

Il n'est pas encore possible, malgré la sophistication de certains traitements informatiques, d'obtenir des certificats de filiation littéraire aussi fiables que ceux fournis par des recherches sur l'ADN. Le critère le plus tranchant, à l'égard de cette filiation imaginaire, n'est pas de s'en réclamer, mais de faire preuve d'une relative convergence quant à la conception de l'écriture romanesque. De toute façon, il serait prétentieux de se comparer à un aîné pour qui on éprouve du respect, Fred Vargas en fait l'aveu : « Je n'ai ni la puissance, ni le talent d'un Simenon, capable d'enchaîner les histoires. Je n'en ai même pas l'envie ».<sup>9</sup> Cependant, cet excès de modestie ne doit pas nous égarer quant aux mérites respectifs de la romancière et de son célèbre devancier. Que l'on en juge par cet éloge de José Dayan, qui pourrait aussi bien s'appliquer à l'univers de Simenon :

Dans l'univers de Fred Vargas, l'épaisseur des personnages, leur complexité, les êtres ne sont en aucun cas monolithiques. Ce sont d'ailleurs leurs états d'âme qui font progresser

<sup>9</sup> Interview dans *Télérama* 15 février 2008, avec M. Abescat et H. Marzolf.

l'action. [...] Un univers est installé. Nous y entrons avant de pénétrer dans la tête même des protagonistes. Ce qui me séduit aussi énormément, c'est le décalage planant entre le mystère sur une intrigue et le côté familier et quotidien du monde qu'elle dépeint. L'écriture de Vargas est magnétique »<sup>10</sup>.

### *Littérature policière et catharsis*

Avec Conan Doyle, la littérature policière est devenue un fait de société. Sherlock Holmes lui apporte la fortune et lui permet de fréquenter les grands écrivains et les grands esprits de son temps. Simenon, après lui, n'a vécu que de sa plume et il a connu une réussite sociale comparable : il a dégagé le roman policier du carcan des règles du roman d'énigme et démystifié les prétentions scientifiques assignées aux enquêtes policières. Le roman policier s'est affranchi des stéréotypes du roman populaire et, pour ses meilleurs auteurs, il doit en partie son succès à ses qualités littéraires. S'agit-il pour autant, comme on le répète souvent, d'une littérature d'évasion, de divertissement, d'une littérature de gare, de plage, faite pour reposer des questions vraiment sérieuses ?

Fred Vargas, en tout cas, défend cette idée que les romans policiers, malgré les apparences, ne relèvent pas d'une littérature d'évasion, d'une littérature facile, d'une littérature de consolation. Pour elle, le roman policier repose sur deux questions : « Quelle est la voie vitale, comment fait-on pour s'en sortir ? »<sup>11</sup> L'écriture du roman policier est un moyen pour son auteur de lutter efficacement contre des tendances dépressives et de faire un travail sur soi en élaborant une enquête policière. « Je continue à croire que les romans policiers sont des histoires fondées sur une catharsis. Du coup, on me reproche de les considérer comme des médicaments. Moi, j'estime qu'il n'y a pas de honte à ça ». Le roman de consolation, farci de bons sentiments, lui, s'oublie à peine lu et répond surtout à des préoccupations commerciales.

C'est tout le contraire du roman policier, qui n'est pas une affirmation, mais la mise en scène des contradictions qui nous font souffrir, de notre peur de la mort, de la dureté de la vie, de la méchanceté et de nos mauvais sentiments qui peuvent nous amener à vouloir tuer. Cette catharsis nous fait prendre conscience de tout cela et nous aide à faire des choix. Elle a des effets beaucoup plus profonds, à l'instar des contes sur l'imaginaire des enfants<sup>12</sup>.

---

<sup>10</sup> Ibid.

<sup>11</sup> Fred Vargas interviewée par L'Express, 16 juin 2008, « Mes romans sont des médicaments ».

<sup>12</sup> Ibid.

## *À la poursuite du grand roman*

Cette idée de la catharsis s'appliquant à la création romanesque et pas seulement à la réception de l'œuvre pour le lecteur ou le spectateur va de pair avec celle de l'investissement personnel dans le travail d'écriture. Il s'agit de créer un univers qui a ses exigences esthétiques respecter si possible du mieux qu'on peut. Le grand roman est celui qu'on n'a pas encore écrit, le prochain peut-être, comme le précise Fred Vargas :

Et je disais « essai » parce que, chaque fois, je vise une cible que je vise de plus en plus précisément. Puis je tire et je vois que je suis encore à côté. Donc j'espère que dans le prochain roman, j'atteindrai ce que je cherche. Mais comme je rate systématiquement, je réécris un roman pour m'approcher plus près<sup>13</sup>.

Ces lignes font écho aux déclarations de Simenon, répondant aux attentes insatisfaites de Robert Brasillach : « Quand Simenon nous donnera-t-il son grand roman ? » Cette insatisfaction récurrente de l'artisan-romancier, cherchant à améliorer la musique de la phrase, le pousse à se remettre à son établi et à poursuivre son apprentissage.

Le père de Maigret comparait la pulsion d'écrire à la montée d'une crise intime, dont la délivrance n'arrivait qu'avec l'achèvement du texte. Au lieu de consulter un psychanalyste, il retrouvait son équilibre personnel et se délivrait de ses fantômes en faisant, « par une sorte de nécessité intime »<sup>14</sup> vivre à ses personnages ses soucis du moment.

## *Se soumettre à quelques règles*

Illusion d'auto-thérapie ou catharsis ? Pour que la magie du texte opère, il faut remplir certaines conditions. Se mettre dans la peau des personnages en premier lieu et vivre leurs émotions.

Ce que j'aime dans le roman policier, c'est l'idée de la tension et du soulagement. Ah, cette bonne vieille catharsis ! On s'angoisse un moment pour des problèmes totalement fictifs qui seront résolus. N'achète-t-on pas souvent un roman policier pour le plaisir du ressort qu'on tend et qu'on lâche ?<sup>15</sup>

<sup>13</sup> Interview recueillie par Ch. Ferniot, Lire, 25 octobre 2001.

<sup>14</sup> Simenon G. (1963). *Portrait Souvenir*. Paris : Tallandier, p. 141.

<sup>15</sup> Interview recueillie par Ch. Ferniot, Lire, 25 octobre 2001.

Ensuite il ne faut pas trop s'identifier à eux. Nos deux auteurs prennent l'écriture du roman comme un miroir sans tain, qui a l'avantage de ne pas leur renvoyer le reflet direct de leur propre personne. Ils y trouvent un alibi rassurant pour ne pas se livrer à des tentations autobiographiques ou égotistes. Il est moins stressant de chercher à connaître les autres que de s'égarer dans les pièges d'une autoanalyse...

Une autre règle que se donnent ces deux romanciers : ne pas faire de plan de l'intrigue mais la découvrir au fur et à mesure de la production du texte. On voit, sur ce point combien leur conception du roman policier diffère de la conception du suspense selon Boileau et Narcejac, pour qui la rédaction de chaque chapitre est précédée d'un canevas détaillé. Si la programmation du texte chez ces derniers l'emporte sur l'aventure buissonnière, les contraintes d'une cohérence rationnelle à trouver en fin de parcours donnent moins de poids au sentiment de la fatalité. Comme si elle dépendait de l'alternative : plan préalable ou pas, la compréhension de la personnalité des criminels oscille entre deux pôles. D'une part, l'auteur décide, en tant que meneur de jeu déclaré, de la dépravation de son personnage ; d'autre part, l'auteur, sans avoir tranché la question de la perversité, ne cesse de s'interroger sur les bizarreries de la destinée humaine.

Bien sûr, on peut noter, entre Simenon et Vargas, des divergences dans la conception de l'écriture romanesque. Elles sont assez nombreuses. Combien faut-il de temps pour écrire un roman ? Moins de quinze jours pour l'un, plus de six mois pour l'autre. Quelle place donner aux recherches documentaires ? Une étude documentaire minutieuse sur les traditions populaires et la mythologie pour Fred Vargas s'oppose à l'effacement de toute référence trop précise à des événements historiques chez Simenon. Le rythme de production n'est pas le même, mais qu'importe. Il n'est pas urgent pour notre propos d'établir une liste de tous les marqueurs de leur originalité respective ni de balayer l'ensemble de leurs œuvres.

### *LE MOT DE LA FIN*

Au fond, il ne s'agit pas, dans ces propos, de convaincre de l'idée que Fred Vargas est bien l'héritière — du moins une des héritières — de Georges Simenon. Mon ambition a été de tester quelques critères à reprendre pour valider éventuellement de semblables filiations.

On sait mieux, depuis les travaux de Freud et de Bourdieu, que pour s'appropriier un héritage, il faut, dans un premier temps, le soumettre à l'épreuve du feu, de la destruc-

tion. Ce qu'il en reste, après ce traitement radical, c'est une fidélité à soi, à son originalité personnelle, en gardant, des idéaux qu'on vous a transmis, le meilleur de ce qu'on est réellement capable d'assimiler.

Sur trois plans au moins, les méthodes de l'enquêteur, la figure idéalisée du clochard et la conception de l'écriture romanesque, j'espère avoir convaincu de la proximité des positionnements littéraires de Georges Simenon et de Fred Vargas.



## UN ROMAN SOUS INFLUENCE : *PRÉLUDE D'OCTOBRE* DE DENIS LACASSE<sup>1</sup>

Michel LEMOINE

Liège

Ce roman publié en 1990 au Canada par les Éditions du Septentrion est fort peu connu en Europe — et même au Canada — pour des raisons que l'on comprendra aisément, j'ose l'espérer, à la faveur de cette intervention.

Le titre se réfère à des événements réels qui se sont produits dans la province canadienne du Québec en octobre 1970. Il me paraît indispensable de les évoquer ici — fût-ce très brièvement —, faute de quoi la suite de mon propos serait difficilement compréhensible. En outre, ces événements éloignés de nous à la fois dans le temps et dans l'espace ne sont pas nécessairement présents à notre mémoire ou à notre connaissance. En 1970, donc, des troubles éclatent dans la « belle province » suite à la radicalisation sans cesse croissante du Front de Libération du Québec (FLQ), à visée politique, mais aussi sociale. Diverses manifestations précèdent des incidents plus graves comme des vols d'armes de guerre ou des explosions de bombes en divers endroits bien ciblés de Montréal. Ces incidents culminent avec la « crise d'octobre » qui voit l'enlèvement par le FLQ, le 5, d'un attaché commercial britannique, James R. Cross, suivi, le 10, par celui de Pierre Laporte, ministre du Travail du gouvernement provincial québécois. Celui-ci, mené par son Premier ministre, Robert Bourassa, refuse de négocier avec les ravisseurs du FLQ, considérés comme une instance illégale. Si l'attaché commercial est finalement libéré en décembre seulement, le ministre Laporte, lui, est assassiné dès le 17 octobre. Ces enlèvements conduisent le gouvernement central et son Premier ministre Pierre Elliott Trudeau, lui-même originaire du Québec, à proclamer le 16 octobre l'état d'urgence et l'adoption de lois martiales d'exception qui renforcent le pouvoir de la police et autorisent l'intervention de l'armée. Montréal, particulièrement, vécut alors un véritable état de siège accompagné d'arrestations multiples, parfois d'ailleurs arbitraires, mais visant à éradiquer le terrorisme<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> L'auteur n'est pas célèbre. J'emprunte les lignes suivantes à la « quatrième de couverture » du roman : « Denis Lacasse naît à Québec en 1947. Une partie de son enfance se déroule à Sanmaur et à La Tuque. Il enseigne en Ouganda en 1968 puis passe à l'Office franco-québécois pour la Jeunesse. Ce cheminement le conduit enfin au ministère des Affaires internationales où il poursuit sa carrière ». Je n'aurais vraisemblablement jamais connu l'existence de son roman sans Christian Delcourt qui me l'a signalé jadis et que je remercie vivement.

<sup>2</sup> D'après David M. L. FARR, dans *Encyclopædia Britannica Book of the Year 1971*, Université de Chi-

C'est à cette situation extrême que renvoie, vingt ans plus tard, le titre du roman de Denis Lacasse, *Prélude d'octobre*, « prélude » entendant montrer que, si la crise d'octobre était en germe depuis longtemps, elle aurait dû paraître imminente aux observateurs attentifs du monde politique québécois dès septembre 1970, mois durant lequel prend place l'action du roman qui se livre toutefois à de nombreux retours en arrière. La thèse défendue par l'auteur est que les hautes sphères politiques et policières, après avoir infiltré habilement le FLQ, ont manœuvré de manière à favoriser les enlèvements, en vue d'obtenir du gouvernement central un accroissement des forces de répression policières et l'intervention militaire, leur but étant d'en finir avec le FLQ considéré comme fauteur de troubles terroristes inadmissibles. *Prélude d'octobre* se présente donc comme un roman de « politique-fiction », ce qu'accrédite le premier paragraphe des « Notes documentaires » jointes par l'auteur en fin de volume afin d'étayer le bien-fondé de sa thèse : « *Prélude d'octobre* est une œuvre fictive appuyée sur des recherches et des informations connues ou parfois confidentielles dont l'évocation, encore de nos jours [1990], ne va pas sans susciter beaucoup d'interrogations quant aux circonstances exactes qui ont entouré la crise d'Octobre »<sup>3</sup>.

Ceci posé, il est temps de se demander quel peut être le rapport d'un tel livre avec Simenon, lui dont les romans abordant le monde politique sont très rares (*Maigret chez le ministre*, *Le Président*), lui qui n'a en tout cas jamais envisagé dans ses fictions d'apporter une solution à un point d'histoire controversé. Faudrait-il peut-être se tourner vers les quelques pages canadiennes contenues dans son reportage intitulé *Au Chevet du monde malade* ou se pencher sur les allusions canadiennes qui émaillent ses ouvrages autobiographiques ou à caractère autobiographique ? Ce serait là une fausse piste. Y aurait-il dès lors l'un ou l'autre rapprochement à opérer sur le plan biographique ? Simenon n'a-t-il pas vécu un an au Canada d'octobre 1945 à septembre 1946 ? Sa deuxième épouse, Denyse Ouimet, n'était-elle pas d'origine canadienne ? La piste serait tout aussi fausse. En fait, le lien entre Simenon et Lacasse doit être cherché, aussi curieux que cela puisse paraître au premier abord, dans l'intrigue même de *Prélude d'octobre*, de sorte que l'on doit revenir au roman de 1990 pour esquisser partiellement cette intrigue.

Très étrangement, le héros de *Prélude d'octobre* se nomme Lacasse, comme l'auteur, mais il se prénomme Étienne et non Denis. Les événements sont d'ailleurs perçus à travers lui, selon le procédé dit, depuis Genette, de la focalisation interne. Cet Étienne Lacasse est lieutenant de police et plus précisément « chef d'escouade de la division contre le crime organisé de la police de Montréal »<sup>4</sup>. Un soir de septembre 1970, il a l'occasion de venir en aide à une jeune fille en détresse : il la reconforte et l'installe dans un hôtel pour passer une nuit tranquille. Le lendemain, il est convoqué par le « directeur du contentieux de l'hôtel

cago, 1971, pp. 178-179.

<sup>3</sup> Lacasse, D. (1990) *Prélude d'octobre*. Sillery : Septentrion, p. 207.

<sup>4</sup> *Id.*, p. 9.



de ville »<sup>5</sup>, l'équivalent du préfet de police français. La jeune fille de la nuit précédente, Daby Roach, accuse le lieutenant de l'avoir fait boire et d'avoir tenté d'abuser d'elle. C'est la nièce d'un attaché commercial britannique qui s'est plaint en haut lieu et a fourni aux autorités un long rapport de Daby sur son aventure. Le policier est prié de rédiger sa propre version de l'affaire au sujet de laquelle il lui est enjoint de ne pas enquêter plus avant et de garder le secret, même auprès des détectives qui font partie du service qu'il dirige. Abasourdi par ce qui lui arrive et qui pourrait le conduire à devoir démissionner, Lacasse s'exécute quant à la rédaction du récit exigé, mais ne respecte pas les autres consignes : au contraire, à l'aide de deux détectives de l'escouade dont il a la responsabilité, Dionne et Giguère, il va tenter de démasquer celui qui se cache derrière le piège qui lui a été tendu et qui risque de lui coûter sa carrière. Autrement dit, il s'agit de découvrir qui lui en veut au point d'avoir monté contre lui un traquenard aussi machiavélique. Pour le dire brièvement, son enquête le conduit notamment auprès d'un truand âgé, infirme et apparemment « retraité » nommé Johnny Thomassin. Il est souvent venu chez lui ces derniers temps, car il le soupçonne d'être le cerveau du trafic de la drogue à Montréal. Cependant, Lacasse se rend vite compte que Johnny n'est pas l'homme à avoir élaboré contre lui un tel stratagème, mais il apprend que son voisin d'en face, le journaliste David Sullivan, connaît Daby Roach. Dès lors, le dénouement est proche, même si Lacasse, qui a été suivi pendant toute cette enquête officiellement interdite, se voit accorder un congé de maladie, en attendant peut-être un congé définitif, c'est-à-dire sa mise à pied de la police. Toutefois, je reviendrai un peu plus tard à ce dénouement.

