

Julien DUPRE

LA PLACE DU SOUVENIR DANS LA NARRATION  
CHEZ GEORGES SIMENON :  
UN ACTE NARRATIF QUI INTERROGE  
LES STRUCTURES ROMANESQUES  
ET AUTOBIOGRAPHIQUES

Mémoire principal de maîtrise de lettres modernes

dirigé par C. MARCANDIER-COLARD

UNIVERSITE DE PROVENCE  
UFR LACS      septembre 2004

Le train s'ébranlait d'une secousse brutale et Maudet, interrompu dans sa course, était collé, l'espace d'une seconde, contre la cloison du couloir, près de l'accordéon noir d'un soufflet. Alors, la viscosité de cette cloison, qui semblait suer gras et froid par une pluvieuse nuit d'octobre, lui entra dans les doigts, dans la peau, dans la mémoire ; elle devait à tout jamais s'associer pour lui à la notion de train de nuit.

Il en était conscient et c'est ce qui rendait la minute exaltante. Il allait jusqu'à prévoir qu'un jour, devenu un personnage important, il lui arriverait, obligé de traverser des wagons de troisième classe pour aller de son sleeping au restaurant, de passer furtivement les paumes de ses mains soignées sur les cloisons dans l'espoir de retrouver la même sensation.

Georges SIMENON, *L'Aîné des Ferchaux* (1945), éd. Gallimard, coll. « folio », 1977, p.23.

## INTRODUCTION :

### 1. *Simenon ou le malentendu.*

Rien n'est plus illusoire, souvent, que le centenaire de la naissance d'un célèbre auteur. On croit morts et enterrés avec lui les préjugés, les schémas apposés sur son œuvre et sur sa vie, de son vivant, par les critiques. Mais que l'auteur ait eu, outre du génie, une personnalité tapageuse, qu'il ait laissé les médias s'emparer de sa vie, la filmer, la disséquer jusque dans ses moindres gestes, et ces mêmes préjugés et schémas prennent valeur de vérité intangible : le témoignage biographique remplace l'objectivité du critique, et l'on ne voit plus l'œuvre qu'à l'aune de ce que son auteur en a dit et des parallèles qu'il a pu esquisser entre elles et sa propre vie (en racontant les circonstances de rédaction de tel texte, ou en mettant en avant une éventuelle inspiration autobiographique). De là des amalgames non pas nécessairement faux, mais qui réduisent l'auteur et ses écrits à une même image figée, où l'inattendu est rigoureusement proscrit. Hors du réalisme, point de salut pour Balzac (auteur protéiforme pourtant, et qui n'a eu de cesse de se moquer des « règles » qu'on lui attribuait), et interdiction à Zola, l'auteur des rafraîchissants et optimistes *Contes à Ninon* et d'utopies sociales étonnantes (*Les Quatre Evangiles*), d'écrire autre chose que de gros romans naturalistes au lyrisme désespéré ou des études de « cas » sociaux et psychologiques. Il n'est donc pas étonnant que le centenaire d'un écrivain, ce « testeur » de réputation par excellence, voit à nouveau l'émergence des clichés qui ont accompagné son œuvre au fil du temps.

Celui de Simenon n'a guère fait exception à la règle, peut-être parce qu'il est encore trop récent, que les clichés qui ont marqué son œuvre sont trop vivaces pour que le besoin d'un « angle original » se fasse encore sentir. Cette commémoration de la naissance du romancier belge (né en 1903) a pourtant donné lieu à de nouvelles éditions retentissantes de ses romans, comme son entrée dans la prestigieuse bibliothèque de La Pléiade (deux volumes contenant ses romans les plus célèbres et une impressionnante paracritique, sans oublier un « album Simenon » à tirage limité) ; sur le plan de la diffusion de l'œuvre, Le Livre de Poche réédite régulièrement depuis 1998 les romans écrits par Simenon après 1945, ainsi que tous les Maigret, et presque tous les Simenon publiés par Gallimard entre 1934 et 1948 sont repris par la collection de poche « folio » : cette œuvre, imposante par le nombre de textes qui la

composent (227 romans, recueils de nouvelles, livres de mémoires, sans compter les romans populaires et les milliers de contes publiés avant les années 30), est donc aisément accessible, à quelques titres près. Autour de l'œuvre de Simenon même, sont apparus de nombreux essais, écrits par des auteurs ou des universitaires prestigieux (comme Benoît Denis ou Francis Lacassin, spécialistes reconnus). A y bien regarder cependant, une première imposture saute aux yeux : le nombre flagrant de *rééditions* au sein même de la masse critique consacrée au roman simenonien. Nous voyons ainsi réapparaître à l'occasion du centenaire tout un travail déjà fort daté, comme *Le Cas Simenon* de Thomas Narcejac (publié en... 1957 ! (1)) ou le *Simenon* de Bernard de Fallois, écrit en 1960 et réimprimé en 2003 (2). Il n'est pas jusqu'aux magazines littéraires pour reprendre à cette occasion d'anciens articles, publiés du vivant de Simenon : ainsi, le *Magazine littéraire* de février 2003 consacré à cette commémoration de la naissance de Simenon reprend fort opportunément une vieille interview publiée dans ce même journal en 1975 ; la rédaction va jusqu'à refaire appel aux mêmes spécialistes que pour les numéros précédents consacrés à l'écrivain belge (Francis Lacassin notamment). Cette énumération un peu fastidieuse montre le peu de renouvellement de la critique consacrée à Simenon – et, partant, des idées qui circulent sur son œuvre, des conceptions auxquelles elle a donné naissance. Les mêmes clichés refont surface – comme si tout avait été dit sur cette œuvre immense, aux titres innombrables, aux recoins fort méconnus : qui se souvient que Simenon a consacré plusieurs romans aux Etats-Unis – où il séjourna entre 1945 et 1956 – notamment, en 1954, cet *Horloger d'Everton* qui inspira au cinéaste Bertrand Tavernier *L'Horloger de Saint-Paul* ? Qui se souvient d' « anti-romans » comme *Les Mémoires de Maigret* ou *Les Trois crimes de mes amis* ? Ces poncifs sans cesse repris semblent indiquer qu'il n'y ait plus rien à défricher – ou bien au risque de la redondance – sur ce que l'on est bien obligé d'appeler le « continent simenonien », alors qu'en réalité, bien des recoins en demeurent encore fort méconnus.