Le temps, notamment, d'un retour à Simenon. Il ne faut pas être grand clerc, en effet, quand on a lu ses romans, pour reconnaître dans la mésaventure à laquelle le lieutenant Lacasse doit faire face celle qui forme la trame de *Maigret se défend* (1964). À l'intention de quiconque ne l'aurait plus présente à la mémoire, je la rappellerai ici à grands traits en empruntant ses éléments à *L'Univers de Simenon*, aux *Archives Maigret* et aux *Enquêtes de Maigret*<sup>6</sup>, mais je regrette que mon propos ne me permette pas de me référer à la fine et pertinente analyse de Paul Mercier<sup>7</sup>. Un jour de juin, Maigret est convoqué par le préfet de police qui le soupçonne d'avoir tenté de séduire une jeune fille mineure à laquelle, en réalité, il est venu en aide la nuit précédente, alors qu'elle était désemparée et perdue dans Paris. Cette jeune fille s'appelle en fait Nicole Prieur, étudiante à la Sorbonne et vit chez son oncle, maître des requêtes au Conseil d'État, qui a porté plainte devant les accusations de Nicole à l'encontre de Maigret. Le préfet suggère à celui-ci d'offrir sa démission et lui interdit en tout cas de mener une enquête sur cette grave affaire, tout comme d'en parler autour de lui. Le commissaire n'en fait rien tout en se demandant qui le hait au point de vouloir l'écartier de ses fonctions grâce à une mise en scène aussi machiavélique.

<sup>5</sup> *Id.*, p. 17.

<sup>6</sup> Piron, M. avec la collaboration de Lemoine, M. (1981) *L'Univers de Simenon*. Paris : Presses de la Cité, pp. 380-381 ; Forest, J. (1994). *Les Archives Maigret*. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, pp. 232-233 ; Alavoine, B. (1999). *Les Enquêtes de Maigret de Georges Simenon*. Amiens : Encre, p. 99.

<sup>7</sup> Mercier, P. (1994). La réticence de Maigret dans *Maigret se défend*. *Cahiers Simenon*, n° 8, pp. 37-58.

Efficacement aidé par ses inspecteurs, dont Lucas et Janvier, il aboutit auprès de Manuel Palmari, un truand infirme, âgé et « retraité » chez qui il est souvent venu ces derniers temps : il le soupçonne en effet d'être à la tête d'une bande de voleurs de bijoux qu'il traque depuis longtemps. Maigret est vite convaincu que Palmari est étranger au piège grâce auquel on tente de le perdre, mais il apprend que Nicole Prieur connaît fort bien le voisin d'en face de Palmari, le dentiste François Mélan. Dès lors, même si Maigret a été suivi depuis le début de son enquête interdite et se voit par conséquent octroyer un « congé de maladie », il a tôt fait de prouver que Mélan a tout manigancé, Nicole Prieur ayant accepté de se prêter à sa mise en scène. Voyant Maigret et son équipe rôder dans sa rue et dans l'immeuble d'en face, le dentiste a cru que la police était là pour lui : en effet, il a trois meurtres et quelques avortements sur la conscience. Toutefois, cet être intelligent et dominé par la peur est la victime d'un traumatisme subi dans son enfance. Ce n'est donc pas le « criminel vraiment méchant [...], responsable de ses actes, [...] le criminel total »<sup>8</sup> dont le commissaire confiait quelques jours auparavant à son ami, le docteur Pardon, qu'il ne l'avait jamais découvert.

Face à de telles ressemblances entre les deux intrigues, on demeure pantois et on est d'emblée tenté d'accuser Denis Lacasse de plagiat. Cependant, la question du plagiat demeurant à la mode aujourd'hui<sup>9</sup>, j'ai cru utile de consulter sur le sujet quelques ouvrages récents<sup>10</sup> qui sont d'ailleurs tous extrêmement enrichissants et très documentés. Il en ressort que le problème n'est pas simple, qu'à en croire même certains esprits, toute entreprise littéraire pourrait être soupçonnée de plonger ses racines dans d'autres productions et qu'à la limite, un Pierre Bayard pourrait fort bien prouver que Simenon, paradoxalement, a plagié Denis Lacasse par anticipation... Plus sérieusement, la plupart des plagiats exemplaires mentionnés par ces érudits concernent généralement des cas où l'auteur plagiaire prend son bien chez autrui, puis a soin de camoufler vicieusement son emprunt en transformant habilement la matière empruntée de façon à éviter toute identification possible de sa source. Force est de constater que Denis Lacasse n'agit nullement de la sorte. Ce n'est certes pas lui que l'on pourrait accuser de ce « plagiat psychique » évoqué par Camille Laurens à propos de Marie Darrieusecq. Rien de vicieux non plus chez lui, mais bien une étonnante naïveté puisqu'il se contente de recopier des passages parfois très longs de Simenon en modifiant les noms des personnages — mais pas toujours ! — et en transformant la topographie et les usages courants parisiens en topographie et usages

<sup>8</sup> Simenon, G., *Maigret se défend*, dans *Œuvres complètes*. Lausanne : Rencontre, t. XXIII, pp. 281-282 et... Lacasse, D. *op. cit.*, pp. 13-14.

<sup>9</sup> « L'actualité accorde une place de plus en plus importante aux affaires de plagiat. Auteurs et ouvrages sont mis en cause dans la presse et les recours aux tribunaux pour dénoncer des contrefaçons se banalisent ». Ainsi commence le site « leplagiat.net » consacré au plagiat par Hélène Maurel-Indart, grande spécialiste de la question, dont les ouvrages (voir la note suivante) fourmillent de cas de plagiat qui ont récemment alimenté la chronique.

<sup>10</sup> Maurel-Indart, H. (1999). *Du Plagiat*. Paris : Presses Universitaires de France ; (2007). *Plagiats, les coulisses de l'écriture*. Paris : La Différence ; Bayard, P. (2009). *Le Plagiat par anticipation*. Paris : Minuit ; Darrieusecq, M. (2010). *Rapport de police. Accusations de plagiat et autres modes de surveillance de la fiction*. Paris : P.O.L.

courants montréalais, tout en ajoutant ou retranchant de-ci de-là un mot, une expression, une phrase... C'est donc presque du copier-coller intégral ! De cela, je pourrais montrer des dizaines d'exemples si j'avais la possibilité de citer en parallèle une moitié de *Prélude d'octobre* et les passages correspondants de sa source, *Maigret se défend*. Presque une moitié, en réalité, puisqu'un calcul basé sur le nombre de lignes du roman de Denis Lacasse laisse apparaître que 50,97 % de l'ouvrage ne doivent rien à Simenon. Le tableau suivant établit le même calcul par chapitres. Il faut en effet savoir que *Prélude d'octobre* ne modifie pas non plus les divisions de *Maigret se défend* en huit chapitres suivis d'un épilogue.

Chapitres	Nombre total de lignes	Nombre de lignes originales	Pourcentage
1	701	216	30,8 %
2	1064	622	58,5 %
3	682	165	24,2 %
4	711	333	46,8 %
5	704	523	74,3 %
6	450	265	54,1 %
7	851	398	46,8 %
8	721	470	65,2 %
Épilogue	14	14	100 %
<i>Totaux</i>	5898	3006	50,97 %

N'ayant donc pas la possibilité de citer la totalité des 49,03 % x 2 inspirés directement par Simenon, je me contenterai ici de deux exemples. Tout d'abord, dès le chapitre premier. Maigret est en présence du préfet de police qui l'a convoqué et qui l'interroge, rôles tenus dans le roman canadien par le lieutenant Lacasse et le directeur du contentieux, qui est avocat. C'est là, se plaît à écrire Paul Mercier, la « version policière de l'arroseur arrosé »<sup>11</sup>.

<sup>11</sup> Paul MERCIER, *art. cit.*, p. 48.

*Maigret se défend*

Le manitou se levait, marchait vers la fenêtre, où il regardait un moment les voitures et les autobus passer devant le Palais de Justice. Quand il revint vers le centre de la pièce, son sourire s'était accentué, donc sa satisfaction de lui-même.

— Arrivé au sommet de l'échelle, puisque vous êtes maintenant chef de la Brigade criminelle, vous n'avez pas pu vous départir des habitudes de vos débuts... Vous passez peu de temps dans votre bureau, me suis-je laissé dire ?

— Assez peu, oui, monsieur le préfet.

— Vous aimez vous charger en personne de tâches qui incombent normalement à vos inspecteurs...

Silence.

— Y compris ce que vous appelez des planques...

Cette fois, Maigret, décidé, les dents serrées, bourrait sa pipe.

— C'est ainsi qu'on peut vous voir des heures durant dans des petits bars, dans des cafés, dans maints endroits où on ne s'attendrait pas à rencontrer un fonctionnaire de votre rang...

Allait-il ou non l'allumer ? Il n'osait pas encore. Il se contenait, toujours dans son fauteuil, tandis que le mince et élégant préfet allait et venait de l'autre côté du bureau d'acajou.

— Ce sont là des méthodes périmées qui, en leur temps, ont peut-être eu du bon...

L'allumette craqua et fit sursauter le jeune homme, mais il ne fit aucune obser-

*Prélude d'octobre*

L'avocat se leva, marcha vers la fenêtre d'où il regarda un moment les voitures et les autobus passer devant la rue Notre-Dame. Quand il revint vers le centre de la pièce, son sourire s'était accentué, donc sa satisfaction de lui-même.

— Bien que lieutenant d'escouade, vous gardez des habitudes peu conformes à votre grade... vous passez peu de temps dans votre bureau, m'a-t-on dit.

— Assez peu, en effet.

— Vous aimez vous charger personnellement des tâches qui incombent normalement à vos détectives...

Silence.

— Y compris ce que vous appelez des planques ? C'est ainsi qu'on peut vous voir dans des tavernes, des petits cafés ; des endroits où on ne s'attendrait pas à rencontrer un agent de votre rang.

Allait-il ou non faire flamber la mèche en signe d'ultime indifférence ? Il n'osait pas encore. Il se contenait, toujours dans son fauteuil, tandis que l'élégant directeur allait et venait de l'autre côté du bureau.

— Ce sont là des méthodes très dis-

vation. Son sourire revint, tout pareil, après s'être effacé l'espace d'une seconde.

— Cette vieille police a ses traditions... Les indicateurs, par exemple... On entretient des relations cordiales avec des personnages qui vivent en marge de la loi ; on ferme les yeux sur leurs peccadilles et, de leur côté, ils vous donnent un coup de main... Vous continuez à vous servir d'indicateurs, monsieur Maigret ?

— Comme toutes les polices du monde.

— Vous fermez aussi les yeux ?

— Quand c'est nécessaire.

— Vous ne vous êtes jamais rendu compte que beaucoup de choses ont changé depuis l'époque de vos débuts ?

— J'ai vu défiler neuf directeurs de la P.J. et onze préfets de police.

Tant pis ! C'était une question d'honnêteté vis-à-vis de lui-même, vis-à-vis de tous ses camarades du Quai, des anciens, en tout cas, car les jeunes inspecteurs prenaient volontiers les attitudes de ce joueur de tennis.

Si le préfet encaissa le coup, cela ne parut pas à la surface. Il aurait pu être diplomate. Qui sait ? Il finirait peut-être ambassadeur.

— Vous connaissez Mlle Prieur ?

La véritable attaque commençait. Sur quel terrain ? Maigret n'était pas encore en mesure de le deviner.

— Devrais-je la connaître, monsieur le préfet ?

— Certainement.

cutables qui, par hasard, parfois, peuvent donner des résultats...

Le briquet craqua et fit sursauter l'avocat, mais il ne fit aucune observation. Son sourire était revenu, tout pareil, après s'être effacé l'espace d'une seconde.

— Les indicateurs, par exemple... On entretient des relations cordiales avec des personnages qui vivent en marge de la loi ; on ferme les yeux sur leurs peccadilles et, de leur côté, ils vous donnent un coup de main... Vous continuez à vous servir d'indicateurs.

— Comme tous les policiers du monde.

— Vous fermez aussi les yeux ?

— Quand c'est nécessaire.

— Vous ne vous rendez pas compte que bien des choses ont changé depuis une douzaine d'années.

— J'ai vu défiler trois chefs de police et quelques directeurs de contentieux.

Tant pis ! C'était une question d'honnêteté vis-à-vis de lui-même, vis-à-vis de tous ses collègues qui, eux aussi, depuis des années, contribuaient à améliorer cette police qui avait été l'objet de tant de dénigrements.

Si le directeur du contentieux encaissa le coup, cela ne parut pas. Il aurait pu être diplomate. Qui sait ? Il finirait peut-être par être ambassadeur.

— Vous connaissez Mlle Daby Roach ?

— C'est cependant la première fois que j'entends ce nom-là.

— Mlle Nicole Prieur... Vous n'avez jamais entendu parler non plus de M. Jean-Baptiste Prieur, maître des requêtes au Conseil d'État ?

— Non.

— Il habite au 42 du boulevard de Courcelles.

— Je ne vous contredirai pas.

— Il est l'oncle de Nicole, qui vit avec lui.

— Je vous crois, monsieur le préfet.

— Et moi, je vous demande, monsieur le commissaire principal, où vous étiez cette nuit à une heure du matin.

Cette fois, c'était parti plus sec et les yeux ne souriaient plus.

— J'attends votre réponse.

— Il s'agit d'un interrogatoire ?

— Entendez-le comme vous le voudrez. Je vous ai posé une question précise.

— Puis-je vous demander à quel titre ?

(pp. 289-291)

La véritable attaque commençait. Sur quel terrain ? Lacasse n'était pas en mesure de le deviner.

— Est-ce que je devrais la connaître ?

— Certainement.

— C'est quand même la première fois que j'entends ce nom-là.

— Mlle Daby Roach... Vous ne connaissez pas non plus de M. James Roach, l'attaché commercial britannique à Montréal ?

— Non.

— Il habite rue Redpath Crescent.

— Si vous le dites !

— Il est l'oncle de Mlle Roach qu'il a emmenée avec lui, ici, à Montréal.

— Bon.

— Et moi, je vous demande, lieutenant Lacasse, où vous vous trouviez hier soir à onze heures ?

Cette fois, c'était parti plus sec et les yeux ne souriaient plus.

— J'attends votre réponse.

— Il s'agit d'un interrogatoire ?

— Entendez-le comme vous voudrez. Je vous ai posé une question précise.

— Puis-je vous demander à quel titre, monsieur ?

(pp. 23-25)

Le deuxième extrait restitue le début du chapitre 4 des deux romans. Maigret y interroge Manuel Palmari et Aline, sa compagne, rôles tenus dans *Prélude d'octobre* par le lieutenant Lacasse, Johnny Thomassin et Aline. Plus qu'ailleurs, Denis Lacasse y use de québécoismes<sup>12</sup> dans les dialogues ; c'est une manière de rendre certaines tournures de type argotique présentes dans le roman de Simenon, mais on trouve aussi dans la bouche du truand québécois et de sa compagne des expressions plus crues propres, sans doute, au langage populaire peu châtié des malfrats.

*Maigret se défend*

La porte du salon était ouverte, et on vit Aline qui le traversait à pas nets, rapides, juchée sur des talons aiguille, vêtue d'un tailleur de lin orange, ses cheveux noirs strictement coiffés. D'une main elle tenait un sac à main noir comme sa chevelure et de l'autre des sachets de papier portant, l'un la marque d'une lingerie du Lido, l'autre celle d'un magasin de la rue Marbeuf.

Elle avait aperçu Maigret de loin, n'avait pas fait mine de le reconnaître, et, quand elle entra dans la pièce où se tenaient les deux hommes, elle passa devant lui comme s'il n'avait pas existé, se pencha pour poser un baiser sur le front de Manuel.

— Alors, papa, il est encore ici, celui-là ?

Elle avait vingt-deux ans. Palmari approchait de la soixantaine. Le « papa », pourtant, n'avait rien de filial. C'était, dans la bouche d'Aline, un petit nom affectueux, et le sourire de l'ex-tenancier du Clou-Doré semblait dire : « Vous voyez quelle femme c'est ? »

Le fait est que la gamine qui avait

*Prélude d'octobre*

La porte du salon était ouverte. On vit Aline qui le traversait à pas nets, rapides, juchée sur des talons aiguilles, vêtue d'un tailleur orange, ses cheveux noirs strictement coiffés. D'une main, elle tenait un sac à main noir comme sa chevelure et de l'autre, des sacs de papier portant, l'un, la marque de commerce d'une lingerie, l'autre, celle d'un magasin de la rue Saint-Hubert.

Elle avait aperçu Lacasse tout de suite, mais n'avait pas sourcillé, n'avait pas fait mine de le reconnaître et, quand elle était entrée dans la pièce où se tenaient les deux hommes, elle était passée devant lui comme s'il n'avait pas existé et s'était penchée pour poser un baiser sur la joue de Johnny.

— Alors, nounours, y est encore icitte, celui-là ?

Elle avait 24 ans. Thomassin approchait la soixantaine. Le « nounours », pourtant, n'avait rien de moqueur. C'était, dans la bouche d'Aline, un sobriquet affectueux et respectueux et le sourire de l'ex-tavernier semblait dire : « Vous voyez quelle femme c'est ? »

C'est que la gamine qui avait débuté sur les trottoirs de la rue Sainte-Catherine,

<sup>12</sup> La liste des québécoismes relevés dans le roman devrait paraître dans un prochain numéro des Cahiers de Linguistique.

débuté sur les trottoirs du boulevard Sébastopol dès l'âge de seize ans devait maintenant, dans la rue, être prise pour une bourgeoise élégante, la jeune femme d'un médecin, d'un ingénieur, d'un avocat.

— D'ici à ce qu'il apporte son pyjama et ses pantoufles, sans oublier sa brosse à dents et son rasoir...

Elle parlait sans regarder le commissaire, d'une voix haut perchée, avec un fort accent faubourien. Elle l'exagérait à plaisir, comme Manuel jouait les comiques. On aurait dit deux comédiens qui se lançaient des répliques apprises, chacun connaissant son rôle sur le bout des doigts.

Drôle de fille ! Brune comme elle l'était, avec ses yeux noisette et sa peau basanée, elle n'était pas originaire du Midi mais d'un petit village du Morbihan, d'où elle était venue à Paris en qualité de bonne d'enfant.

Elle avait travaillé six mois environ dans un ménage très riche de Neuilly qui n'avait pas hésité à lui confier une petite fille de trois ans et un bébé au berceau, même quand elle avait commencé à courir les musettes des Gravilliers et de la rue de Lappe.

Elle avait jeté ses deux sacs de papier sur le divan ; elle continuait, forçant toujours sur l'accent parigot :

— Qu'est-ce qu'il veut, cette fois-ci ?

— Sois pas méchante avec lui, Aline. Tu sais bien que le commissaire est mon ami.

— Ton ami à toi, peut-être. Moi, il me casse les pieds, et je déteste l'odeur de pipe sale.

Maigret n'était pas offusqué et tirait

entre Saint-Denis et Berri, dès l'âge de 17 ans, devait maintenant dans la rue être prise pour une bourgeoise élégante, la jeune femme d'un professionnel à l'aise.

— D'icitte à ce qu'y apporte son pyjama et ses pantoufles, sans oublier sa brosse à dents et son rasoir...

Elle parlait sans regarder le lieutenant d'une voix haut perchée, avec un fort accent de l'Est. Elle exagérait à plaisir, comme Johnny jouait les comiques. On aurait dit deux acteurs qui se lançaient des répliques apprises, chacun connaissant son rôle sur le bout des doigts. Drôle de fille ! Brune comme elle l'était, avec ses yeux noisette et sa peau basanée, elle n'était pas originaire d'une réserve indienne, mais d'un village des environs de Thetford Mines d'où elle était venue à Montréal comme bonne. Elle avait travaillé six mois environ dans une famille très riche d'Outremont qui n'avait pas hésité à lui confier une fillette de trois ans et un bébé au berceau, même quand elle avait commencé à courir les bars de la rue Saint-Denis.

Elle avait jeté les deux sacs de papier sur le divan ; elle continuait, la voix devenue soudainement agressive :

— Qu'est-ce qu'y veut, cette fois citte ?

— Sois pas méchante avec, Aline. T'sés ben que le lieutenant est mon ami.

— Ton ami à toé, peut-être. Moé, y m'achale et j'aime pas ça un invité comme lui chez nous.

Lacasse n'était pas offusqué et il



lentement sur sa pipe en la regardant. Il soupçonnait que c'était elle, se souvenant de ses anciens patrons, qui avait voulu cet appartement confortable et bourgeois, alors que Manuel se contentait jadis de l'entresol obscur qu'il occupait au-dessus de son restaurant.

Elle devait avoir envie de respectabilité.

— Tu connais quelqu'un qui travaille au Conseil d'État, toi ? lui demandait l'infirmier avec une pointe d'ironie.

— Si c'est lui qui te le demande, réponds-lui que je ne sais même pas ce que c'est... Tu remarqueras qu'il commence à loucher vers mes paquets... Chiche qu'avant cinq minutes il me demande à voir ce qu'il y a dedans... Peut-être, après tout, que c'est un vicieux qui s'excite en tripotant de la lingerie féminine...

Le téléphone sonnait. L'homme, dans sa petite voiture, sourcillait, regardait l'appareil, puis le commissaire.

— Allô !... Comment ?... Oui, il est ici... C'est pour vous, monsieur Maigret...

— Qu'est-ce que je te disais ? À la prochaine, il se fera adresser son courrier chez nous...

— Allô !... Oui... Je t'écoute...

C'était Janvier, qui téléphonait d'un petit café de la rue.

— Je vous appelle à tout hasard, patron... Lourtie est à côté de moi... Il s'est fait semer par la fille... En sortant de chez elle, elle a marché droit vers la station de métro des Ternes... Elle a pris un billet de première et est descendue sur le quai de la ligne qui conduit à l'Étoile... Lourtie l'a suivie... Quand elle a pénétré dans le wagon,

tapotait des doigts le bras du fauteuil. Il soupçonnait que c'était elle, se souvenant de ses anciens patrons, qui avait voulu cet appartement confortable et un peu retiré, alors que Johnny se contentait, jadis, du sous-sol obscur. Elle devait avoir envie de respectabilité.

— Tu connais quelqu'un qui est attaché commercial, toé ? lui demandait l'infirmier avec une pointe d'ironie.

— Si c'est lui qui te le demande, réponds-y que j'sais même pas ce que c'est. Tu remarqueras qu'y commence à loucher vers mes paquets. J'te gage qu'avant cinq minutes, y va m'demander pour voir c'qu'y a dedans. Peut-être, qu'après toute, le linge de femme l'excite...

Le téléphone sonna. L'homme, dans son fauteuil roulant, sourcillait, regarda l'appareil, puis le lieutenant.

— Allô !... Oui... Je t'écoute.

C'était Giguère qui téléphonait d'un casse-croûte de la rue.

— Je t'appelle à tout hasard, Étienne... Lortie est à côté de moi. Il a perdu de vue la fille un bout de temps. En sortant de chez

il s'y est glissé par l'autre porte... Juste au moment où les portes se refermaient, elle a sauté sur le quai et Lourtie n'a pas pu se faufler à temps... Il est revenu ici et elle vient de rentrer en taxi...

— Merci.

— Cela va comme vous voulez ?

— Non.

Elle s'était assise sur le divan, près des deux paquets, et, les jambes haut croisées, regardant toujours Manuel et non l'hôte à qui elle semblait avoir juré de ne pas adresser la parole, elle disait :

— C'est le flic de service... Ils ont beau se relayer, je commence à connaître leur tête... Celui d'aujourd'hui est un gros bouffi toujours sur le point d'attraper une congestion...

— Dites-moi, mon petit...

— On n'a pas gardé les cochons ensemble, lui et moi, papa... Tu lui as permis de me tutoyer ?

— Je vous appelle mademoiselle ?

— Ce ne serait pas plus correct qu'il m'appelle madame ?

On se moquait de lui, et Manuel, fier de la gamine qu'il avait formée, la regardait avec une gentille tendresse.

— Je t'assure, Aline, qu'il ne nous veut pas de mal...

— Pourquoi avez-vous semé l'inspecteur qui vous suivait ?

— Je suppose qu'il ne lui est jamais arrivé, à lui, de changer d'avis à la dernière minute ?

C'était toujours à Manuel qu'elle s'adressait.

elle, elle a pris un taxi plutôt que son char. Le taxi a pris De Chateaubriand comme pour descendre au centre-ville, puis à la rue Beaubien, il est revenu rue Saint-Hubert. Elle a dû régler le chauffeur en route, car elle est sortie précipitamment du taxi pour entrer dans un magasin. Le temps que Lortie stationne, il ne l'a plus vue. Il l'a retrouvée vers la fin de ses courses quand elle reprenait un taxi pour rentrer.

— Merci.

— Ça marche comme tu veux ?

— Non.

Elle s'était assise sur le divan, près des deux paquets et, les jambes haut croisées, regardant toujours Johnny et non l'hôte à qui elle semblait avoir juré de ne pas adresser la parole, elle disait :

— Le poulet de service. Y ont beau se relayer, j'commence à connaître leur face. Aujourd'hui, c'est le gros gras.

— Dis-moi, Aline...

— On n'a pas gardé les cochons ensemble lui et moé, nounours. Tu lui permets de me tutoyer ?

— Je t'appelle mademoiselle ?

— Ça serait pas plus correct qui m'appellerait madame ?

Johnny, fier de la fille qu'il avait formée, la regardait avec une gentille tendresse.

— Ma première intention était d'aller aux Galeries. Puis, à peine dans le métro, j'ai pensé que je trouverais aussi bien ce que je cherchais dans le quartier... Il peut voir... Il peut même toucher... J'en serai quitte pour laver mes culottes et mes soutiens-gorge avant de les porter...

(pp. 330-333)

— J't'assure, Aline, qu'y nous veut pas de mal...

— Pourquoi as-tu semé le détective qui te suivait ?

— J'suppose qu'y est jamais arrivé, à lui, de changer d'idée à la dernière minute ?

C'était toujours à Johnny qu'elle s'adressait.

— Ma première idée était d'aller au centre-ville. Puis, à peine dans le taxi, j'ai pensé que j'trouverais aussi ben c'que cherchais sur Saint-Hubert. Y peut voir. Y peut même toucher. J'en serai quitte pour laver mes p'tites culottes et mes brassières avant de les mettre.

(pp. 89-92)

On s'en est rendu compte en lisant ces deux extraits, les noms et prénoms des personnages ont été modifiés en passant de Paris à Montréal, mais pas toujours (Aline, Lourtie / Lortie). Il est dès lors intéressant et amusant d'abord de constater que la plupart des personnages créés par Simenon trouvent un équivalent dans le roman de Lacasse, ensuite de savoir comment ils s'appellent. C'est l'objet du tableau suivant où les personnages de *Prélude d'octobre* apparaissent par ordre d'entrée en scène. Ceux qui n'ont pas changé de nom, de prénom ou en ont peu changé en passant de Simenon à Lacasse sont imprimés en caractères italiques.

*Prélude d'octobre*

Étienne Lacasse, lieutenant de police et « chef d'escouade de la division contre le crime organisé de la police de Montréal »

Julien Dugal, journaliste, ami de Lacasse

Lucie, infirmière, compagne de Lacasse

Solange<sup>13</sup> Dugal, institutrice, épouse de Dugal

Le directeur du contentieux de l'hôtel de ville de Montréal, responsable des « poursuites judiciaires au nom de la ville »

Le « grand patron », chef immédiat de Lacasse

Robert Dionne, détective dans le service de Lacasse

Charles Giguère, détective dans le service de Lacasse

Daby Roach, étudiante prétendant se nommer Marlin

James Roach, attaché commercial de Grande-Bretagne à Montréal, oncle de Daby Roach

[Stan, personnage inventé par Daby Roach, soi-disant fiancé de Lily Stevenson]

[Lily Stevenson, personnage inventé par Daby Roach, soi-disant son amie]

Lapointe, détective dans le service de Lacasse

Lise, secrétaire dans le service de Lacasse

Christopher Roach, père de Daby et

*Maigret se défend*

Le commissaire Maigret

Le docteur Pardon, médecin ami de Maigret

Madame Maigret

Madame Pardon

Le préfet de police

Le directeur de la PJ, chef immédiat de Maigret

L'inspecteur Lucas

L'inspecteur Janvier

Nicole Prieur, étudiante prétendant se nommer Carvet

Jean-Baptiste Prieur, maître des requêtes au Conseil d'État, oncle de Nicole Prieur

[Marco, personnage inventé par Nicole Prieur, soi-disant fiancé de Laure Dubuisson]

[Laure Dubuisson, personnage inventé par Nicole Prieur, soi-disant son amie]

L'inspecteur Lapointe

Joseph, garçon de bureau à la PJ

Christophe Prieur, père de Nicole et frère de Jean-Baptiste Prieur, décédé

Manuel Palmari, truand « retraité »

Aline<sup>14</sup>, compagne de Palmari

L'inspecteur Lourtie

Oscar Coutant, concierge à la Sorbonne, petit-cousin de l'épouse de l'inspecteur Lucas

Marcel Landry, animateur du club des

<sup>13</sup> Dans *Maigret se défend*, une fille des Pardon se prénomme Solange.

<sup>14</sup> Ce personnage ne sera nommé Aline Bauche que dans *La Patience de Maigret*, « suite » de *Maigret se défend*.

frère de James Roach, décédé

Johnny Thomassin, truand « retraité »

Aline, compagne de Thomassin

Lortie, détective dans le service de Lacasse

Luc Tousignant, appariteur à l'Université de Montréal, beau-frère du détective Dionne

Marceau, gérant d'une auberge dans un centre de loisirs proche de Montréal, ex-disc-jockey

David Sullivan, journaliste

Patrick McFadden, professeur de journalisme à l'Université McGill qui a eu Sullivan comme élève

Cent-Clefs

François Mélan, dentiste

Vivier, professeur de stomatologie qui a eu Mélan comme élève

Pour être complet et demeurer honnête, il faut se demander en quoi consiste la matière propre à Lacasse, matière qui couvre tout de même, nous l'avons vu, 50, 97 % du roman, soit un peu plus de la moitié. On l'aura deviné, il s'agit de l'aspect historico-politique, de considérations propres à la ville de Montréal et de la biographie du lieutenant Lacasse. Celui-ci acquiert en effet un passé, généralement lié à sa carrière et retracé dans des retours en arrière parfois longs qui ne s'insèrent pas toujours de façon très habile dans le récit. On se doit aussi de souligner que le dénouement de la fiction n'est pas le même que chez Simenon et que ce dénouement est lié aux événements historico-politiques qui constituent l'arrière-fond, sans nul doute essentiel aux yeux de l'auteur, sur lequel se détache l'intrigue inspirée par Simenon. En effet, tandis que le dentiste François Mélan est le coupable que Maigret recherche dans *Maigret se défend*, son répondant de *Prélude d'octobre*, le journaliste David Sullivan, n'est qu'un pion dans le stratagème monté contre Lacasse. C'est ce qu'il avoue, mort de peur, au lieutenant venu l'interroger. Il avait vu Lacasse, tout comme ses détectives, rôder dans sa rue, pénétrer dans la maison d'en face et il avait cru, comme Mélan, que c'était pour le surveiller, mais son seul « crime » consiste à avoir infiltré le FLQ sur ordre des autorités policières qui ont barre sur lui à cause de certains agissements troubles de sa sœur. Il a donc averti ces autorités de la surveillance dont il croyait être l'objet et ce sont elles qui, sachant qu'il connaissait Daby Roach, ont ourdi le piège qui a failli mettre Lacasse à pied. Celui-ci force donc Sullivan à téléphoner à son « chef » qui lui répond qu'il vient immédiatement, de sorte que Lacasse voit arriver... le directeur du contentieux qui considère Lacasse comme un ennemi depuis qu'il a refusé de faire partie de la SAT (section antiterroriste de la police).

Peu après la parution de *Prélude d'octobre* en septembre 1990, le plagiat est révélé par le journal *La Presse*, de Montréal, où l'on peut lire le 10 octobre un article signé Réginald Martel dont le titre proclame : « Denis Lacasse avoue avoir plagié Georges Simenon ». Ce journaliste est-il le premier à avoir flairé le plagiat ou en a-t-il été averti ? On ne sait, mais l'auteur de l'article cite maints exemples « empruntés » par Lacasse à *Maigret se défend* : première page du chapitre premier, début du chapitre 3 et « le reste est à l'avenant », y compris la répartition en huit chapitres et un épilogue dans les deux ouvrages. D'autres extraits de cet article méritent d'être cités.

Joint à Québec, M. Lacasse, qui prépare un autre roman dont le destin lui paraît maintenant aléatoire, a déclaré qu'il avait relevé « le défi stupide d'écrire un roman sur les Événements d'octobre à temps pour septembre. Sans assises psychologiques pour mon personnage, j'ai agi de la sorte ».

M. Lacasse ne veut surtout pas que son éditeur, M. Vaugeois, soit associé à son geste malheureux. « Il y a eu avec M. Vaugeois, dit-il, un examen très serré des éléments historiques du roman. Mais il n'a rien à voir, ni ses collègues du comité de lecture, avec la dimension psychologique ».

M. Vaugeois, qui vient de participer à la Foire du livre de Francfort, était hier soir en transit entre son hôtel et l'aéroport. Il n'a pu être joint pour commenter ce plagiat de M. Lacasse. [...]

M. Denis Vaugeois, p. d. g. des éditions du Septentrion, devient la victime d'un auteur qu'il a voulu encourager. Il serait facile de se moquer : comment un éditeur a-t-il pu ne pas reconnaître la manière et les mots de Simenon ? Il serait plus juste de dire que M. Vaugeois a aimé, sans s'en rendre compte, le style de celui qu'André Gide tenait pour le plus grand romancier de ce siècle. Que ceux qui ont TOUT lu lui jettent la première pierre !<sup>15</sup>

Le lendemain, jeudi 11 octobre, Denis Vaugeois est à peine rentré de Francfort que paraît dans *La Presse* un article anonyme orné de sa photo et intitulé « L'affaire Lacasse-Simenon : déception de l'éditeur ». Il en ressort effectivement que « l'historien devenu éditeur a manifesté plus de déception que de colère », car il « aimait beaucoup *Prélude d'octobre* », ouvrage « qui, dans l'évocation de la Crise d'octobre, va très loin et peut déranger ». Ni son comité de lecture ni son « dernier réviseur », eux aussi enthousiastes, ajoute-t-il, ne se sont aperçus des emprunts. « Ce ne sont sans doute pas des lecteurs de Simenon ! C'est la première fois en 25 ans qu'une chose pareille m'arrive. Généralement je me méfie ; cette fois, non. Je n'ai jamais pensé que Denis Lacasse avait pu s'inspirer de quelqu'un d'autre. Mais je le savais amateur de Simenon ». Et l'éditeur, qui n'a pas encore eu le temps de lire *Maigret se défend* au moment de son interview, de conclure en annonçant : « Si les emprunts sont majeurs, [...] on retire le livre, c'est sûr »<sup>16</sup>. Et c'est bien ce qui s'est passé, de sorte que le roman est devenu pratiquement introuvable. Même Claude Menguy a dû patienter une dizaine d'années avant d'en dénicher un exemplaire !