Ces clichés sont multiples, portant aussi bien sur la poétique simenonienne que sur la thématique abordée dans son œuvre, et font plus souvent le jeu des détracteurs de Simenon que de ses défenseurs. Ils sont apparus non pas après le mort de l'écrivain, mais de son vivant, à l'époque même où il était considéré comme un « phénomène » (c'est à dire dès les années 30). On l'a considéré d'abord comme le créateur d'une ambiance, d'une « atmosphère irrespirable, mais devenue notre oxygène », selon les termes même de Paul Morand (3). Or

(1) réédité en 1999 aux éditions du Castor Astral, 1<sup>ère</sup> édition Presses de la Cité, 1950.

(2) aux éditions Gallimard, coll. « TEL », 2003, 1<sup>ère</sup> édition Gallimard, 1961.

(3) cité par B. de Fallois dans *Simenon*, éd. Gallimard, 1961, p.16 ; repris sur la quatrième de couverture de *La Marie du Port* de Georges Simenon, éd. Gallimard, coll. « folio », 1976.

Simenon était le premier à mettre en garde contre ce mot d'atmosphère, souvent synonyme d'un réalisme pittoresque : il refuse de « faire du documentaire » (1), d'indiquer des détails, des modes de vie originaux uniquement pour le plaisir et la curiosité du lecteur. En effet Simenon a cette particularité étonnante qu'il ne pense pas sa création, mais qu'il la « vit » et qu'il cherche à convaincre le lecteur de sa « vérité », c'est à dire, le plus souvent, de son aspect vivant. « On dit en peinture *qu'un bras ne vit pas*. Il y a tant de bras et même de têtes qui ne vivent pas en littérature (2)», constate Simenon. C'est là une des grandes originalités de l'écrivain belge : l'acte d'écrire n'est pas pour lui un art, mais le vecteur de restitution d'un monde aussi naturel que le monde réel, ce qui explique sa méfiance à l'égard de l'« atmosphère », qui singularise son œuvre mais qui est aussi porteuse d'une artificialité qu'il n'aime pas – d'autant que l'écriture d'un roman a sur l'écrivain lui-même des répercussions tant physiques que mentales (malaises, vomissements, perte de poids). La « naturalité » de l'œuvre de Simenon ne doit donc pas tant au réalisme de ce qu'il décrit, à l'« atmosphère », qu'à l'effort de l'écrivain pour faire passer pour « vrai » son univers.

Il faut également se méfier du cliché d'un Simenon uniquement soucieux de faire du roman « populaire » : absence de style qui rend l'œuvre accessible à tous les publics, structure relâchée, romans nombreux et inégaux, goût du succès et de l'argent de Simenon lui-même, tout concourt, d'abord, à faire de l'écrivain belge un homme n'ayant aucun respect pour sa création. « Je voudrais pouvoir (écrit par exemple Félicien Marceau) m'attarder sur cette notion du respect dans l'œuvre d'art, montrer comment Balzac, par exemple, respecte ses personnages, comment Zola ne respecte que son œuvre, comment Simenon ne respecte ni les uns ni l'autre (3). ». De fait, rien de plus faux : l'écrivain belge n'a eu de cesse de défendre les récits qu'il jugeait les plus réussis, reprochant même à Gaston Gallimard de privilégier la sérialité de son œuvre au profit de la qualité de romans tels que *Malempin*, *Chez Krull*, *Le Bourgmestre de Furnes* ou *Le Coup de Vague* (4). Il n'a pas non plus hésité à en critiquer d'autres, parlant du *Testament Donadieu* (1937) comme d'une « petite tentative ratée (5) » ou du *Suspect* (1938) comme d'un « mauvais roman (...) écrit en hâte parce qu'il le fallait (6). »

(1) Georges Simenon, André Gide, *...sans trop de pudeur, correspondance 1938-1950*, éd. Omnibus, coll. « carnets », 1999, p.32 (lettre de janvier 1939 de G. Simenon à A. Gide).

(2) *Ibid.*, p.32.

(3) Félicien Marceau, article du journal *Pan*, Bruxelles, 7 novembre 1951, repris par Henry de Montherlant dans *La Ville dont le prince est un enfant*, éd. Gallimard, coll. « folio », 1973, p.257.

(4) Pierre Assouline, *Simenon*, éd. Gallimard, coll. « folio », 1996, p.372.

(5) Lettre à André Gide de décembre 1938, *op. cit.*, p.20.

(6) Lettre à André Gide de janvier 1939, *op. cit.*, p.38.

D'autre part, son absence de style, son opiniâtreté à ne peindre que des personnages issus de la classe moyenne, banaux, voire ratés, voués à la mort ou à une existence creuse, ne relève pas de la paresse d'un romancier incapable de créations subtiles et complexes, mais d'une esthétique aux règles très précises. Il y a en effet chez Simenon une volonté de prendre le lecteur à contre-pied de ce qui se fait dans le roman même, une perspective anti-littéraire qui ne se manifestent pas seulement dans l'image publique que le romancier donne de lui-même – son goût du succès et de la popularité, sa réputation d' « homme d'affaires » intraitable sur ses contrats, son désir de diffuser ses romans en très grand nombre, comme s'il s'agissait de « romans populaires ». Cet écrivain qui sut s'attirer l'admiration de millions de lecteurs, de toutes classes sociales confondues, a été aussi un remarquable questionneur des codes romanesques, dont il a plus ou moins ouvertement détourné les règles dans ses livres – provoquant alors l'admiration d' « anti-romanciers » comme André Gide (avec qui il fut longtemps en correspondance) ou Louis-Ferdinand Céline (1), qui ont reconnu chez Simenon un écho de leur propre travail sur la déconstruction du roman moderne.