<sup>15</sup> Martel, R. « Denis Lacasse avoue avoir plagié Georges Simenon », *La Presse*, 10 octobre 1990.

<sup>16</sup> *La Presse*, 11 octobre 1990.

Vingt ans après, « l'affaire Lacasse »<sup>17</sup> est-elle oubliée au Québec ? Il semble que non si l'on en croit un article de *La Presse* daté du 15 septembre 2009. Dû à Denis Lessard, cet article intitulé « La " police politique " sous Bourassa était loin d'être une CIA » mentionne Denis Lacasse, « fonctionnaire à la retraite », tout en fournissant une information étonnante : « M. Lacasse a réécrit depuis son roman sur les coulisses de la crise d'Octobre, que Denis Vaugeois compte publier. La première version avait été passée au pilon parce que l'auteur s'était trop largement inspiré de Georges Simenon, " sans le citer ". Ce plagiat " était une erreur », admet M. Lacasse ».

En présentant *Prélude d'octobre*, j'ai bien conscience que mon sujet se situe quelque peu en marge du thème qui unifie ce recueil d'études. J'ai cependant souhaité attirer l'attention sur un fait qu'ignoraient la plupart des spécialistes simenoniens eux-mêmes. En effet, bien que de nombreux pastiches de Simenon aient été publiés et répertoriés, ce plagiat peut-être unique du romancier n'a guère fait de bruit, à l'époque, en dehors du Québec. Même si « le plagiat littéral, simple copier-coller, n'a guère d'intérêt sur un plan littéraire »<sup>18</sup>, l'occasion était belle pour exhumer celui-ci. Ce faisant, je ne me suis pourtant plongé que dans une vague minuscule de l'océan Simenon.

<sup>17</sup> L'expression figure dans *Prélude d'octobre* (p. 113), tout comme l'expression « l'affaire Maigret » figure, comme on s'en doute, dans *Maigret se défend* (p. 347).

<sup>18</sup> Maurel-Indart, H. (2010). Les règles du savoir-plagier. *Le Magazine Littéraire*, n° 495, p. 13.





## UN FANTÔME DE MAIGRET : L'INSPECTEUR DERRICK

Jacqueline GUITTARD

Université de Picardie-Jules Verne

LES HÉROS des séries télévisées doivent être reconnaissables aisément par les téléspectateurs. Les attributs emblématiques dont ils sont pourvus à cet égard fonctionnent toutefois à double détente. Pour permettre d'identifier le personnage, les attributs opèrent en premier lieu en tant que synecdoques : le feutre et la pipe signifient Jules Maigret comme l'imperméable et le cigare signifient Frank Columbo. Leur efficacité se vérifie lorsqu'ils *passent* du film ou de la série au dessin et à la caricature, c'est-à-dire d'un mode de représentation complexe où ils sont mis en concurrence avec d'autres à un mode de représentation simple où leur degré d'iconicité se révèle suffisant pour dire tout le personnage. On notera en contre-exemple que Navarro n'est pas caricaturable, ni même Nestor Burma malgré la présence récurrente de son saxophone. Les attributs fonctionnent également comme objets inducteurs ; ils traduisent plus profondément un état du personnage qui comprend tout à la fois des indications sociales, psychologiques, voire éthiques. Mis en résonance avec les menus éléments qui s'échappent de l'histoire — brefs aperçus descriptifs ou confidences incidentes —, ils ont le pouvoir d'esquisser la généalogie du héros, sa vie familiale, son *milieu* et le mode de vie qui s'ensuit. Dans la plupart des séries, ces attributs demeurent plaqués comme un ornement, mais dans certains cas, ainsi qu'on le verra, ils prennent vie, épousant les aléas et les progrès de l'enquête. S'agissant de la postérité de Simenon, il convenait de comparer Maigret à Columbo et à Derrick : le paysage globalement signifiant de leurs attributs les installe en effet dans une commune vocation, celle de l'anti-héros ordinaire dont Jules Maigret est sans conteste la figure originelle.

### SIGNES EN SÉRIES : COLUMBO ET MAIGRET

Un imperméable mastic, une Peugeot 403 cabriolet, modèle de 1960, un basset et un cigare : tels sont les attributs de Columbo, lieutenant de police à Los Angeles. L'imperméable froissé semble n'avoir jamais fréquenté le fer à repasser et encore moins le pressing. Les cabosses et la capote récalcitrante du cabriolet français poussiéreux privent ce dernier du titre de voiture de collection auquel il pourrait prétendre s'il était entretenu. Le chien apathique ne répond jamais à l'appel de son maître — d'ailleurs, il n'a pas de nom, il s'appelle *le chien*. Dans leur état d'abandon, ce sont là les signes manifestes d'une vie privée

hors-champ qu'on devine médiocre : une famille d'émigrés italiens, une épouse bavarde, curieuse des célébrités, friande du *chili con carne* et heureuse d'une partie de bowling le dimanche. Dans l'économie de la série, Columbo se doit d'être de modeste extraction, sans culture ni éducation, affligé de surcroît d'une naïveté proche de la stupidité. Et peut-être même d'une forme de résignation, exprimée par une voussure du dos si marquée qu'on le croirait ployé dans un éternel salut.

Faut-il le rappeler ? Dans la série *Columbo* — géniale création de Link et Levinson —, le spectateur connaît l'assassin avant le lieutenant. La scène d'exposition montre le meurtrier en action, en train d'organiser minutieusement un crime qu'il espère parfait. Tout le suspens de la série repose donc sur la façon il sera confondu. L'homme — moins souvent la femme — appartient toujours à cette classe supérieure américaine très particulière, façonnée par le fantasme idéologique du *self-made-man* : villa grandiose, argent visible et aveuglant, relations dans le show-business et l'arrogance qui convient. Face à cet univers, les attributs de Columbo vont signifier sur un autre mode, dépassant alors la simple caractérisation du personnage pour la sublimer en *revanche*. La voiture déglinguée, l'imperméable fatigué et le chien obèse dégradent à l'envi le « tableau » des décors somptueux. Du cigare mâchouillé tombent sans vergogne d'épaisses cendres grises, qui maculent moquettes de luxe et tapis anciens. Enfin la posture déferente dans laquelle Columbo se complait précède systématiquement ses intrusions et ses questions dépourvues du moindre savoir-vivre. À contresens de la modestie qui semble la leur en première analyse, les signes de Columbo se font *roublards* : car ce que doit incarner Columbo c'est la victoire morale de l'intelligence — toujours profonde, donc cachée — sur la malignedé — toujours clinquante, donc fourbe.

Une pipe, un feutre mou, un pardessus : voilà ceux de Jules Maigret, auxquels on ajoutera un complet-veston, une cravate et une paire de bretelles. Et la massivité du dos, tellement expressive qu'elle suffit à faire reconnaître le commissaire dans les dessins qui sont donnés de lui. Ils signalent de la même façon une vie laissée à l'arrière-plan, mais c'est une vie petite-bourgeoise, solide comme le fil-à-fil du complet, raisonnable comme le pardessus, conçu et acheté pour durer, de bon aloi comme le chapeau : Louise, en épouse popote mitonne la blanquette de veau, en attendant le retour de son mari et peut-être la visite des Pardon que l'on reçoit Boulevard Richard Lenoir une fois par mois. À la différence de Columbo, ils ne trompent pas leur monde et affichent ce qui sera : une force tranquille.

Si la série *Columbo* reste confinée à Los Angeles, celle des *Maigret* se déploie sur tout le territoire français, voire parfois au-delà. Cette constatation structurelle a ceci d'intéressant qu'elle transfigure le commissaire Maigret, non pas en justicier, mais en incarnation humaine de la Justice. Dépêchée depuis le quai des Orfèvres, sorte d'Olympe lointain où se collectent et se résolvent les tragédies humaines, elle se matérialise plutôt qu'elle ne

s'avance sur la scène du crime. La silhouette massive de Maigret est *naturellement* épaissie par un attribut majeur : le fameux manteau noir à col de velours. Présent dans la garde-robe dès *Pietr le Letton*, il n'épouse pas seulement un corps, mais il fait corps avec lui pour construire une stature monumentale.

Le pardessus de Maigret, contrairement à l'imperméable de Columbo, évolue avec l'enquête, épongeant les intempéries qui la traversent, où nous nous plaisons à voir la métaphore des malheurs humains : le voici « alourdi » de brouillard (*L'Inspecteur cadavre*, 1943) « lourd d'humidité » (*Le Port des brumes*, 1932) rendu même « deux fois plus lourd » par la pluie (*Chez les Flamands*, 1932), « aussi roide qu'une capote de soldat » (*Cécile est morte*, 1940) jusqu'à se métamorphoser en double statufié de Maigret : « Son pardessus détrempe pendant, tout raide, au portemanteau et gardant la forme de ses épaules<sup>1</sup> ». Ainsi, dans le progrès de l'investigation, le manteau se fait-il parfois forteresse dans laquelle se retranche le commissaire : « Et Maigret s'enfonça davantage dans son lourd pardessus, comme pour s'y mettre à l'abri de tout contact<sup>2</sup> ».

Telle est également la fonction de la pipe. Les menus gestes qu'elle suscite marquent le progrès de la pensée ou la situation émotionnelle de Maigret. Parfois, la pipe peut manifester l'impatience du commissaire lorsqu'il la tapote nerveusement, qu'il la ronge entre ses dents, ou sa distraction, lorsqu'il en prépare deux à la fois. Mais surtout, elle marque la posture du retrait nécessaire à la réflexion : choisir la pipe parmi celles qui sont alignées sur le bureau, la bourrer méticuleusement, la fumer lentement. De plus, ne faisant que peu de cas du confort de son entourage, Maigret fume en toutes circonstances et cette indélicatesse récurrente renforce encore l'isolement du personnage, retranché derrière les volutes de fumée comme derrière un écran. Si les attributs de Columbo et de Maigret sont similaires — pipe contre cigare, pardessus contre imperméable, chapeau contre tignasse —, l'usage qui en est fait ne permet pas de rapprocher davantage les deux policiers : le lieutenant met à l'œuvre une logique déductive qui révèle le mal dans sa cynique objectivité cependant que Maigret privilégie l'imprégnation et l'empathie qui sied à la fatalité du drame.

## UN HOMME SANS QUALITE

Face à eux, Stephan Derrick fait pâle figure, une figure de fantôme, sans guère d'épaisseur. À l'inverse des deux autres, aucune vie privée ne se profile hors-champ. Tout juste si on lui connaît ici et là une amie dont il ne partage pas la vie. On chercherait en

<sup>1</sup> Simenon, G. (1967). *Pietr le Letton*. Œuvres complètes, tome I. Lausanne : Éditions Rencontre, p. 66.

<sup>2</sup> Simenon, G. (1967). *Cécile est morte*. Œuvres complètes, tome X. Lausanne : Éditions Rencontre, p. 46.

vain un objet inducteur qui lui soit vraiment attaché. Quand il est porté, l'imperméable est bien mastic, mais il évoque davantage le style de la *Wehrmacht* que le goût des privés anglo-saxons ou le chic Boussac des années cinquante. Derrick s'habille selon la mode, les saisons et les circonstances : dans son armoire, on trouvera un fameux blouson des années 70, reconnaissable entre tous par ses protège-coudes en skai, des pantalons à pattes d'éléphant, d'autres à pinces, une veste matelassée grise avec surpiqûres apparentes qui lui descend jusqu'aux genoux, des snow-boots, mais également un smoking et des cravates du meilleur effet. Derrick porte des lunettes. On lui connaît deux modèles, l'un aux montures épaisses, de cette matière plastique qu'on appelle rhodoïd, l'autre aux fines montures métalliques qui évoquent les Ray-Ban. Il n'en joue guère ; jamais on ne le voit les poser, puis les remettre, les porter à sa bouche, les tenir négligemment d'une main pendant qu'il discute, comme cela arrive aux presbytes. Derrick fume, cigare, cigarette, cigarillo, sans que cette manie ne joue un rôle particulier. Il boit de la Pilsner, la plupart du temps au comptoir avec Harry, parfois un petit cognac, du thé plus rarement, car passé 60 ans, cela vieillit. Il mange également : des saucisses de Francfort.

Bien qu'il y ait récurrence, rien de tout cela ne fonctionne en signes. Au fur et à mesure des épisodes, Derrick cessera de fumer, de boire, et finira par adopter des lentilles de contact ainsi que le veulent ensemble la mode et l'évolution des mœurs. Ces attributs fluctuants ne sont donc pas des signes de Derrick, mais des signes du temps. Lorsqu'avec les années l'inspecteur devient de plus en plus exigeant en matière vestimentaire, il adoptera définitivement le complet sur-mesure avec pochette de poitrine assortie : un costume ne coûtera pas moins de 6000 DM, à la fin de la série et il en faudra quatre par an, dont la coupe sera supervisée par le couturier Max Dietl. L'allure de Derrick rejoint dès lors celle des classes-affaires internationales : le voilà mondialisé.

## DERRICK, LE MAIGRET ALLEMAND ?

Les contingences de diffusion peuvent en partie expliquer que Derrick soit si souvent qualifié de Maigret allemand. Voilà rien moins que 45 ans que le commissaire Maigret hante les chaînes de télévision française. Le téléfilm *Cécile est morte* qui inaugure ce que l'on ne peut pas encore appeler une série, mais simplement la première des enquêtes du commissaire Maigret avec Jean Richard date de 1967 ; il sera suivi de 87 autres selon un rythme qui varie de deux à cinq diffusions par an. Magistralement incarné par Jean Richard jusqu'en 1990, il fait peau neuve en 1991 avec Bruno Crémer pour 54 épisodes, diffusés successivement sur les deux chaînes publiques françaises. Quant à Derrick, il a été accueilli sur France 5 dès 1986 avant d'être reprogrammé sur France 2 et France 3. Ainsi en 2008 l'amoureux de séries policières pouvait voir à l'œuvre, sur France 2, juste avant Burma, soit Jules Maigret soit Stéphan Derrick. Actuellement diffusé sur France 3, l'ins-

pecteur de la *Kripo* bavaroise a encore de beaux jours devant lui, si mort soit-il, puisque c'est 281 épisodes qui ont été tournés depuis 1974 par La ZDF.

Derrick a un père, bien moins connu que l'acteur Horst Tappert qui l'incarne : Herbert Reinecker, le seul et unique scénariste de la série. Or, Reinecker reconnaît s'être largement inspiré du personnage de Simenon pour mettre au point le sien. Il est en effet l'auteur de la seule adaptation allemande des enquêtes du commissaire Maigret, en l'occurrence *La Danseuse du Gai Moulin*. Dans ce roman policier de 1931, un espion grec aux poches bourrées d'argent est retrouvé mort dans la cave d'un cabaret de Liège où il se rendait pour la première fois. Maigret *incognito*, sur ses traces depuis Paris, confondra son assassin en la personne de Delfosse, un jeune bourgeois qui combinait ce soir-là de faire la caisse avec le modeste Chabot. En adaptant en 1966 pour le cinéma cet ouvrage de Simenon sous le titre *Maigret und sein grösster Fall* (littéralement : *Maigret et sa plus grosse affaire*), Reinecker en transpose l'action à Lausanne ; en lieu et place d'un grec, c'est le voleur d'un Vang Gogh d'une galerie parisienne, également meurtrier du gardien qui est recherché. Ce film sera diffusé dans sa version française sous le titre *Maigret fait mouche*. De Jules Maigret, Reinecker a conservé le chapeau et la pipe et mais il a vêtu le sien d'un imperméable clair (qu'il arrive à Maigret de porter à la belle saison). En revanche, il n'a rien retenu de la massivité du commissaire : c'est là un *Maigretchen*, un *maigrelet*, écrit le magazine *Der Spiegel* tant Heinz Rühmann, l'interprète, n'avait pas la carrure exigée. Cette carrure-là sera celle de Stephan Derrick.

## AFFINITES STRUCTURELLES ET QUALITES DIFFERENTIELLES

Il n'en demeure pas moins que l'art de Simenon sera retenu pour l'essentiel dans ce que nous nommerons ici des figures structurelles communes. Sans les évoquer toutes, il faut accorder à deux d'entre elles, intimement liées, l'importance qui leur revient : la figure du *Père* et la figure de la *Visite*.

L'épaisseur de l'un et les rides de l'autre disent assez qu'ils sont tous deux hommes d'expérience. Destinataires des tragédies et des drames humains, ils ne s'en trouvent jamais profondément altérés, ainsi qu'il en va pour d'autres séries et d'autres « flics » plus actuels. Si Kurt Wallander (Henning Mankell) et Erlendur Sveinsson (Arnaldur Indridasson) sont gagnés par la dépression, contaminés — pour ainsi dire — par la gangrène collective qu'il fréquente de trop près, si Adamsberg (Fred Vargas) est constamment menacé d'instabilité, en équilibre toujours précaire sur le fil de l'enquête, Maigret et Derrick, leurs aînés, présentent une impassibilité marmoréenne, à peine griffée par une compassion de surface. Non qu'ils soient froids, mais parce qu'ils sont forts. Forts des valeurs qui les animent sans qu'il ne soit besoin de les expliciter : à charge du spectateur de les déduire. Forts,

également, de la certitude que les histoires misérables auxquelles ils sont confrontés ne peuvent arriver qu'aux autres car, eux, appartiennent à une espèce supérieure, distincte de la commune humanité. Au-delà, il n'y a personne. Même pas Dieu, et encore moins un capitaine, un ministre, ou toute autre personne qui incarnerait une *autorité* véritable. Concernant les *Maigret*, il est bien fait mention, ici et là, d'un Garde des Sceaux contrarié ou d'un Parquet exigeant, mais cette hiérarchie n'a que peu d'effets sur les déplacements du commissaire : il *prend* les affaires qu'il veut, comme il l'entend, au fur et à mesure qu'elles lui adviennent, sans qu'une quelconque procédure ne l'*entrave*. Cela ne signifie nullement que *Maigret* soit transgressif, mais seulement qu'il est *seul*, dans l'univers de Simenon, à rendre la Justice. Reinecker, pour son Derrick, a, quant à lui, réglé un sort définitif à la vraisemblance *réaliste* qui aurait exigé quelques notations éparses sur le système judiciaire allemand. C'est par Le Coup de Téléphone — sans locuteur identifiable — que l'inspecteur a connaissance du meurtre ou d'une péripétie de l'enquête.

Aussi n'est-ce pas le pur effet du hasard si tous deux vont, de par le monde, dépourvus d'une famille et d'un foyer. Certes, Jules a bien sa Louise, et Stéphan, de loin en loin, une amie. Mais de vie privée, point. Et d'enfant encore moins. Derrick, « veuf de naissance », écrivait Umberto Eco, (1993, pp 243-244) ne peut pas être père, et, dans l'économie de la série des *Maigret*, un enfant est très exactement impensable. Car le geste que l'un et l'autre accomplissent, dans leur maturité exemplaire, c'est bien celui de se pencher avec une bienveillance toute paternelle, sur une humanité mineure, déstructurée comme en son adolescence — voilà pourquoi elle se trompe et elle souffre.

Or, ce geste, la mise en scène des deux séries le reflète *justement*. Dans les enquêtes du commissaire Maigret interprété par Bruno Crémer, un soin particulier est accordé aux déplacements du commissaire. Lents, pesants, mesurés, ils disent assez quelle attitude est requise au chevet du crime. Respectant à la lettre les indications du texte, ils évoquent une épiphanie mystérieuse autant qu'inquiétante. Ainsi peut-on noter la façon spectrale et crépusculaire dont Jules Maigret apparaît dans le champ: « Et une énorme silhouette se détacha de l'ombre : le commissaire Maigret, engoncé dans son lourd pardessus qui l'épaississait encore<sup>3</sup> ». Puis en disparaît : « Et l'on ne voyait plus que son dos large, son pardessus noir à col de velours qui s'éloignait<sup>4</sup> ». Chez *Derrick*, la lenteur est superlative, voire essentielle. Hormis le fait qu'elle prête à rire — de Derrick, elle représente ce dont il convient de se moquer quand on a du goût —, elle joue un rôle pour le moins paradoxal, évinçant à la fois l'action et la cruauté. Décrocher Le téléphone, mettre un manteau, ouvrir la porte, la refermer, monter en voiture, en descendre, voilà du temps dont la représentation du crime ne bénéficiera pas. La série *Derrick* réussit le pari de faire disparaître, en quelque sorte, la violence du crime, laquelle relève davantage du discours déclaratif que de la mise en scène: « un homme a été assassiné, Harry ». De Maigret à

<sup>3</sup> Simenon, G. (1967). *L'Ombre chinoise*. Œuvres complètes, tome IV. Lausanne : Editions Rencontre, p. 119.

<sup>4</sup> Simenon, G. (1967). *Le Pendu de Saint-Pholien*. Œuvres complètes, tome I. Lausanne : Editions Rencontre, p. 319.

Derrick, s'affaiblit considérablement le motif central de l'enquête policière, le crime lui-même, relégué au second plan ou dans les marges des dialogues.

Ce trait particulier provient de ce que la stratégie des deux séries repose sur la figure de la *Visite*. C'est respectivement du quai d'Orsay et du bureau 311 de la *Kriminalpolizei* que partent les deux enquêteurs pour se rendre sur le terrain. Celui de Maigret est vaste tant au plan géographique que sociologique et il constitue le véritable sujet des enquêtes. Il s'agit moins de résoudre un crime que de faire apparaître comment un individu est amené fatalement à le commettre. Or, dans cette perspective, le milieu et le lieu ont leur génie propre, créant de façon quasi-organique la victime et son assassin. Jules Maigret arpente en ethnographe la ville et la campagne, visite les notables et les voyous, révélant ainsi le fonctionnement d'univers minuscules ; leur somme établit la cartographie sensible et sociologique de la France selon Simenon. Les descriptions minutieuses qui en résultent, charnues, odorantes, colorées, précises autant qu'atmosphériques ont été particulièrement bien rendues dans la deuxième adaptation des *Maigret*.

Comme son homologue français, Stephan Derrick visite lui-aussi les familles endeuillées et les témoins ; il se rend à leur domicile, sur leur lieu de travail. Ses *clients* appartiennent à des milieux aussi diversifiés que ceux de Maigret. Du monde des artisans, des entrepreneurs, des artistes et des bourgeois qui défilent tels qu'en un catalogue au fil des épisodes, le spectateur retient quelques informations ténues : le bruit d'une scierie, les sièges d'un taxi, une chaîne de production, une salle de classe, un intérieur bourgeois. Dans leur insignifiance, ces notations n'ont pas d'autre rôle que de maquiller la surface de l'image pour dire non la vérité du lieu mais plus simplement son identité : la lampe à l'abat-jour blanc placée à côté du ficus suffit à indiquer que nous nous trouvons dans le salon d'une classe sociale aisée. La caméra n'ira pas plus loin que le premier plan et ne s'aventurera jamais au second pour en révéler des détails qui confèreraient au milieu visité sa dimension réaliste. Naturellement, pareille indigence s'explique par le genre de la série et son corollaire, le budget du tournage. Toutefois, ces contraintes ne peuvent prendre en charge toutes les questions qui se posent à l'examen des lieux que parcourt Derrick. Tout d'abord, l'action se situe exclusivement à Munich, le plus souvent en ville, parfois dans la campagne environnante. De l'une et de l'autre, le spectateur ne verra pas grand-chose : aucune vue générale, aucun plan d'ensemble, pas le moindre cadrage qui signifierait la ville. Des adresses sont données auxquelles on se téléporte plutôt qu'on ne s'y rend. Les *story-boards* de Derrick révèlent en effet un usage très paradoxal de l'ellipse, bien commode au cinéma pour comprimer la durée. Alors que la caméra s'attarde sur des actes mineurs tels que le départ — monter en voiture, claquer la portière — et l'arrivée — se garer le long d'un trottoir, descendre de voiture, grimper des marches —, elle élude les rues et les quartiers où pourrait se déployer la vie münichoise, son *génie*, ainsi que nous l'avons dit à propos des *Maigret*.

Additionnons par l'absurde *les signes de l'absence de signes*. Stephan Derrick est un

inspecteur lisse, détaché « comme chez le teinturier » dirait Roland Barthes, de tous les biographèmes auxquels pourraient s'accrocher sa singularité ; relevant d'une espèce nouvellement mondialisée, il est sans origine. Les *milieux* visités, loin de former un espace organique, semblent des îlots clôturés repliés sur eux-mêmes d'où ne part aucun pont. Eclipsée, la ville de München n'est rien d'autre que son propre nom. Au terme de cette opération, force est de constater que le résultat réside en la suppression exemplaire de ce qu'il convient de nommer ici la *germanité*. Or, par extraordinaire, le spectateur reconnaît l'Allemagne dans ces téléfilms précisément parce qu'elle s'en est effacée.

### SIMENON / REINECKER : L'EXPÉRIENCE DE LA GUERRE

L'effacement de la germanité doit beaucoup — pensons-nous — à la Seconde guerre mondiale telle que l'a vécue Reinecker<sup>5</sup>. Né à Hagen le 24 décembre 1914 d'un père employé des chemins de fer et d'une mère sans profession, Herbert Reinecker grandit dans une ambiance marquée par l'amertume de la défaite de 14-18 et la terreur du communisme. Tout y était gris, raconte-t-il en substance dans son autobiographie (Reinecker, 1990). De ce même gris, sans doute, qui colore aujourd'hui *Derrick* et qu'il a fui d'une part dans l'écriture et d'autre part dans le national-socialisme. Dès 1934, il officie comme rédacteur en chef dans des journaux dont la visée éditoriale est de diffuser auprès du jeune public « les valeurs du national-socialisme applicables à la jeunesse : camaraderie, idéal de société, vie en colonie » (Sandoz, 1999, p. 45). En 39, Reinecker écrit un premier roman *Der Mann mit der Geige (L'Homme au violon)* qui lui vaudra d'être repéré par Goebbels, alors ministre de la culture du *Reich* ; l'œuvre sera adaptée au cinéma par Paul Verhoeven sous le titre *Ich warte auf dich (Je t'attends)*, initialement intitulé *Der Fall Rainer (L'Affaire Rainer)*. Il poursuit en 40 pour le théâtre avec *Die Stunde des Triumphs (L'Heure du triomphe)* dont le livret est édité par le *NSDAP*. La même année, Reinecker est affecté aux troupes d'information des *Waffen-SS* en qualité de correspondant ; il parcourt la Bessarabie, la Norvège, l'URSS, les Flandres et la Normandie. Pendant cette période, il ne cesse pas d'écrire ; sa pièce *Das Dorf bei Odessa (Le Village près d'Odessa)* créée en 1942 au *Berliner Volksbühne* connaîtra une immense fortune en Allemagne et sera jouée en maints endroits afin de maintenir intact le moral des troupes : l'action en effet se déroule en 1941 et exalte le courage allemand en marche sur la Russie soviétique.

Après le procès de Nüremberg, la dénazification appliquée à la population devait suivre dans tous les milieux. 13 millions d'Allemands de plus de 18 ans devaient se soumettre au *Fragebogen*, questionnaire américain de 131 questions qui devaient permettre de classer en 5 catégories la population entre *Hauptschuldige* (hautement coupables) et

<sup>5</sup> Le passage qui suit doit beaucoup à l'ouvrage de Thomas Sandoz, *L'Ordre des choses* (Grolley : Éditions de l'Hébe, collection « Paradigmes », 1999).



*Entlastete* (relaxés). La dénazification n'a pas eu le succès escompté ; en 1949, comme on ne peut pas reconstruire l'Allemagne avec les seuls relaxés, c'est-à-dire sans les Allemands, s'ouvre donc une voie royale de récupération de la grande masse des pronazis. La plupart des cadres resteront en place : ainsi dans les domaines qui intéressent notre propos, les juges nazis demeureront en poste dès la mise en place de la *RDA* et ils formeront les générations suivantes à une conception du droit qui n'a rien cédé de l'idéal national-socialiste. Dans la presse, le barrage fut encore plus laxiste : deux tiers des journalistes en poste en 47 avaient collaboré à la presse nazie et la moitié d'entre eux avaient appartenu au parti. Indiscutablement, Reinecker fut une des cibles épargnées de l'épuration.

La biographie de Simenon se rapproche de celle de Reinecker en ceci que, se trouvant en Vendée, il a collaboré avec les forces d'occupation. Entre autres choses, il a continué d'écrire des feuilletons pour des journaux collaborationnistes (*Je suis partout*), vendu l'exclusivité des *Maigret* à une entreprise de production allemande, la *Continental*, et fait adapter neuf de ses œuvres pendant l'occupation (Alavoine, 1998). Toutefois la comparaison avec Reinecker s'arrête là car la façon dont est relaté, dans ses *Mémoires Intimes*, son séjour vendéen dit assez quelle autre posture fut la sienne pendant la guerre. Ainsi peut-on lire, à de multiples reprises quel Elysée merveilleux représentait le bourg de Vouant, épargné par la guerre :

Existait-il des cartes d'alimentation comme partout en France et dans les autres pays en guerre ? Personne ne s'en souciait. Je me demande si, quelque part, un fonctionnaire inoccupé attendait qu'un habitant vienne réclamer la sienne. Pendant tout le temps que nous y avons vécu, je n'ai pas lu un journal et je n'ai vu personne en lire. Nous étions comme une enclave protégée de l'agitation du monde par ses haies et ses chemins creux<sup>6</sup>.

C'est là une carte postale bienheureuse que la culpabilité n'altère même pas puisque seul le sort est responsable :

La guerre, comme la vie, est une loterie et on suit son sort sans protester. Les uns se battent âprement ou subissent l'angoisse des bombardements. D'un bout à l'autre de l'Europe, on se tue et on se torture tandis que subsistent, sans raison apparente, des îlots de paix idylliques. On a presque honte de se trouver au calme dans un de ceux-ci, de préparer des petits gâteaux secs, de grimper chaque matin un sentier en pente sillonnant les prés pour faire le marché à Vouant<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> Simenon, G. (1981). *Mémoires intimes*. Paris : Presses de la Cité, p. 93.

<sup>7</sup> *Ibidem*, pp.78-79.

Que faut-il comprendre ? Opportunisme, nécessité économique, ou cette lâcheté teintée d'ignorance et de fatalisme, largement partagée par les Français sous l'Occupation ? Simenon devra s'en expliquer au cours d'un procès dont il sortira finalement blanchi. Reinecker, quant à lui, ne connaîtra pas l'éclat dur d'un procès, ni une quelconque chasse aux sorcières, à peine une mise à l'écart momentanée. Le gain serait mince à vouloir faire parler plus que de droit ces deux épisodes biographiques mais plus mince encore de simplement les adosser l'un à l'autre. Dans l'écriture de ses mémoires, Simenon s'applique à gommer sciemment les signes de la guerre, en tant qu'ils trahissent sa coupable indifférence, et il augure en cela le geste inversé de Reinecker effaçant une Allemagne qui l'a trahi. Car ce n'est pas la culpabilité du mauvais choix qui est à l'œuvre dans les *Derrick*, mais bien plutôt le regret d'une Allemagne perdue dont Stephan Derrick est l'*Übermensch* vieilli. C'est pourquoi le crime de Simenon n'est pas le crime de Reinecker. Maigret restitue la trajectoire d'un être fatalement conduit à commettre son forfait, cependant que Derrick pointe en l'homme le mal que fatalement il commettra.

## Bibliographie

- Alavoine, B. (1998). *Georges Simenon, parcours d'une œuvre*. Amiens : Encre Édition.
- Alavoine, B. (2003). *Les romans de Georges Simenon*. Paris : Le Livre de poche.
- Dawidziak, M. (1991). *Dossier Columbo*. Amiens : Encre Édition.
- Hampel, K. (1995). *Das grosse Derrick Buch*. Berlin : Henschel Verlag.
- Reinecker, H. (1990). *Ein Zeitbericht unter Zuhilfenahme des eigenen Lebenslauf*. Erlangen : Straube.
- Sandoz, T. (1999). *Derrick, l'ordre des choses*. Grolley (Suisse) : Les Editions de l'Hèbe.
- Simenon, G. (1981). *Mémoires intimes*. Paris : Presses de la cité.
- Tappert, H. (1998). *Derrick und Ich ; meine zwei Leben*. München : Heyne Verlag





## LOUSTAL, WARNAUTS ET RAIVES : LA B.D. INSPIRÉE DE SIMENON

Bernard ALAVOINE

Université de Picardie-Jules Verne

**S**i Georges Simenon a influencé de nombreux auteurs de romans policiers et maints scénaristes de séries télévisées, il demeure aussi et surtout un romancier « tout court », l'auteur des cent dix-sept « romans durs » dans lesquels le célèbre commissaire n'apparaît pas. Georges Simenon a pu ainsi inspirer d'autres créateurs : cinéastes, photographes, dessinateurs et scénaristes de bandes dessinées. C'est dans ce dernier domaine — celui de la BD — que j'ai choisi de faire aujourd'hui quelques rapprochements.

Même si, dans l'ensemble de l'œuvre de Simenon, les romans « exotiques » sont peu nombreux, ils ont toujours fasciné bon nombre de lecteurs depuis les années 30 jusqu'à aujourd'hui : le romancier nous transporte ainsi à Panama (*Quartier nègre*), en Colombie et à Tahiti (*Long cours*), sur un cargo au large du Congo (*45° à l'ombre*), aux îles Galapagos (*Ceux de la soif*), à Tahiti (*Touriste de bananes*), et en Afrique. C'est ce cadre africain qui a retenu mon attention, cadre de trois récits dignes d'intérêt : deux romans : *Le Coup de lune*, publié en 1933, *Le Blanc à lunettes*, qui lui succède en 1937, et une nouvelle intitulée *Un crime au Gabon*, parue plus tardivement en 1944.