## 2. Un « romancier populaire » à la perspective anti-romanesque.

Populaire auprès du public, Simenon l'a été et l'est encore sans contestation : les multiples réimpressions de ses œuvres, encore accélérées par la célébration du centenaire de sa naissance, en témoignent. Il est vrai que l'homme connaît son métier, semblant se rattacher à la vieille formule du roman moderne, telle que Balzac l'a trouvée et développée. Ses intrigues, centrées sur un personnage et sur son entourage immédiat, sont sans défaut et suffisamment complexes pour attirer l'attention (quoique, on le verra plus tard, leur complexité est moins événementielle que basée sur les réactions physiques et psychologiques du personnage à un événement important, une « grosse action » qui « fasse support »(2) au livre). Ses romans sont suffisamment lisibles et courts pour être dévorés en une soirée, exceptées les vastes fresques littéraires que sont *Le Testament Donadieu*, *Le Voyageur de la Toussaint* (1941) ou *Pedigree* (1948), et le déroulement de l'action génère suffisamment de tension pour éviter au lecteur un relâchement de son attention. Surtout, les héros que Simenon met en scène semblent issus d'une certaine classe moyenne des années 1930 à 1950, par leur

(1) « J'ai beaucoup de confrères illustres. Je ne les cite pas tous, je ne voudrais pas leur faire du tort. Mais tenez, le Simenon des *Pitard*, on devrait en parler tous les jours. » L.-F. Céline, *L'Ecole des cadavres*, cité par la quatrième de couverture des *Pitard* de G. Simenon, éd. Gallimard, coll. « folio », 1975.

(2) Lettre de janvier 1939 à A. Gide, *op. cit.*, p.31.

mode de pensée et de vie, leur statut social, pour les rendre proches du lecteur et faciliter son empathie.

Simenon semble donc définitivement classé dans les auteurs « moyens » – moyen dans la place qu’il occupe dans les recherches littéraires de son temps, dans sa peinture des classes sociales de son temps, dans son art romanesque même. Ce dernier point mérite d’être approfondi, en raison de l’apparent traditionnalisme de la structure et des thèmes, que l’on pourrait facilement qualifier de « réalistes ». Jacques Dubois, dans son étude sur les « romanciers du réel » (de Balzac à Simenon, justement) n’a pas tort, à ce sujet, d’affirmer que les romans de l’écrivain belge ne sont « que » « semi-littéraires », « un roman traditionnel mais conçu encore selon des règles de fabrication stables (1) ». Simenon lui-même n’a jamais manqué de se définir comme un « artisan » du roman – notamment auprès de Gide – avec ses tics de créateur, ses « marques de fabrique » : atmosphère à la fois floue et réaliste, style simple et très rythmé... A y bien regarder pourtant, Simenon est aussi un expérimentateur, en tout cas un écrivain qui ne se contente pas de jongler avec les figures imposées d’un certain roman à connotation réaliste : le regard qu’il porte sur le réel, et surtout sur les divers procédés qui permettent de l’adapter aux cadres romanesques, est suffisamment original pour tirer l’écrivain belge de son isolement de « bon faiseur » et le replacer dans les recherches littéraires de son époque. Tout d’abord, contrairement à Zola ou au « vérisme » de Giovanni Verga, Simenon ne croit pas que le roman puisse être « photographie » du réel : celui-ci, en effet, est trop discontinu et trop relâché dans son sens pour être transposé, tel quel, dans un cadre aussi artificiel que celui de la fiction ; la tâche du romancier va donc être de transposer ce réel, d’en détacher des pans entiers pour le resserrer autour d’une *logique*, d’une continuité événementielle. De ce réel, Simenon emprunte donc des objets, des signes – notamment issus d’un « réel vécu », autobiographique – qu’il assemble et met bout à bout dans une logique de *fiction*, qui va leur conférer un autre sens, une autre valeur. Ainsi, les livres d’Hector Loursat dans *Les Inconnus dans la maison* (1940) dépassent leur simple statut d’objet et deviennent le symbole de son désir de solitude, de sa coupure du « monde réel » ; le signe à la craie, sur les marchandises des foires, qui signale un danger imminent, passe du statut de simple détail réaliste, issu de la vie de tous les jours, à celui d’annonciateur de la catastrophe qui emportera les trois protagonistes du *Rapport du gendarme* (1944).

Cette logique obtenue par la mise bout à bout de « petits faits », de détails détachés de la réalité, on ne saurait pourtant en attribuer l’idée à Simenon lui-même : et on objectera, non

(1) Jacques Dubois, *Les Romanciers du réel, de Balzac à Simenon*, éd. du Seuil, coll. « points-essais », 2000, p.314.

sans raison, que Stendhal et sa poétique du « petit fait vrai » l'ont largement précédé dans cette voie. Toutefois, même chez Stendhal, cette structure est doublée d'une ligne morale, idéologique, qui se manifeste soit par la satire, soit par l'exposé d'idées pur et simple, soit par des personnages qui se transforment en porte-parole de diverses conceptions, soutenues ou réfutées par l'auteur même (le Julien Sorel du *Rouge et le Noir* (1830) est avant tout la figure archétypale de l'« enfant du siècle », qui se heurte sans cesse à une société post-napoléonienne qu'il ne comprend pas et qui finira par le condamner); en outre, à ces deux « lignes conductrices » du roman se superpose une troisième ligne, celle du temps du livre, toujours bien défini et souvent linéaire. C'est à ces différents niveaux que Simenon fait preuve d'originalité : il renonce à définir et la ligne morale et la ligne temporelle de son œuvre : les petits éléments, les détails infimes censés donner sens au roman sont désormais seuls visibles, imprimant leur seule marque au déroulement de l'intrigue. Par ces coupes dans les règles romanesques, l'écrivain belge supprime tout ce qui pourrait trahir la présence de l'auteur derrière sa création, se contentant d'un rôle de créateur neutre, sans parti-pris. Son œuvre paraît plus libre, mais aussi plus déconcertante par son apparente absence de vision d'ensemble : une fois levées ces barrières du genre romanesque, le roman simenonien paraît presque désordonné, éclaté. Plus de personnages bien campés physiquement et moralement, mais de êtres comme en pointillé, dont on ne voit que des bribes de gestes, de pensée, de raisonnement que le lecteur doit mettre bout à bout afin de comprendre la logique qui les meut ; plus de structure visible du roman, plus « d'échafaudage » (selon le terme même de Simenon), mais un assemblage de micro-éléments disparates, mus uniquement par la capacité du personnage à évoluer, à « réagir » aux événements (presque au sens chimique du terme) ; enfin, plus de temps bien défini, mais un mélange, un chevauchement constants entre bribes du passé du personnage et bribes de son présent, suivant une structure qui épouse son point de vue, ses réactions devant tel ou tel fait. De là ce paradoxe : le lecteur, qui devrait se sentir rassuré par la présence de micro-éléments d'un réel aisément reconnaissable, perd pied devant leur agencement même ; il a l'impression de se trouver au centre d'un chaos, d'une superposition d'éléments si ténus et pourtant si significatifs qu'il doit effectuer tout un travail de déchiffrement, faire l'effort de trouver la logique inhérente à ces micro-éléments pour surmonter cette impression. Cet effort fait écho et complète lui-même le travail de déchiffrement effectué par le personnage (dont Simenon restitue indirectement le point de vue) pour donner sens à sa propre existence en pleine évolution. Le romancier belge fait donc passer le lecteur d'un rôle passif à un rôle actif : il l'intéresse à l'évolution de son livre et de son personnage en sollicitant constamment son attention par une foule de petits détails dont il