Écrit en septembre 1932, *Le Coup de lune* est l'œuvre la plus connue du public et probablement une œuvre majeure de Simenon : de fait, elle figure dans la sélection du premier volume de la Bibliothèque de la Pléiade, établie par Jacques Dubois et Benoît Denis. Ce roman adapté en 1983 par Serge Gainsbourg sous le titre *Equateur*, trouve son origine dans le voyage que Simenon a fait en Afrique durant l'été 1932. Le romancier ne prend pas de notes écrites, mais revient avec un reportage photographique de plus de sept cents clichés. À partir de cette matière, il écrira un reportage illustré dans le magazine *Voilà* et le roman *Le Coup de lune*, juxtaposant ainsi le journalisme et la fiction romanesque.

*Le Blanc à lunettes* paraît en 1937 chez Gallimard : moins connu que le précédent, ce roman se situe dans une plantation de café, au Congo belge, que Simenon a traversé en voiture, de la région du Haut-Uélé à Stanleyville (Kisangani), puis descendant le Congo (Zaire) sur un bateau à aubes jusqu'à Léopoldville (Kinshasa).

Je retiens également la nouvelle *Un crime au Gabon*, qui, en 1995, a fait l'objet d'une adaptation cinématographique par Claire Devers, sous le titre *Le Crime de M. Still*.

Mais, je le répète, dans ce recueil consacré à la postérité de Simenon, c'est à la bande dessinée que j'ai choisi de m'intéresser. Plusieurs scénaristes et dessinateurs de BD ont en effet été influencés par Simenon. Il ne sera pas question ici des adaptations des *Maigret* qui n'ont pas remporté un grand succès : pas plus celle de Rumeu et Dulac<sup>1</sup> que les albums de Reynaud et Wurm parus plus récemment<sup>2</sup>. Il s'agira de scénarios originaux ou d'adaptations d'œuvres diverses qui présentent des points communs avec les romans de Simenon cités plus haut et qui font référence à l'Afrique.

J'ai retenu tout d'abord Jacques de Loustal, qui a illustré six enquêtes de Maigret chez Omnibus, mais aussi *Touriste de bananes* et *Les frères Rico*. Cependant, c'est surtout d'une bande dessinée adaptée d'un recueil de nouvelles de Jean-Luc Coatalem qu'il sera question. Elle s'intitule *Rien de neuf à Fort-Bongo* et a été publiée en 2004 aux éditions Casterman. Deux autres BD, publiées chez le même éditeur permettent aussi des rapprochements : il s'agit de *Congo 40* (1996) et de *Fleurs d'ébène* (2007) écrits et dessinés par Eric Warnauts et Guy Raives. Ces trois BD racontent des histoires qui se passent dans l'Afrique coloniale que Simenon a décrite dans ses romans et elles présentent un certain nombre de points communs avec les romans que je viens d'évoquer. Nous verrons tout d'abord l'importance du décor africain, puis les personnages qui rappellent les héros de Simenon, enfin nous nous intéresserons au « message », aux idées qui montrent, bien sûr, une évolution sensible puisque trois-quarts de siècle séparent *Le Coup de lune* des trois BD choisies.

## PAYSAGES ET DÉCORS

Lorsque l'on découvre les trois albums cités, c'est le décor qui fait songer au *Coup de lune* ou au *Blanc à lunettes*, ou encore aux photographies prises par Simenon lors de son voyage en Afrique. Les deux romans cités étaient situés, rappelons-le, respectivement au Gabon, à Libreville et au Congo belge, près de Nyangara. Du côté des BD, *Rien de neuf à Fort Bongo*, de Loustal, se passe au Congo français, tandis que les deux albums de Warnauts et Raives sont situés au Congo belge (à Léopoldville notamment).

<sup>1</sup> Rumeu et Dulac (1959), d'après Simenon, G., *Maigret et l'Affaire Nahour*. Paris : Ed. Nuit et jour.

<sup>2</sup> Reynaud O. et Wurm Ph. (1992), d'après Simenon G., *Maigret et son mort, Maigret tend un piège, Maigret chez les Flamands, Maigret et la danseuse du Gai Moulin*. Bruxelles-Monaco : Editions Lefranc-Le Rocher.

De nombreux détails du dessin rappellent les romans de Simenon. Ainsi, la fameuse scène des payeurs du *Coup de lune*, reprise par Gainsbourg dans le long plan-séquence d'*Equateur*, se retrouve chez Loustal, d'abord lors de la remontée du fleuve Obuo, mais aussi lors de l'escapade en pirogue de Raoul Cordier et de Blanche Drussel<sup>3</sup>. Mais c'est surtout dans *Congo 40*, de Warnauts et Raives, que l'on retrouve, au fil d'une série de dix vignettes, une scène très proche du texte de Simenon et d'une photographie prise par le romancier lors du voyage de 1932:

Les douze pagaies sortaient de l'eau avec ensemble, émiettaient dans le soleil des perles fluides, restaient un moment en suspens avant de s'abaisser tandis qu'une plainte montait de la poitrine des hommes, une plainte qui était une chanson triste, toujours la même, un rythme sourd et puissant qui allait orchestrer la journée<sup>4</sup>.

Le rythme était de deux coups de pagaie exactement. Il y avait toujours le même temps d'arrêt, puis la même fureur dans la reprise du cœur<sup>5</sup>.

Une série de plans d'ensemble panoramiques, occupant toute la largeur de la page, montre tour à tour les bras levés en suspens, puis le mouvement des payeurs abaissant leurs pagaies, enfin ces dernières pénétrant dans l'eau : cette décomposition du mouvement, entrecoupée de plans généraux illustrant la forêt vierge montre, je cite Warnauts et Raives, « le rythme presque mécanique des pagaies et le chant interminable des noirs qui résonne puis se dissout dans la solitude... »<sup>6</sup>. Comme Timar dans *Le Coup de lune*, Vincent est inexorablement marqué par ce voyage en pirogue qui occupe les deux premières pages : dans les trois dernières vignettes de la BD, le héros agonisant revoit cette scène qui encadre véritablement le récit.

Le lecteur des albums de Loustal sera également sensible au décor colonial de *Rien de neuf à Fort-Bongo* qui rappelle étrangement l'atmosphère du *Coup de lune* ou de la nouvelle *Un crime au Gabon*. Dès la première vignette<sup>7</sup>, le héros apparaît dans un plan général qui traduit sa solitude et son désespoir : le fleuve, une grue, quelques bateaux hors d'usage ... Le cours d'eau semble être le seul lien entre la ville coloniale et la forêt hostile aux Blancs, et il présente lui aussi des dangers comme en témoigne la lamentable promenade en pirogue avec Blanche, la fille de l'inspecteur de la Traficon<sup>8</sup>. Dans *Le Coup de lune*, Joseph Timar avait découvert le fleuve avec Adèle, mais là les rôles étaient inversés puisque c'était sa maîtresse qui l'entraînait :

<sup>3</sup> Loustal et Coatalem (2004). *Rien de neuf à Fort-Bongo*. Tournai : Casterman, pp. 5 et 25.

<sup>4</sup> Simenon, G., (2003). *Le Coup de lune*. Paris : Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de Poche », p. 132.

<sup>5</sup> *Id.* p. 133.

<sup>6</sup> Warnauts et Raives (1996). *Congo 40*. Tournai : Casterman, p. 9.

<sup>7</sup> *Op. cit.*, p. 3.

<sup>8</sup> *Op. cit.*, p. 23.

Après un premier tournant, il n'y eut plus de scierie à gauche, ni d'océan derrière. Il n'y eut plus que deux berges, la forêt qu'on frôlait parfois à un mètre. Elle était faite d'arbres pittoresques, de palétuviers dont les racines sortaient de terre et atteignaient la hauteur d'un homme [...] partout des lianes, des roseaux et, partout aussi, surtout, le silence que le bourdonnement régulier du moteur découpait comme une charrue.

— L'eau est profonde, demanda Timar avec la simplicité d'un promeneur du dimanche sur la Marne. [...]

Adèle répondit :

— Ici, il y a peut-être trente mètres. A d'autres endroits, on racle le fond.

— Il y a des crocodiles ?

— On en voit parfois<sup>9</sup>.

Dans la BD de Loustal, le fleuve, avec ses dangers, fascine le nouvel arrivant en Afrique, le précipite dans le désespoir lorsqu'il chavire avec Blanche<sup>10</sup>.

Un autre lieu simenonien est également très présent dans la BD de Loustal : c'est le café qui généralement fait aussi office d'hôtel. Chez Simenon, on pense bien sûr au *Central de Libreville* dans *Le Coup de lune*, rendez-vous des coupeurs de bois et petits fonctionnaires de la colonie, seul endroit où l'homme blanc retrouve un peu de l'ambiance qu'il a laissée en métropole :

Il avait été séduit par l'aspect extérieur du *Central*, une construction jaune, en retrait du quai, à cinquante mètres des cocotiers, au milieu d'un fouillis de plantes curieuses. La salle principale, à la fois café et restaurant, avait des murs très clairs, aux tons pastel qui rappelaient la Provence, et un bar d'acajou verni, de hauts tabourets et des cuivres qui donnaient une impression de confort<sup>11</sup>.

Dans *Rien de neuf à Fort-Bongo*, c'est le Bar de l'Empire qui accueille Cordier pour satisfaire ses frénésies d'alcool fort et d'étreintes rapides avec la tenancière noire dans l'arrière salle. C'est encore, à la fin de l'album, le bar dancing La Réserve et l'hôtel Colbert, où le héros à rendez-vous avec Blanche. Chez Warnauts et Raives, on retrouve le même type d'établissement dans *Fleurs d'ébène*, lorsque Jean Leman, jeune commissaire de police en rupture, ne peut résister à ses démons intérieurs : alcool et étreintes avec des jeunes femmes noires. Que ce soit chez Simenon, Loustal ou Warnauts et Raives, le bar-dan-

<sup>9</sup> Simenon, G. (2003). *Le Coup de lune*. Paris : Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de poche », pp. 95-96.

<sup>10</sup> Loustal, (2004), pp. 33-34.

<sup>11</sup> Simenon, *op. cit.*, p. 8.



cing-hôtel est un lieu qui réunit deux populations à la limite de leur territoire respectif. Zone tampon entre les deux communautés, noire et blanche, ce type d'établissement apparaît au début du récit comme un refuge et un remède à la solitude du héros, mais il contribue surtout à le perdre : l'alcool détruit lentement Joseph Timar, Raoul Cordier et Jean Leman, mais ce sont surtout les hommes et les femmes qu'ils rencontrent dans ces établissements qui concourent à leur déchéance.

## PERSONNAGES

Passons ainsi aux personnages de ces trois BD, qui présentent également de troublantes similitudes avec les héros de Simenon. Attachons-nous tout d'abord à la figure du héros dans les deux romans et dans la nouvelle de Simenon :

Joseph Timar, dans *Le Coup de lune*, est un jeune homme d'origine modeste qui rêve de faire fortune en Afrique, mais découvre d'abord la faillite de la société qui l'a fait venir, puis tente de diriger une concession perdue dans la forêt gabonaise.

Ferdinand Graux, surnommé par les noirs « Le Blanc à lunettes » dans le roman homonyme, a réussi apparemment son adaptation, mais sa plantation de caféiers n'est toujours pas rentable et il va connaître une grave crise sentimentale.

Le Docteur Chauvin dans *Un crime au Gabon* est un jeune homme honnête et naïf qui « vient se brûler les ailes » en Afrique et tombe amoureux de la belle madame Stil.

Dans les trois bandes dessinées, on retrouve les personnages suivants.

Raoul Cordier, dans *Rien de neuf à Fort-Bongo*, est un jeune homme fraîchement débarqué de Bordeaux dans une société elle aussi en difficulté : la Traficon. Ses collègues et son directeur le méprisent et l'excluent de leur cercle.

Vincent Deville, dans *Congo 40*, est un jeune aventurier qui s'est plutôt bien adapté à la vie africaine, mais ne parvient pas à choisir entre Elisa, sa maîtresse noire et la jeune Laurence, petite fille de son patron.

Enfin, Jean Leman, dans *Fleurs d'ébène*, jeune commissaire de police intègre de Léopoldville, connaît une grave crise sentimentale, alors que sa femme et ses deux enfants l'ont quitté et que sa maîtresse noire supporte mal ses infidélités.

Le point commun entre ces six héros masculins est, bien sûr, la crise grave qu'ils traversent dans cette Afrique qui les a attirés : une crise sentimentale où l'on observe le plus souvent une rivalité entre femmes blanches et femmes noires, mais surtout une crise existentielle beaucoup plus violente, voire une dégradation importante de la santé physique ou psychique du héros. Le rapprochement est particulièrement flagrant entre Joseph Timar du *Coup de lune* et Raoul Cordier de *Rien de neuf à Fort-Bongo* : les deux jeunes gens ont la même fragilité psychologique qui les mènera, l'un à la folie (ce fameux « coup de lune »), l'autre probablement à la mort. Tous deux sombrent dans l'alcoolisme pour tenter de résister au rejet de la petite communauté des colons, et se perdent dans une passion destructrice, l'un avec Adèle Renaud, l'autre avec Blanche Drussel.

Quant à Vincent Deville, le héros de *Congo 40*, on pourrait penser qu'il a réussi son adaptation à la vie africaine, mais ce n'est qu'une illusion puisque vingt ans après, dans l'épilogue de la BD, sa compagne noire lui dit : « Tout le reste, ce ne sont que des mensonges, des rêves que tu as faits depuis que tu es arrivé en Afrique »<sup>12</sup>. Vincent, qui lui aussi a sombré dans l'alcoolisme, ne parvient plus à différencier le rêve de la réalité, cherchant en vain à retrouver, comme il dit « l'innocence originelle » incarnée par la jeune fille blanche qu'il a aimée en 1940 et qui est à présent disparue. Il finira tragiquement humilié par les miliciens congolais<sup>13</sup>.

Le héros de *Fleurs d'ébène* traversera aussi une crise grave, mais reviendra en Belgique sans renoncer pour autant au Congo qui s'achemine douloureusement vers son indépendance. À Alex van Hool qui a décidé de rester, il dit ainsi : « Nous verrons. Je pourrais suivre l'exemple d'un ami flamand ... Faire le choix du Congo à venir... »<sup>14</sup>. Jean Leman a connu pourtant une grave crise sentimentale et une mise en congé d'office par sa hiérarchie. Dans *Le Blanc à lunettes*, le héros de Simenon, Ferdinand Graux, surmontera aussi une période difficile après sa brève liaison avec Lady Makinson et rejoindra sa fiancée Emilienne dans sa plantation du Congo belge. Mais dans le même roman, l'autre couple formé par Georges et Yette, nouveaux venus à Nyangara, ne résistera pas à l'Afrique : l'enquête à laquelle donne lieu leur fin tragique conclura à une tentative de meurtre et un suicide.

<sup>12</sup> Warnauts et Raives (1996). *Congo 40*. Tournai : Casterman, p. 82.

<sup>13</sup> *Id.*, p. 86.

<sup>14</sup> *Id.*, p. 64

Les héroïnes de ces trois BD ont, mais dans une moindre mesure, des traits communs avec les personnages féminins de Simenon. Si l'aventurière bien intégrée à l'Afrique (Adèle dans *Le Coup de lune* ou Mme Stil dans *Un crime au Gabon*) ne trouve pas vraiment d'équivalent chez Warnauts et Raives, on notera tout de même que Blanche Drussel, la fille de l'inspecteur de la Traficona, a quelques traits communs avec les personnages de Simenon : un certain cynisme et une grande liberté sexuelle. Plus intéressantes sont les femmes qui — à l'instar du héros masculin — ne parviendront pas à s'adapter à l'Afrique : on rapprochera ainsi Yette, l'épouse de Georges Bodet, administrateur adjoint de Nyangara (dans *Le Blanc à lunettes*), et Claire Leman, l'épouse du jeune commissaire de police qui, après l'échec de leur mariage, retournera en Belgique (dans *Fleurs d'ébène*). Comme chez Simenon, les femmes blanches s'ennuient dans les plantations ou les comptoirs africains. Dans *Congo 40*, Marie-Claire nous fait penser à Mme Stil : elle séduira Vincent tandis que sa propre fille s'offrira au jeune homme peu de temps après.

Restent les femmes noires qui sont à la fois très présentes, mais souvent représentées chez Simenon de façon très stéréotypée : infidèles et porteuses de maladies redoutables, elles sont les compagnes temporaires des célibataires de la colonie, les « ménagères ». Ainsi Baligi, dans *Le Blanc à lunettes*, s'occupe du ménage de Ferdinand, mais, la nuit venue, elle partage également son lit. Chez Loustal, l'image de la femme noire se réduit à celle des prostituées que Raoul Cordier rejoint au Bar de l'Empire. En revanche, la belle Elisa, que l'on découvre sur la couverture de *Congo 40*, est plus qu'une « ménagère » et la jeune noire est jalouse quand Vincent lui préfère Marie-Claire :

Tu pues sa saleté de parfum ... Tu pues son odeur de femelle en chaleur [...] Je suis juste bonne à te suivre là où aucune femme blanche ne te suivrait... Mais dès que tu reviens au poste, je ne suis plus qu'une servante qui doit te faire la bouffe et t'offrir son cul<sup>15</sup>.

Leur histoire se terminera tragiquement vingt ans plus tard, en juillet 1960, lors des troubles qui ont ensanglanté l'indépendance du Congo belge. Dans *Fleurs d'ébène* en revanche, le personnage de Judith est plus complexe : du statut de maîtresse en concurrence avec l'épouse blanche de Jean, Judith ne s'accommodera pas et entamera une relation durable avec le héros alors que le Congo belge vit ses dernières heures. La représentation des femmes noires chez nos auteurs et dessinateurs de BD est certes différente de celle de Simenon. Jean-Louis Dumortier avait décelé des stéréotypes et un racisme larvé dans les romans cités, mais surtout dans les reportages parus fin 1932 dans *Voilà* sous le titre *L'Heure du nègre*<sup>16</sup>. Dans les albums de Loustal, Warnauts et Raives, écrits dans les années 90 et 2000, les clichés ont certes disparu, mais on retrouve le même attrait physique de l'homme blanc pour la femme noire.

<sup>15</sup> *Id.* p. 43.

<sup>16</sup> Dumortier, J.-L. (1997). Anticolonialisme patent et racisme larvé. L'effet idéologique de *L'Heure du nègre*. *Traces* N°9, pp. 229-261.

A la fin de *Fleurs d'ébène*, Alex Van Hool, le fils de bonne famille devenu un « renégat communiste » proche des indépendantistes et Jean Leman, commissaire de police en disgrâce feront pourtant le même choix : celui de vivre avec une femme noire dans le contexte difficile d'un Congo indépendant.

## MESSAGE

Le dernier point qui permet de rapprocher les deux romans de Simenon et les trois albums de BD est l'effet idéologique qu'ils produisent, même si une évolution est bien entendu sensible, compte tenu du nombre d'années qui séparent les romans et les albums. Ce que l'on peut porter au crédit de Simenon, c'est la dénonciation d'une entreprise coloniale qui se révèle absurde et complètement dépassée : l'Afrique qui sert de décor au *Coup de lune* et au *Blanc à lunettes* tourne en effet en dérision l'administration coloniale et les petits potentats incapables de répondre aux besoins des autochtones. Mais Simenon dénonce aussi le comportement scandaleux de ces aventuriers sans scrupules, parfois repris de justice, qui n'hésitent pas, par exemple, à abandonner en pleine forêt des femmes noires après avoir profité de leur corps...

Pierre Assouline, dans sa biographie, relativise cependant le côté visionnaire de Simenon en notant que quelques années auparavant André Gide avait dressé un véritable réquisitoire contre les méthodes d'exploitation de l'administration et des compagnies établies en Afrique, notamment dans *Voyage au Congo* (1927)<sup>17</sup>. Albert Londres avait aussi dénoncé la société coloniale dans une série d'articles parus en 1929 sous le titre *Terre d'ébène*.

Ce qui frappe à la lecture des trois bandes dessinées, c'est, malgré tout, une atmosphère proche de celle de Simenon. Si le message des auteurs et des dessinateurs n'est pas toujours explicite, il n'en reste pas moins que, dans *Rien de neuf à Fort-Bongo*, les blancs de la Traficon, entreprise au nom révélateur, ressemblent beaucoup aux personnages secondaires des romans de Simenon. Souvent célibataires, ils sont venus par attrait pour l'argent facile, et ils vivent entre eux, n'ayant pas d'autre distraction que les soirées alcoolisées au Cercle colonial ou au Bar de l'Empire. Comme chez Simenon, les fonctionnaires sont corrompus et particulièrement inefficaces. Alors que *Rien de neuf à Fort-Bongo* se passe dans les années 50, on s'aperçoit que rien n'a changé dans le comportement des individus à la veille de l'indépendance : médiocrité, corruption, et, bien sûr, racisme.

<sup>17</sup> Assouline, P. (1992). *Simenon*. Paris : Julliard.

Dans *Fleurs d'ébène*, le jeune commissaire de police fait figure d'exception lorsqu'il veut absolument connaître la vérité sur le décès suspect d'un noir renversé par une voiture : son honnêteté rappelle celle du commissaire Bédavent dans *Un crime au Gabon*. Au plus haut niveau en effet, on préfère fermer les yeux sur cette affaire qui met en cause la Sûreté : « *Votre comportement n'est pas celui que nous attendons d'un fonctionnaire colonial* » lui assène son supérieur<sup>18</sup>. On pense aussi à la mort de Thomas, le boy qu'Adèle a assassiné dans *Le Coup de lune*. Mis à part Jean et son ami Alex, les autres personnages de *Fleurs d'ébène* sont finalement proches des coupeurs de bois et autres petits fonctionnaires coloniaux rencontrés dans *Le Coup de lune* ou *Le Blanc à lunettes*. Les premières pages de la BD nous font découvrir la virée à la mangrove de deux blancs en compagnie de femmes noires<sup>19</sup> : les comportements plus ou moins racistes sont patents. Lors de la soirée du gouverneur, les discours officiels trahissent la supériorité de l'homme blanc, et les propos de Willy De Gutch en disent long sur une certaine mentalité coloniale :

Vous et moi, cherchons la même chose ... Retrouver l'état sauvage primitif. Celui où le mâle domine sans vergogne la femelle... Sans qu'un fatras de croyances, de codes moraux ou d'interrogations existentielles ne viennent pervertir les lois de la nature. Le Congo nous offre cette opportunité. Pourquoi nous en priver ? J'adore ça !<sup>20</sup>.

Trente ans plus tard, on se croirait dans *Le Coup de lune* ou dans *L'Heure du nègre*, où les femmes noires sont nombreuses, soumises et consentantes. Mais cet « état sauvage primitif » recherché par le personnage de Warnauts et Raives n'est pas sans rappeler les discours parfois ambigus de Simenon sur l'homme ou la femme africains. Dans un contexte différent — l'Afrique de 1958 narrée en 2007 — les créateurs de *Fleurs d'ébène* vont, bien sûr, plus loin que Simenon dans la dénonciation du racisme colonial. Si le message est clair de ce point de vue, on notera tout de même une conception assez machiste de la femme noire, souvent réduite à un objet sexuel.

Ainsi, dans *Congo 40*, Elisa se fait souvent rabrouer par Vincent, à la fois maître et amant : « Toi, je te conseille de ne pas m'énerver ... Et remonte ton pagne, nom de dieu ! »<sup>21</sup>. Mais l'Afrique coloniale que Warnauts et Raives peignent dans *Congo 40* est bien celle d'un monde qui s'écroule : du responsable de l'exploitation au médecin, tous les blancs sont médiocres et corrompus, liés par un secret invouable. Leur racisme est le fondement de leur vie : « Je me moque de ces foutus noirs... je suis ici chez moi et à défaut d'y être respecté, j'y suis craint... » dit l'un des leurs<sup>22</sup>. Vincent, le héros de *Congo 40*, tentera d'échapper à cette société coloniale qu'il rejette et accepte à la fois : c'est toute

<sup>18</sup> Warnauts et Raives (2007). *Fleurs d'ébène*. Tournai : Casterman, p. 44.

<sup>19</sup> *Id.*, p. 3

<sup>20</sup> *Id.* p. 40.

<sup>21</sup> Warnauts et Raives (1996). *Congo 40*. Tournai : Casterman, p. 16.

<sup>22</sup> *Id.*, p. 50

l'ambiguïté de son attitude. Dans l'épilogue de la BD, en juillet 60, l'homme mûr est vaincu par cette Afrique qui désormais le somme de partir. Au-delà de la confrontation symbolique entre Laurence la blanche et Elisa la noire, il y a la guerre d'indépendance qui fait rage et annonce le départ des Blancs. Message pessimiste qui fait écho à nouveau à la conclusion du reportage *L'Heure du nègre* et au départ pitoyable de Timar dans *Le Coup de lune*.

Ce jeu de correspondances entre *Le Coup de lune* ou *Le Blanc à lunettes* et les trois BD sélectionnées peut sembler artificiel dans la mesure où cette période coloniale a inspiré de nombreux auteurs tant en France qu'en Belgique. Il n'en demeure pas moins que le lecteur de Simenon y trouve son compte, même si les trois dessinateurs et scénaristes ont choisi de situer leurs récits à la fin de la période coloniale, à la veille des indépendances. Ce parti pris a été aussi celui de Serge Gainsbourg dans *Equateur*, adaptation controversée du *Coup de lune*, qui présente malgré tout une société coloniale en plein déclin<sup>23</sup>.

Le choix de transposer l'action à la veille de l'indépendance a été aussi celui d'Edouard Niermans qui a adapté en 1993 *Le Blanc à lunettes* avec l'aide du scénariste Emmanuel Carrère<sup>24</sup>. Mais on retiendra surtout l'adaptation d'*Un crime au Gabon* par Claire Devers en 1995 sous le titre *Le Crime de M. Stil*<sup>25</sup>. La réalisatrice de ce téléfilm étoffe considérablement la nouvelle de Simenon et déplace aussi l'action en 1958, période où la France traverse une crise grave et où l'Afrique espère tirer profit de la décolonisation annoncée. La réalisatrice a ainsi apporté — comme Warnauts et Raives — une toile de fond politique là où Simenon s'est contenté de critiques assez vagues sur la société coloniale. Claire Devers excelle aussi dans ces portraits de fonctionnaires ou de colons aigris, malhonnêtes et racistes. Seul le commissaire, malgré sa faiblesse pour l'alcool, est finalement intègre et plutôt sympathique : on pense à nouveau à Jean, l'officier de police belge de *Fleurs d'ébène* ...

Ainsi on observe d'étonnantes similitudes entre d'une part, les trois réalisateurs et adaptateurs de Simenon et d'autre part, les trois dessinateurs et scénaristes de BD : tous ont créé une « atmosphère » proche des romans de Simenon et montré les illusions et désillusions de l'Européen qui tente l'aventure africaine. À travers les films et les BD, la peinture de cette société coloniale en déclin est présente et l'administration coloniale particulièrement tournée en dérision.

<sup>23</sup> Le film *Equateur*, tourné en 1982, est une adaptation du *Coup de lune*, avec, comme principaux interprètes, Francis Huster, dans le rôle de Timar, et Barbara Sukowa dans celui d'Adèle. Ce film a été éreinté par la critique à sa sortie en 1983. Voir aussi *Les Cahiers Simenon*, N° 11, p. 47.

<sup>24</sup> Le téléfilm *Le Blanc à lunettes*, tiré du roman homonyme, a été réalisé en 1993 par Edouard Niermans (scénario d'Edouard Niermans et d'Emmanuel Carrère). Principaux interprètes : Laurent Gréville, Catherine Mouchet, Linsey Baxter et Bernard Verley. Voir aussi *Les Cahiers Simenon*, N° 11, p. 47.

<sup>25</sup> Le téléfilm *Le Crime de M. Stil* (d'après *Un crime au Gabon*) a été réalisé en 1995 par Claire Devers, avec Bernard Verley (M. Stil), Jeanne Balibar (Charlotte) et Jean-Michel Martial (Dialo) dans les rôles principaux.

Ces coïncidences sont-elles le fruit du hasard ? Non, évidemment, puisque Jacques de Loustal dessinant en 2003 *Rien de neuf à Fort-Bongo*, avouait avoir relu *Le Coup de lune* pour l'occasion, et surtout s'être inspiré de certaines scènes d'*Equateur* de Gainsbourg pour le décor de sa BD. Du côté d'Eric Warnauts et Guy Servais (Raives), qui eux n'ont jamais adapté Simenon, il y a un intérêt certain pour leur compatriote romancier : rencontrant les deux dessinateurs pour la préparation de l'exposition « Rêves d'Afrique », je m'apercevais que Simenon occupe une place de choix dans leur bibliothèque. Et plus troublant encore, Eric Warnauts était en train de lire *Le Blanc à lunettes* !

Au moment de conclure, je souhaiterais insister sur les passerelles qui existent entre le roman, le cinéma et la BD, passerelles qui attestent que la postérité de Georges Simenon ne se limite pas au genre romanesque. Trois quarts de siècle après leur écriture, *Le Coup de lune* et *Le Blanc à lunettes* continuent ainsi à inspirer le cinéma, mais aussi, de façon moins évidente, la bande dessinée.

VARIA

LE MAUPAS, COGNIN (SAVOIE)

ce 19 oct. 45

R-8 *litt. 45*

HENRY BORDEAUX

DE L'ACADÉMIE FRANÇAISE

Mon cher confidant,

Le ven ai fait envoyer par mon fils Pierre <sup>son</sup> ~~deux~~ exemplaire  
 un beau papier de mon roman les yeux accusés que j'ai pu  
 le libérer de son lit. Car, la fait apparaître la justice Maigret  
 comme le jeu en machine de mon roman qui n'est que l'ess  
 simple réalistique. / l'après un peu un ami trahi et,  
 pour l'autre ceux les gens cell le maître le roman  
 public, ven au mon directeur

Henry Bordeaux

UNIVERSITÉ DE LIÈGE  
FONDS SIMENON



## Simenon snobé, copié et admiré par Henry Bordeaux

Pol LIBION

Université de Liège

### *Un document énigmatique*

Le Fonds Simenon à l'Université de Liège recèle un bristol reproduit ci-dessous, adressé à Simenon en 1949 par Henry Bordeaux, illustre académicien français à l'époque, aujourd'hui bien oublié, qui se distingua, disent ses historiens, en « exaltant, dans ses nombreux romans, les valeurs des milieux catholiques traditionnalistes »<sup>1</sup>. En 1949, Bordeaux a 79 ans et Simenon, 46.

On le voit, le document n'est pas très lisible. On peut néanmoins, avec quelques incertitudes, le transcrire comme suit (la notation manuscrite de Simenon signifie qu'il y a répondu le 8 novembre 1949).

*Ce 19 oct. 49*

*Mon cher Confrère,*

*Je vous ai fait envoyer par mon éditeur Dumas un exemplaire sur beau papier de mon roman Les yeux accusateurs que j'ai pris la liberté de vous dédier. Car j'ai fait apparaître le policier Maigret comme le deus ex machina de mon œuvre qui n'est que d'un disciple retardataire. J'espère ne pas vous avoir trahi et, pour d'autres œuvres [ou : « causes » ?] que celles du maître du roman policier, vous avez mon admiration.*

*Henry Bordeaux.*

Ce carton mis à part, il n'existe au Fonds Simenon aucun autre document indiquant une relation entre les deux écrivains. L'exemplaire « sur beau papier » ne fait pas non plus partie du Fonds légué par Simenon à l'Université de Liège.

Bordeaux a donc mis en scène le commissaire Maigret dans un roman policier dont

<sup>1</sup> Encyclopédie Hachette – Le Livre de Paris, 1995

il donne le titre, édité chez Dumas. Maigret y joue le rôle de *deus ex machina*. Bordeaux, reconnaissant sa dette envers Simenon, lui dédie ce roman, demande son indulgence et lui dit son admiration.

### ***Quel roman ?***

Il n'y a aucune trace d'un tel roman dans la fiche que l'Académie française consacre à Bordeaux : d'une part, l'introduction ne parle d'aucun roman policier et signale que les romans de l'intéressé « sont un hymne sans cesse renouvelé à la famille et aux valeurs traditionnelles, religieuses et morales, dont elle est la garante » et, d'autre part, la liste chronologique de ses œuvres, qui suit, n'indique, en 1949, que « *Un précurseur : vie, mort et survie de saint Louis* » .

Le site internet de la revue *LIRE*, qui annonce « 15.000.000 de livres introuvables disponibles », comprend 660 références à Bordeaux, mais aucune au roman envoyé à Simenon.

Par contre, sur le site de la librairie « Le Beau Livre » figure, dans la bibliographie de Bordeaux, sous le n° 229, la mention « *Les yeux accusateurs, roman, 1947, Saint-Etienne, Dumas, 216 p.* »

Nous y voilà ! En revanche, la date d'édition (1947) figurant sur le site est probablement une erreur. Il faut, comme on le verra plus tard, lire 1949, année de l'envoi à Simenon.

### ***Un exemplaire rescapé***

Grand lecteur, j'ai, dans ma jeunesse, fait l'acquisition de ce roman, l'année même de sa parution. Il était déjà soldé ! Je n'y serais sans doute jamais revenu sans être alerté par le document trouvé au Fonds Simenon. Mon exemplaire n'est pas « sur beau papier », mais plutôt sur « papier de guerre ».

## ***Pages de garde***

Les principales mentions contenues dans les neuf premières pages (non numérotées) de l'ouvrage sont les suivantes.

En page 2, on indique qu'il a été tiré de cet ouvrage cinquante exemplaires sur vélin des papeteries Renage, numérotées de 1 à 50, constituant l'édition originale. C'est un de ces exemplaires qu'a reçu Simenon.

La page 5 est la deuxième page de titre. Elle reprend en outre les deux adresses des éditions Dumas (56, rue Vaneau, Paris (VII<sup>e</sup>) et rue Georges-Dupré, Saint-Etienne).

Le copyright de la page 6, comme le dépôt légal en fin de livre, portent tous deux la date de 1949. Le site de la librairie « Le Beau Livre » comporte donc bien une erreur sur la date de l'édition.

Comme l'écrit Bordeaux dans sa carte à Simenon, il lui a dédié son roman. Cette dédicace figure à la page 7 : *A.M. Simenon, créateur du policier Maigret, son élève retardataire, H.B.*

## ***Préface***

Les pages 9 à 13 contiennent une préface, ce qui est exceptionnel en préambule à un roman.