se garde d'expliciter le sens, se contentant de les replacer dans une logique qu'il s'agit de dégager, à la suite du personnage lui-même. En cela, les romans de Simenon se présentent bien comme des enquêtes, mais des enquêtes épurées, où seul compte le dégagement d'une « vérité » autour de laquelle s'organisent les fragments de réel signalés par l'auteur. L'impression de flottement de la structure, d'un empilement interminable de détails, qui nous saisit à la lecture des premières pages du roman, se dissipe dès lors qu'on appréhende la logique profonde qui les anime – et anime tout le livre.

Cette mise en évidence de l'adaptation du réel à la logique du roman est la première grande originalité de Simenon : il montre ainsi l'impossibilité du roman à être ce qu'il appelle une « image de la vie »(1). Elle est tout d'abord illustrée de façon purement romanesque, dans les années 30, au moment où Simenon, entré aux éditions Gallimard malgré l'hostilité affichée de Jean Paulhan, est en pleine conquête de ses moyens de romancier. La « période Gallimard » de son œuvre commence à partir de 1934 (avec *Le Locataire* et *Les Suicidés*) et s'achève en 1945, lorsque Simenon décide de quitter cette maison trop « intellectuelle », où il s'est toujours senti isolé, pour les jeunes Presses de la Cité. Elle est à nos yeux la plus intéressante dans l'œuvre du romancier belge (elle couvre la quasi totalité de notre corpus, excepté *Pedigree* et *Je me souviens* : encore ceux-ci ont-ils été, au départ, rédigés pour Gallimard) ; à cette période, en effet, Simenon cherche encore sa voie, multiplie les expériences et joue jusqu'au vertige avec le cadre romanesque, dont il éprouve ainsi la solidité... pour en arriver à la conclusion que beaucoup des règles qu'on lui applique sont artificielles et peuvent être contournées au profit d'une restitution plus originale d'un univers romanesque, dans la mesure où elle est plus proche du lecteur, plus « vraie » en apparence. Après s'en être pris à une conception « réaliste » du roman (il réfute le « modèle vivant » tel que le concevait Zola), il s'en prend à ses conventions même. Dans *L'Évadé* (1936), il multiplie les allers et les retours entre passé et présent d'un même héros, créant ainsi un climat d'incertitude et de tension qui aboutit au détraquement moral et identitaire du héros ; il réécrit dans *Les Pitard* (1934) et dans *Long cours* (1936) le roman d'aventures maritimes ; dans le même temps, il prend conscience de l'influence du titre d'un roman sur le lecteur et le prend à nouveau à contre-pied par des formules ironiques ou mystérieuses : *Ceux de la soif* (1938), *L'Homme qui regardait passer les trains* (1938) (2), *Le Coup de Vague* (1939), *Les Demoiselles*-

(1) Georges Simenon, *Les Trois crimes de mes amis*, éd. Gallimard, coll.« folio », 1979, p.9.

(2) On retrouve aussi cette ironie dans les titres de chapitres de *L'Homme qui regardait passer les trains*, qui renouent avec le burlesque parodique de Fielding : par exemple, « Com-

ment *Kees Popinga apprend qu'un costume de clochard coûte deux cents francs et comment il préféra se mettre tout nu* », titre du chap. XI, p.243 de l'édition « folio », éd. Gallimard, 1980. *les de Queue-de-Vache*, (nouvelle de 1938 qui a servi d' « étude préparatoire » au *Coup de Vague*), *Le Voyageur de la Toussaint* (1941), *La Fuite de monsieur Monde* (1945)... autant de titres dont la légèreté détonne avec le sordide de ce qu'ils recouvrent. Mais surtout, il livre en 1938 un saisissant « anti-roman » sur les rapports du réel et de la fiction avec *Les Trois crimes de mes amis*. Simenon y exhibe la part nécessairement fictionnelle du roman en montrant l'incapacité de celui-ci à restituer fidèlement des faits et des personnages dont l'existence dans le « réel vécu » est avérée (Simenon a bien connu les protagonistes qu'il met en scène dans son livre). De surcroît, l'écrivain belge complique encore son jeu en intervenant à tous les niveaux de la narration : il est non seulement auteur, qui commente ironiquement (notamment au début du livre) le statut irrévocablement artificiel du roman, mais il est aussi narrateur et protagoniste de son livre (il décrit dans ce « roman » ses diverses rencontres avec les « personnages réels » dont il peint l'existence et la fin). Avec ce livre inclassable, à la fois manifeste et justification des falsifications auxquelles se livre tout romancier, Simenon va jusqu'au bout de sa logique « anti-romanesque » et manipule avec ironie les conventions du roman, mêlant jusqu'au vertige fiction et autobiographie, le « réel vécu » et un univers dont la seule « vérité » est d'être justement de fiction. Et l'on peut regretter qu'à partir de son départ des éditions Gallimard, en 1945, Simenon, conscient d'avoir trouvé la formule romanesque qui lui convenait, abandonne ses expérimentations pour se cantonner à un roman plus traditionnel (en dépit des savoureux *Mémoires de Maigret*, « anti-roman » paru en 1950). Peut-être a-t-il eu conscience qu'en fin de compte ses « anti-romans », pour originaux qu'ils soient, s'inscrivaient eux aussi dans une tradition romanesque depuis longtemps établie, inaugurée avec Lawrence Sterne et le *Tom Jones* (1749) d'Henry Fielding (dont il reprend le principe des titres de chapitres commentant ironiquement l'action dans *L'Homme qui regardait passer les trains* et dans les nouvelles des *Dossiers de l'Agence O* (1943)). Mais Simenon s'est sans doute également souvenu des « romans excentriques » du XIX<sup>ème</sup>. siècle, et notamment du *Voyage autour de ma chambre* (1795) de Xavier de Maistre, qu'il admira dans sa jeunesse liégeoise : peut-être faut-il voir, dans *Les Trois crimes de mes amis*, un hommage à cet illustre prédécesseur, par l'ironie du regard qu'il porte sur lui-même et par son désir d'écrire une œuvre inclassable, à mi-chemin du roman et de la confession.