Sa lecture est amusante et intéressante, car elle apporte un éclairage inattendu sur la genèse du roman.

En voici la reproduction.

## PRÉFACE

*Tout d'abord je revendique pour l'écrivain le droit d'aborder tous les genres et de ne se spécialiser dans aucun. La spécialité ne convient qu'au travail en série qui est le contraire de l'invention et, partant, de toute création artistique. Je ne m'excuserai donc point de m'être diverti moi-même, entre deux grands ouvrages, LA LUMIÈRE AU BOUT DU CHEMIN et la VIE DE SAINT LOUIS, ROI DE FRANCE, à écrire un roman policier.*

*Je confesse ensuite avoir partagé, pour ce genre de littérature, tous les préjugés et toutes les réprobations qu'affichent d'excellents esprits et dont M. Francis de Miomandre s'est fait l'interprète autorisé, dans un article du JOURNAL DE GENÈVE intitulé tout simplement : OH ! QUE JE N'AIME PAS ÇA ... Il lui reproche spécialement sa logique déductive et affirmative dont l'insolence primaire lui paraît contraire à toute réalité. Et il ajoute :*

*« Plus j'y pense et plus je reste convaincu que l'auteur de romans policiers s'intéresse non pas à ce que son sujet, une fois choisi, peut avoir de pathétique, de pittoresque, d'humain en un mot, mais à ce singulier personnage en qui s'incarne pour lui l'héroïsme et l'intelligence : le détective. Et le lecteur est invité à suivre non pas le dédale d'une histoire, mais le raisonnement d'un monsieur qu'on a*

*chargé ou qui s'est chargé de démasquer le criminel. De telle sorte que tout ce qui fait l'agrément et la valeur d'un roman ordinaire : les descriptions, la psychologie, l'exactitude des milieux, la fantaisie, le lyrisme, la profondeur des aperçus, etc... passe au dernier plan et même se trouve, dans la plupart des cas, complètement supprimé. »*

*Et il conclut à l'abaissement moral et mental par cette malsaine influence.*

*Animé d'un pareil sentiment, peut-être avec moins de passion néanmoins, je me trouvai un soir, dans une maison amie et devant une table bien servie, auprès d'un éditeur qui publie avec succès une collection de romans policiers. Il célébrait, avec un enthousiasme communicatif les œuvres de Simenon et d'Agatha Christie. Par lui je connus les grands noms de ces détectives célèbres, M. Maigret et M. Poirot, que j'avoue à ma honte avoir jusque là ignorés. Sans le vouloir contrarier, je me contentai de déclarer que rien ne me paraissait plus facile que ce genre d'ouvrages, et qu'il suffisait à un romancier d'une bonne technique pour en composer un exemplaire. J'ajoutai même que l'avenir du roman policier me paraissait appartenir au créateur du détective faussement réputé, prétentieux et sot, qui arrête les innocents et laisse fuir les coupables, et que vient confondre le destin chargé de réparer, tant bien que mal, les fautes humaines ; mais ce livre-là*

*n'aurait sans doute aucun succès auprès du lecteur, car le public est avide de justice en littérature, et surtout au théâtre, s'il l'est beaucoup moins dans la vie réelle.*

*Aussitôt la discussion gagna toute la table. La plupart des convives assuraient qu'il y fallait une imagination devenue aujourd'hui très rare chez les romanciers trop penchés sur l'analyse intellectuelle et sentimentale. J'insistai en riant et donnai même la recette : découverte d'un crime mystérieux, fausses pistes suivies avec une ardeur communicative, et le hasard, ou quelque détail imprévu, indiquant la voie. On s'enflamma si bien que je fus entraîné à un pari :*

*— Quel délai me donnez-vous ? demandai-je.*

*— Un mois, si vous l'estimez suffisant.*

*— Je me contenterai de quinze jours.*

*Quinze jours plus tard, entre le 1<sup>er</sup> et le 15 avril, LES YEUX ACCUSATEURS étaient écrits. Encore avais-je perdu le premier pour chercher un modèle en relisant MAIGRET REVIENT, et le sixième en l'honneur de Pâques. Mais comme l'assure Alceste dans le MISANTHROPE à propos du sonnet d'Oronte, le temps ne fait rien à l'affaire.*

*Quelles sont les limites du roman policier ? Là gît tout le débat. Suffit-il d'un crime pour créer le genre ? A ce compte, LE ROUGE ET LE NOIR, de Stendhal,*

*inspiré du fait-divers de Brangues, serait un roman policier. Et de même UNE TÉNÉBREUSE AFFAIRE, de Balzac, avec l'enlèvement du sénateur Clément de Ris ; CRIME ET CHÂTIMENT, de Dostoïewsky, à qui ne furent pas étrangers les Mémoires de l'étudiant en médecine Lebiez qui fut condamné pour assassinat en 1878 ; ANDRÉ CORNÉLIS, de Paul Bourget, tiré du crime d'Anvers jugé par la cour d'assises du Brabant qui condamna les deux frères Armand et Léon Peltzer, assassins de l'avocat Bernays, dont la femme était la maîtresse d'Armand, comme aussi le DISCIPLE, inspiré de l'affaire Chambige. N'ai-je pas écrit moi-même VALOMBRÉ, paru peu après l'affaire du Reyssac à Toulouse, et écrit en entier auparavant ? Et MURDER PARTY ? Faut-il rappeler encore L'HOMME TRAQUÉ et L'OMBRE, de Francis Carco, et tant d'autres romans à base criminelle ? On voit par ces exemples que le classement est difficile, et que ce sont les auteurs seuls qui suppriment ou fixent les limites.*

*Ai-je gagné ou perdu mon pari ? J'en appelle au lecteur qui est notre juge.*

*Chantilly, ce 3 mai 1949.*

H. B

Cette préface pose la question de savoir quand a été écrit le roman édité en 1949. Apparemment, deux ans plus tôt, en 1947. En effet, dans la douzaine d'années précédant 1949, le jour de Pâques ne tombe entre le 1<sup>er</sup> et le 15 avril qu'en 1947, le 6 avril exactement. Il a donc fallu deux ans pour aboutir à la publication du roman. Nous ignorons évidemment pourquoi.

De même, nous ne saurons sans doute jamais dans quelle mesure le texte édité correspond au texte écrit en un temps record pour gagner le pari. On ne sait évidemment pas davantage quand, comment et par qui a été vérifiée la réussite du pari.

On sourira en passant des petites vanités de l'auteur. Le grand homme, qui, de ses hauteurs, n'avait jamais entendu le nom de Maigret, avoue ingénument avoir relu *Maigret revient*. Il se vante aussi de l'avoir fait en un jour, alors qu'il s'agit du titre général d'un volume<sup>2</sup> regroupant trois romans de Simenon (*Cécile est morte*, *Les caves du Majestic* et *La maison du juge*). On savourera enfin le soin mis à signaler qu'un Henry Bordeaux ne travaille pas le jour de Pâques.

## *L'intrigue*

Une demoiselle Armelle de Revigny séjourne dans une maison de repos au Chesnais, près de Versailles, où elle se remet de la déception causée par l'opposition de son père à son mariage avec Gérard Hermangard. Un matin, elle est découverte dans son lit, les yeux ouverts, apparemment morte de peur. Crise de nerfs ou assassinat ? La porte et les fenêtres sont closes et la clef a disparu. Le commissaire de police du premier arrondissement de Versailles, M. Siraudin, mène l'enquête. D'emblée, il fait photographier les yeux de la victime (*les yeux accusateurs*) pour y saisir l'image qui « sera celle de sa dernière vision, celle de l'homme venu pour la prendre ou la tuer ». Ici est faite, pour la première fois, mention du commissaire Maigret, dont H. Bordeaux reprend les traits physiques.<sup>3</sup> Cette description correspond presque mot pour mot à celle des deux premiers romans de *Maigret revient*.

<sup>2</sup> Tome X des éditions Rencontres – Lausanne.

<sup>3</sup> « M. Siraudin ne ressemblait aucunement à son fameux collègue du quai des Orfèvres et de la police judiciaire, M. Maigret, devenu célèbre à Paris depuis la reconstitution du crime commis sur la personne d'une riche américaine dans les caves du Majestic. Autant le physique de M. Maigret, qui était plutôt corpulent, qui portait jusque dans les jours chauds un lourd pardessus, dont le visage coloré s'encadrait avec l'éternel chapeau melon vissé sur sa tête et la pipe fixée dans sa bouche, s'accordait mal avec la finesse, avec le flair presque génial du grand détective, autant M. Siraudin visait à l'homme du monde, exagérant la politesse et jouant avec les inculpés comme le chat aux pattes de velours avec la souris. » (p.27)



Puis l'enquête débute par les interrogatoires des infirmières et des voisins du pavillon occupé par la victime. A la suite d'une longue conversation avec le père de celle-ci, le commissaire Siraudin s'engage dans une piste qui conduit au fiancé, G. Hermangard. La découverte de la clef dans la pièce d'eau du parc et de la possibilité d'ouvrir les fenêtres par l'extérieur rendent plausible l'intrusion d'une personne étrangère. En outre, une somme d'argent importante, retirée de sa banque par M<sup>elle</sup> de Revigny, n'a pas été retrouvée. Toutefois, l'hypothèse d'un vol disparaît quand on apprend que cet argent a été remis à G. Hermangard qui, à deux reprises, a rendu visite à M<sup>elle</sup> de Revigny. D'autre part, une correspondance amoureuse entre M. de Revigny, père de la victime, et M<sup>me</sup> Hermangard, mère du fiancé, pourrait avoir été utilisée par ce dernier à l'égard de son père, pour le contraindre à consentir au mariage.

La deuxième partie du roman voit l'intervention du juge d'instruction, M. Maillardet, qui ne demande « pour achever sa carrière dans la magistrature assise, que la paix et la tranquillité ». Dans cette perspective et devant la faiblesse des preuves qui rendent suspect G. Hermangard, il souhaite conclure au suicide.

La discussion a lieu au cours d'un excellent déjeuner offert par le juge au commissaire Siraudin lequel, « tout en se réconfortant, songeait avec mélancolie à la supériorité de son glorieux rival, M. Maigret, qui n'entreprenait rien à jeun. Les vieilles méthodes l'emportaient-elles sur les nouvelles, plus savantes, plus techniques, plus mondaines et plus sobres ? ».

Au cours d'un second déjeuner-entretien, le juge conseille au commissaire de s'adresser au commissaire Maigret « dont tout le monde vante l'habileté ».

« Pouvait-il lui donner un conseil plus désobligeant quand M. Siraudin était précisément jaloux des lauriers dont se couronnait l'homme des *Caves du Majestic* ?... Néanmoins, M. Siraudin, qui avait encore cette loyauté de la jeunesse, laquelle s'émousse avec l'âge et fait place trop souvent à l'outrecuidance et à la vanité, s'inclina de bonne grâce : " Je le consulterai, Monsieur le juge". »... Le lendemain matin, il s'en fut au quai des Orfèvres, où il fut reçu par le célèbre M. Maigret avec cette condescendance que montre, sans le vouloir, un maître à son disciple déférent et soumis ». Sur le conseil de Maigret et en suivant la piste que celui-ci a tracée, Siraudin cherche parmi les employés de la clinique. Les détails s'accumulant, les preuves s'enchaînent alors rapidement et Siraudin démasque l'assassin.

De nombreuses pages sont consacrées au *coaching* de Maigret à l'intention du jeune commissaire Siraudin ; elles sont très classiques : assistance à l'enterrement, conversations dans les restaurants, etc.

Le récit pourrait se terminer ici. Mais Bordeaux n'a pu se retenir — sans doute pour donner à son œuvre un cachet plus édifiant, moins « roman policier » — d'y ajouter un dernier chapitre intitulé *Aux cœurs blessés, l'ombre et le silence*, qui relate la retraite définitive de M. de Revigny à l'abbaye de Solesmes. Celui-ci a « définitivement renoncé à Paris, à ses biens, à ses passions, à lui-même ». Il souhaite expier ses fautes et retrouver « avec le calme et la paix intérieure, une raison de survivre à sa douleur paternelle et à ses remords ». Une fin peu simenonienne.

### Petit plagiat

Il est piquant d'observer que Bordeaux n'a pas résisté à la coupable tentation de recopier purement et simplement une page (122) de *Cécile est morte*. Voici son texte.

*« Celui-ci [Maigret] l'emmena dans une petite rue. Là, ils entrèrent dans un restaurant très simple, au comptoir d'étain, aux tables de marbre, au plancher couvert de sciure de bois. Un brave homme rubicond, couperosé, en tablier de toile bleue, vint serrer la main du commissaire du quai des Orfèvres.*

*— Il y a longtemps qu'on ne vous avait vu !... Il va falloir que je dise à la bourgeoise... Mélanie !... Qu'est-ce que tu as de bon pour M.Maigret ?*

*Et Mélanie, le ventre en avant, jaillit de sa cuisine en s'essuyant les mains.*

— *Si seulement vous m'aviez donné un coup de téléphone... Enfin !... il y a le coq au vin et l'on m'a apporté ce matin des morilles assez avenantes... Est-ce que votre camarade aime les champignons du printemps ?*

— *Les aimez-vous, Siraudin ?*

— *Je ne sais pas...*

— *Oui, vous n'êtes pas gourmand. C'est un grave défaut. On flaire les crimes comme on flaire les mets. C'est du même ordre.*

— *Toujours le même Beaujolais, Monsieur Maigret ? »*

Voici le texte de Simenon.

*Dans une petite rue, Maigret avait poussé la porte d'un restaurant très simple, au comptoir d'étain, aux tables de marbre, au plancher couvert de sciure de bois. Un brave homme rubicond, couperosé, en tablier de toile bleue, vint serrer la main du commissaire.*

— *Il y a longtemps qu'on ne vous avait vu !... Il va falloir que je dise à la bourgeoise... Mélanie !... Qu'est-ce que tu as de bon pour M Maigret ?...*

*Et Mélanie, le ventre en avant, jaillissait de la cuisine en s'essuyant les mains.*

— *Si seulement vous m'aviez donné un coup de téléphone... Enfin !... Il y a le coq au vin et on m'a apporté ce matin des cèpes assez*

*jolis... Est-ce que votre ami aime les  
cèpes ?*

*Il n'y avait que quelques  
habitués. Les vitres étaient embuées et  
on ne voyait rien du dehors.*

*— Toujours le même Beaujolais,  
Monsieur Maigret ? »*

Il y a tout de même une innovation chez Bordeaux : les morilles !

## **C'était raté**

Il resterait à faire la critique du roman de l'académicien et à le comparer à ceux de son modèle. Ce n'est pas de ma compétence. Toutefois, si je me réfère aux travaux de Jacques Dubois<sup>4</sup>, de Paul Delbouille<sup>5</sup>, d'Anne Mathonet<sup>6</sup> et de Bernard Alavoine<sup>7</sup> sur ce qui fait l'originalité simenonienne, je crois pouvoir dire que le « disciple retardataire » n'a pas — et de loin — réussi son pari. L'ouvrage n'a d'ailleurs pas eu de succès. Les exemplaires neufs étaient en vente chez les bouquinistes l'année même de leur édition (ce qui m'a facilité les choses).

## **De la condescendance à l'admiration**

Reste que nous avons vu successivement un Henry Bordeaux snobant d'abord un genre littéraire, mineur à ses yeux, lisant néanmoins et utilisant l'œuvre de Simenon au point de lui « emprunter » son personnage fétiche et une de ses pages, allant ensuite, après deux ans d'une mystérieuse gestation éditoriale jusqu'à lui dédier son roman, se déclarer son disciple retardataire et réclamer son indulgence pour finalement lui dire son admiration. Même s'il y a là un petit jeu d'initiés au microcosme littéraire, c'est un étrange retournement. Simenon d'ailleurs aurait pu se vexer : il se voyait offrir, avec un billet admiratif, un beau livre qui certes lui était dédié, mais dont l'auteur, dans sa préface, le prenait singulièrement de haut avec ses *Maigret*.

<sup>4</sup> *In Traces*, n°2/1990, p.13

<sup>5</sup> *In Traces* n°1/1989, p.157

<sup>6</sup> *Genèse de l'art romanesque simenonien*, thèse de doctorat en Philosophie et Lettres, Université de Liège, 1997-1998, p.602

<sup>7</sup> *In Les enquêtes de Maigret*, éd. Encrage, 1999, p.18

Nous en revenons ainsi au bristol dont nous sommes partis et à la phrase « ... et pour d'autres œuvres [autres causes ?] que celles du maître du roman policier, vous avez mon admiration. »

De quelles œuvres ou causes s'agit-il ?

Simple hypothèse. En 1939 déjà, André Gide écrivait<sup>8</sup> : « Je tiens Simenon pour un grand romancier : le plus grand peut-être et le plus vraiment romancier que nous ayons eu en littérature française aujourd'hui. » C'est un jugement que Bordeaux devait connaître. Il connaissait sans doute aussi l'œuvre de Simenon au-delà de la série des *Maigret*, ses « autres œuvres » [les autres causes] . Peut-être le bel esprit condescendant de 1947 avait-il assez découvert Simenon en deux ans pour devenir son sincère admirateur en 1949. Mieux vaut porter cela à son crédit que comparer en 2010 la gloire posthume des deux romanciers.

---

<sup>8</sup> In Cahiers du Nord, n° 51 et 52, Les nouvelles Editions européennes, 1939