### 3. Une manifestation de l'anti-romanesque chez Simenon : le souvenir.

L'œuvre de Simenon, on le voit, est constamment à double tranchant : accessible à tous les publics par sa simplicité de style et de construction, mais dotée d'une profondeur psychologique et d'une dimension anti-romanesque qui la replace au sein des recherches littéraires de son époque (notamment à propos de l'incapacité du roman à peindre le réel, dont jouait déjà André Breton en 1928, avec *Nadja*). André Gide, ami et mentor autoproclamé de Simenon durant les « années Gallimard », n'a pas tort de parler d'un « malentendu » concernant le romancier : « Vous passez pour un auteur populaire et vous ne vous adressez nullement au *gros public*. Les sujets mêmes de vos livres, les menus problèmes psychologiques que vous soulevez, tout s'adresse aux délicats ; à ceux qui, précisément, pensent, tant qu'ils ne vous ont pas encore lu : “ Simenon n'est pas pour nous.” (1)» La remarque de Gide, bien sûr, est surtout destinée à orienter Simenon vers ce lectorat de *happy few*, à l'encourager vers une forme plus exigeante qui le rapprocherait de ses propres recherches littéraires (n'oublions pas qu'il fut lui-même l'auteur d'un « anti-roman », *Les Faux-monnayeurs*) : elle n'en est pas moins révélatrice du paradoxe qui anime l'œuvre de l'écrivain belge. A première vue en effet, Simenon utilise les règles du roman réaliste au premier degré, et surtout son aspect de restitution de la « vérité » : « vérité » d'un monde, d'un milieu extrêmement précis, qui ne se révèle que peu à peu, par le biais du point de vue du personnage principal ; ce dernier, à l'occasion de cette « découverte » se voit révéler sa propre « vérité », étroitement liée à celle de l'univers qu'il croyait comprendre et maîtriser. Mais s'il y a à proprement réalisme chez Simenon, c'est un réalisme sans envergure, sans la puissance de fresques romanesques telles qu'*Illusions perdues* (publié entre 1837 et 1843) ou *L'Assommoir* (1877), et extrêmement *intériorisé*. Le but avoué de Simenon, à travers ses romans, est effectivement la description d'un milieu social et psychologique précis, mais ce milieu n'a aucune ampleur : il est au contraire très resserré autour d'un nombre très restreint de personnages, favorisant les affrontements, les antagonismes, voire les huis clos : une petite ville (2), une île (3), une ferme (4), ou un simple agglomérat humain dans un vaste espace désertique (5). Le réalisme simenonien est donc avant tout une essence de réalisme : l'écrivain

(1) Lettre à Georges Simenon du 31 décembre 1938, *op. cit.*, p.22.

(2) Moulins dans *Les Inconnus dans la maison* (1940), peinture de la faillite idéologique de la bourgeoisie de province d'avant 1940.

(3) Tahiti dans *Touristes de bananes* (1938), Porquerolles dans *Le Cercle des Mahé* (1946).

(4) Comme dans *Les Sœurs Lacroix* (1938) ou dans *Le Rapport du gendarme*, où nous assistons dans les deux cas à la désintégration d'une famille paysanne par l'émergence de conflits de familles qui tournent à la haine, puis à la folie homicide.

(5) Ce qui comprend des décors aussi divers que le canal de *La Veuve Couderc* (1942), la plantation congolaise du *Blanc à lunettes* (1937), le paquebot de *45° à l'ombre* (1936) ou

l'avion posé dans les dunes de sable de *La Ligne du désert* (1944, nouvelle incluse dans les *Nouvelles exotiques*, publiées avec *Signé Picpus*, éd. Gallimard).

belge, à travers ses romans, étudie moins un monde qu'un microcosme révélateur de ce monde. Il cible ses personnages, sélectionnant, parmi l'infinité de modèles que comporte le milieu social et géographique étudié, celui qu'il estime être le plus révélateur des pensées et du mode de conduite de ces derniers ; alors seulement, il l'isole, faisant autant que possible le vide entre lui et son monde, ne gardant autour de son héros qu'un échantillon représentatif de son entourage et de son milieu ; enfin, il note ses « réactions » face à l'isolement avec la plus grande neutralité possible. Cet aspect presque médical de la démarche romanesque de Simenon n'a pas échappé à Jacques Dubois, qui qualifie les romans de l'écrivain belge de « petits laboratoires » (1), que l'auteur se donne en vue d'étudier un « isolat social » bien défini. Loin de tout lyrisme, le roman prend alors la forme d'une anamnèse saisissante (dont on verra plus loin les principales caractéristiques), qui fait d'autant mieux ressortir tensions et dissensions entre le héros et son milieu que le climat d'isolement, d'étouffement, qu'instaure Simenon autour de ses personnages, ne tardent pas à les faire « réagir ». Dans ces circonstances, le romancier belge retrouve plus d'une fois la cruauté des petits récits de Balzac (notamment *Le Colonel Chabert* (1832), *Pierrette* (1840) ou *Le Curé de Tours*), où l'enfermement des personnages, qui ne peuvent faire un geste sans qu'il ait des répercussions sur l'attitude des autres protagonistes, conduit peu à peu à l'explosion : les situations que mettent en scène cet illustre prédécesseur (le meurtre d'une petite fille au nom de la haine et de l'intérêt dans *Pierrette*) sont même, chez Simenon, accentuées dans leur dimension tragique, implacable, par la rapidité et l'extrême dépouillement du récit, n'offrant aucune halte pendant laquelle le personnage se reprendrait en main : il « suit sa pente », court à la catastrophe sous nos yeux impuissants.

Ce réalisme « dégraissé » est également accompagné d'une forte intériorisation, dans la mesure où le roman est centralisé autour de la figure de son principal protagoniste : chez Simenon, le rôle de l'auteur s'efface au profit du seul point de vue du personnage – plus exactement d'*un seul personnage*. On retrouve une fois de plus cet aspect d'anamnèse qui caractérise si souvent la narration de Simenon : l'écrivain belge ne dépeint un milieu, un univers, si restreint soit-il, que dans ses liens les plus visibles avec le héros qu'il a choisi de mettre en scène. Mais là encore, ce point de vue n'est pas un artifice d'écrivain pour « expliquer » sa création, c'est au contraire une manière de restituer sa « vérité » par *mimétisme* ; le style neutre et peu recherché, les phrases syncopées et inachevées, tout participe à la volonté de l'écrivain de se mettre au diapason de son héros, de son rythme mê –

(1) Jacques Dubois, *op. cit.*, p.320.

me de pensée. Les détails qui défilent sous nos yeux, qu'ils aient ou non une connotation réaliste, semblent suscités par le protagoniste dont Simenon a choisi d'endosser le « fonctionnement » mental ; c'est dans cette même optique qu'ils sont commentés, problématisés : c'est encore une fois le personnage qui leur confère une valeur de *signe*, dégage, par sa propre interprétation, le sens dont ils sont porteurs. Nous rejoignons alors la dimension *chaotique* du roman simenonien : à l'unisson du mode de pensée de son héros, le roman ne cesse de multiplier de petits signes, des micro-événements (parfois même mis en abyme), de minuscules éléments qui sont mis à bout à bout selon une logique qui, souvent, nous échappe et déconcerte. Le roman n'est plus alors qu'une *somme* de ces micro-éléments, un agrégat de minuscules fragments que le protagoniste réassemble méticuleusement sous les yeux du lecteur, dégageant ainsi, par son seul travail, le sens de l'œuvre.

Il faut donc envisager le roman simenonien sous une double optique : non seulement sous le rapport que celui-ci entretient avec le réel, mais aussi sous le statut du héros dans cette création qui paraît entièrement à son service. Ce qui nous ramène précisément à l'intitulé de ce mémoire : puisque cette création paraît éparpillée, formée de tant d'éléments disparates, pourquoi s'attacher à la dépeindre à l'aune d'un élément en particulier ? Et pourquoi ce choix du souvenir, élément qui, tout indispensable qu'il soit dans cette création complexe, n'en est pas nécessairement l'emblème ? Là encore, c'est tout d'abord l'abondance de clichés au sujet des souvenirs autobiographiques utilisés par le romancier belge qui ont déterminé notre choix. On a beaucoup parlé des « mensonges » commis par Simenon lorsqu'il évoquait son enfance et son adolescence à Liège, son « apprentissage » de romancier à Paris ; Pierre Assouline en signale les principaux dans sa vaste biographie consacrée à l'auteur des *Inconnus dans la maison* : le médecin annonçant au jeune Simenon que son père est trop malade pour continuer à travailler, par exemple, ce qui aurait incité le jeune homme à abandonner ses études (1). Beaucoup de critiques et d'essayistes se sont servis de ces mensonges, ou plutôt de ces transpositions de la réalité, pour jeter le discrédit non seulement sur les romans, mais aussi sur les *Mémoires intimes* (1981) ou sur la vingtaine de « dictées », où Simenon alternait souvenirs du passé et notations de son propre présent : Assouline lui-même affirme dédaigneusement « qu'il eût mieux été inspiré de s'acheter une nouvelle pipe (2) » plutôt que le magnétophone qui lui servira pour cette « suite autobiographique ». Il est vrai qu'en transposant dans un ca –

(1) Pierre Assouline, *op. cit.*, p.43. Ce dernier estime que le médecin aurait plutôt mettre au courant la mère de Simenon, arguant du choc qu'une telle nouvelle aurait produit sur un

garçon de quinze ans ; il est plus que probable que l'écrivain « se soit trouvé un alibi et un prétexte justifiant l'arrêt brutal de ses études. »

(2) *Ibid.*, p.858.

dre romanesque ses propres souvenirs, Simenon gêne plus que s'il se livrait à une pure et simple autobiographie : on a le sentiment qu'il lie sa propre existence à l'univers qu'il met en scène, qu'il refuse de se mettre à distance de sa création pour, au contraire, se laisser vampiriser par elle. La gêne vient également du statut à accorder à cette création dès lors que le « réel vécu » est manifeste : où classer des œuvres telles que *Pedigree* ou *Les Trois crimes de mes amis*, qui partent de faits et d'existence réels mais qui s'avouent encore des « romans », donc des fictions ? Ce faisant, on a oublié que Simenon avait parfaitement conscience d'un tel paradoxe, et qu'il a fait du souvenir un important vecteur d'expression à la fois du personnage et de son univers, en jouant sur l'abolition de dimensions qu'il suppose. On s'est focalisé sur l'aspect « scandaleux » du souvenir autobiographique en oubliant que le souvenir est présent chez l'écrivain belge autrement que sur le plan du « réel vécu » : le mélange « réel-fiction » qu'il suppose dans le roman fait écho à d'autres mariages, effectués cette fois non plus au niveau de codes de la fiction, mais au niveau du personnage même : alliance du présent, du passé et incidemment de l'avenir au sein du héros, parallélismes de scènes, d'objets... Chez Simenon, le souvenir permet d'assembler des éléments *par-delà* des structures romanesques qui semblaient infranchissables, et permet aussi de réfléchir à l'utilité de telles structures, toujours en interrogeant la « réalité » de ce qui se déroule sous nos yeux. Peut-on considérer comme « réels » un personnage, les éléments de son univers ? semble nous demander le romancier belge, qui, très vite, élargit la question : A quel moment peut-on dire que le roman rend compte d'un « réel » ? La réponse semble être, pour Simenon, la création d'une épure de roman, où les cloisonnements temporels seraient contournés et abolis au profit d'un chevauchement de toutes les dimensions – ce que permet le souvenir, par les parallèles qu'il dresse sans cesse entre présent et passé, mais aussi entre les différents pôles de la personnalité du personnage. Par ce rôle de réunificateur des micro-éléments qui font le roman et le personnage, le souvenir peut devenir le vecteur de cette « réalité » que poursuit l'écrivain belge : mais paradoxalement, il est aussi une étonnante force déconstructrice des conventions du roman, et notamment du personnage, qui n'apparaît plus comme un bloc homogène, mais lui-même comme une somme d'éléments, une géographie fragmentée et contradictoire que la révélation de sa « vérité » peut raffermir ou détruire définitivement.

Le souvenir, on le voit, est plus qu'un thème chez Simenon : c'est la face la plus visible d'une esthétique de la déconstruction et de la reconstruction du roman et des canons auxquels il obéit (notamment la convention du personnage). La dynamique de nombre de

romans de Simenon repose presque exclusivement sur la seule force du souvenir, qu'il soit autobiographique ou laissé à un héros fictif. Mais le souvenir est utilisé à divers niveaux du récit : il peut déconstruire le genre romanesque en montrant son incapacité à rendre le « réel vécu » (*Les Trois crimes de mes amis*, *Les Mémoires de Maigret*), réduire le roman à un « exercice » sur une convention romanesque particulière (le temps romanesque dans *Malempin*, dont l'auteur démontre l'artificialité, l'aspect trop marqué de « convention ») ; mais il peut aussi jouer le jeu de la fiction et limiter la déconstruction à la personnalité du héros dont Simenon adopte le point de vue, et à sa vision du monde (*L'Evadé*, *La Vérité sur Bébé Donge* (1942)).

Le choix d'une étude de l'œuvre de Simenon par le biais du souvenir a donc plusieurs objectifs : montrer que cette œuvre comporte encore bien des aspects méconnus, mais aussi tenter d'élucider ce paradoxe étonnant : l'utilisation de personnages romanesques et des codes du roman les plus classiques, voire les plus populaires (Simenon est parmi les écrivains les plus lus au monde) au profit d'une perspective *anti-romanesque*, d'une interrogation sur ce qui fait le roman et sur ses rapports avec le réel dont il prétend s'inspirer. L'écrivain belge se définit comme un romancier, et seulement un romancier (ce que ses admirateurs les plus fervents, comme Gide ou François Mauriac, corroborent dans leurs critiques), affirmant qu'il lui est impossible de sortir de ce cadre qu'il s'est imposé – ce que confirment le peu d'essais critiques qu'il a consacrés à la littérature (*Le Roman de l'Homme*, 1959, qui comprend également quelques conférences) : cependant, ce « romanesque » contourne presque sans cesse les règles et les structures les plus évidentes du genre auquel il se prétend inféodé, parfois même ouvertement (*Les Trois crimes de mes amis*). Simenon s'exprime-t-il par le roman « faute de mieux » ? Ou bien cherche-t-il à élargir le type romanesque sans le détruire, sans verser dans l'anti-roman « total » tel que le pratiqueront, plus tard, Michel Butor, Robert Pinget ou Alain Robbe-Grillet ? C'est à ces questions que cette étude se propose de répondre – à travers le traitement original que le romancier belge fait subir au souvenir, transformant un simple thème en un acte romanesque (1) à part entière.

(1) Il est intéressant de rappeler qu'acte vient du latin *actum*, « chose faite » : le souvenir, manifestation psychologique par excellence, aurait donc chez Simenon autant de réalité que

les gestes les plus visibles, les plus *physiques*, du héros simenonien. Nous reviendrons dans la première partie sur cette dimension « actancielle » du souvenir dans l'œuvre de l'écrivain belge.

## **1- HEROS CONVEXE, HEROS CONCAVE : LE SOUVENIR, PROCESSUS DE DECONSTRUCTION ET DE RECONSTRUCTION DU PERSONNAGE SIMENONIEN.**

### *A- LE HEROS SIMENONIEN, SOMME DE MICRO-ELEMENTS PHYSIQUES ET PSYCHOLOGIQUES.*

*A1. La place du personnage chez Simenon : « roman de l'Homme » ou roman d'un seul homme ?*

« Que Simenon soit aujourd'hui notre plus grand romancier, c'est ce que demain je ne serai plus seul à dire (1) », affirmait Gide. Voilà une distinction capitale si l'on veut pénétrer le monde de l'auteur belge : Simenon n'est pas un écrivain, c'est exclusivement un romancier, « le plus grand sans doute et le plus vraiment romancier que nous ayons en France aujourd'hui. (2) » Il ne se pique pas de haute culture ni de finesse littéraires, ne cherche pas à parader dans les avant-gardes : il revendique le choix d'une forme littéraire précise, (qui était au départ le roman policier, en général méprisé à cause de ses dérives populaires, puis le roman à tonalité réaliste ou psychologique), et dont il ne sortira (presque) jamais. On objectera que, même cantonné au seul domaine du roman, genre bâtard par excellence, rebelle aux définitions et aux codes (contrairement à la poésie), Simenon garde une certaine liberté. Mais il restreint encore son champ d'action en concentrant ses livres sur une seule notion romanesque : celle du personnage. Cette notion elle-même est traitée par Simenon d'une manière très spéciale qui ne variera pas d'un roman à l'autre (ce qui implique un risque de ressassement) : tous les artifices du roman sont au service d'un héros unique, dont Simenon adopte le point de vue, et autour duquel gravite un « milieu », un microcosme social et psychologique très précis. C'est pourquoi le roman simenonien est moins le « roman de l'Homme », pour reprendre le titre d'un de ses très rares essais (3), que le roman d'un homme, choisi par l'auteur selon sa capacité à « réagir » au réel.

C'est à partir de 1931 que Simenon, négligeant peu à peu les enquêtes de Maigret (il a-



(1) Georges Simenon, André Gide, *...sans trop de pudeur, correspondance 1938-1951*, « le dossier G.S. d'André Gide », éd. Omnibus, collection « carnets », 1999 (p.186-187).

(2) *Ibid.*, p.185.

(3) Paru en 1959 aux Presses de la Cité.

bandonnera provisoirement son héros fétiche en 1934 (1)), commence à écrire ce qu'il appelle ses « romans durs ». Les deux premiers, *Le Relais d'Alsace* et *Le Passager du « Polarlys »* sont encore trop influencés par les romans populaires qui ont fait sa fortune pour être pleinement réussis : intrigue compliquée, situations parfois caricaturales, personnages trop « typés » pour être vraisemblables (l'escroc international, héros du *Relais d'Alsace*, paraît sorti d'une aventure d'Arsène Lupin). Quand Simenon aura liquidé les poncifs et les apports les plus voyants du récit populaire, il pourra approcher n'importe quel héros et « entrer dans sa peau », suivant son expression. Car là réside l'originalité de sa démarche : non pas créer un personnage, mais le *vivre* et *convaincre le lecteur de sa « réalité »*. Projet en apparence aussi peu littéraire que possible, privilégiant l'instinct du romancier à son intelligence, son art, son sens de l'esthétique. Cependant, en 1938, la rencontre de l'écrivain belge avec André Gide et la correspondance qui en découle lui permettent de préciser sa position. « (Mes premières nouvelles) m'ont montré ce qui me manquait. Entrer dans la peau *de n'importe quel homme*. Certains m'étaient perméables, d'autres pas. Et tandis que dans mes romans populaires (...) je m'ingéniais à apprendre ici le dialogue, là le raccourci, là tel genre d'action... je me promettais que la seconde étape serait d'apprendre à vivre (1). » L'art romanesque (intrigue, dialogues, style) est réduit ici à de simples techniques à « apprendre », pour les mettre ensuite au service du personnage, ou plutôt, de l'effort produit par le romancier afin de « vivre » son héros, d'entrer en lui et de le faire vivre, pour ainsi dire, « de l'intérieur », en adoptant un style neutre et haché qui sera le meilleur vecteur de restitution de cette « intériorité ». L'art simenonien est donc plutôt un artisanat (Simenon, lui, n'hésite pas à parler de « métier »(2)), dont la neutralité permet aussi au romancier de convaincre le lecteur de l'intérêt de son personnage sans parti pris, idéologique comme stylistique – ceux-ci dépendant uniquement de la nature du personnage lui-même, de sa capacité à appréhender le monde qui l'entoure. Cette neutralité qui régit le cadre romanesque simenonien (pas de style fleuri susceptible de distraire le lecteur, ni d'intrigue préétablie qui réduirait les héros du livre au rang de marionnettes manipulées par l'auteur) vaut également pour l'auteur lui-même : il s'interdit de juger ses personnages, d'interrompre soudain la narration pour proposer des analyses psychologiques brillantes et fouillées (à l'instar d'un Proust). Ne veut-il pas, en effet, « entrer dans la peau de *n'importe quel homme* » ? Comme il le confie à Gide, il souhaite garder « un ton entièrement objectif.(...) Il est bon de se prouver à soi-même qu'il est possible de donner de la personna-

(1) Avec *L'Ecluse n°1* et *Maigret*, où il met (un peu vite) l'illustre commissaire à la retraite.

(2) Lettre de janvier 1939 à A. Gide, ...*sans trop de pudeur*, p.30.

(3) *Ibid.*, p. 31.

lité au comparse chargé de venir dire "Madame est servie"(1). Simenon laisse à ses héros une certaine indépendance et rien ne transparaît de ses opinions personnelles : tout au plus se permet-il une légère satire contre un groupe de personnages le plus souvent en arrière-plan (les bourgeois rochelais méprisants et combinards du *Voyageur de la Toussaint*, par exemple). D'où, par conséquent, ce paradoxe : un auteur qui se dit pur romancier (et qui est reconnu comme tel), mais qui, au nom de la « vérité » du personnage, donne à ses romans une structure qui en contourne, voire en détourne franchement les conventions les plus évidentes.

A2. L' « examen interne » du personnage, chaîne dynamique de micro-épisodes inscrits dans le cadre d'un « roman-crise ».

Examinons cette structure de près : Simenon s'est fermé tant de portes dans l'art du roman même qu'on est un peu ébahi de le voir réussir, en dépit de tout, à produire des œuvres aussi cousues, achevées et équilibrées que *Long cours* (1936), *Malempin* (1940) ou *Le Voyageur de la Toussaint* (1941). La progression du roman simenonien, comme le note Jacques Dubois (2), est absolument invariable, quel que soit le titre qui tombe sous les yeux du lecteur ; tout d'abord, un personnage appartenant à un certain bloc social, se présentant lui-même comme un bloc parfait et cohérent, entretenant cette impression en observant les règles de son milieu et en s'imposant certaines habitudes : tout temps mort, tout geste inattendu serait suspect, à ses propres yeux comme à ceux de son entourage. C'est alors que « survient l'élément perturbateur : un événement inattendu se produit ou quelqu'un d'extérieur au groupe s'introduit en celui-ci (3). Dès lors, rien n'est plus comme avant et la machine s'enraie. (4) » Le personnage se retrouve coupé du monde avec lequel il faisait si bien bloc, soit parce qu'il en comprend soudain l'artifice et le mensonge et qu'il les refuse, soit parce qu'il commet une faute et qu'à cette occasion, le groupe social dont il était l'émanation même change et se retourne contre lui. Commence alors une période, très limitée dans le temps (de quelques jours à deux mois) où le héros, désormais hors de ses rails, sorti d'un univers qu'il ne comprend plus, « réagit »(pour reprendre le terme de Simenon) et tente de se redéfinir au

(1) Lettre de janvier 1939 à A. Gide, *op. cit.*, p.36.

(2) Jacques Dubois, *Les romanciers du réel, de Balzac à Simenon*, éd. du Seuil, collection « points-essais », 2000 (p.314 à 330 pour l'article concernant Simenon).

(3) C'est le cas notamment du *Testament Donadieu* (1937), chronique de la dissolution et de la déchéance progressives d'une vieille famille bourgeoise de La Rochelle, victime d'un

jeune arriviste qui s'est introduit dans le groupe en épousant la fille du patriarche. Ce dernier cas de figure est toutefois plus rare chez Simenon, et ne sert pas souvent de catalyseur principal à l'intrigue.

(4) Jacques Dubois, *op. cit.*, p.322.

cours d'un véritable « examen interne »(1) ; la narration de Simenon épouse alors le point de vue du personnage (souvent par le biais du discours indirect, le « je » étant trop partiel pour des œuvres qui se présentent comme la description de « milieux » aux règles bien définies) : il nous en restitue les moindres interrogations, les mouvements de pensée les plus significatifs (d'où l'importance de la ponctuation forte chez Simenon et des phrases inachevées : on est face à une véritable esthétique de la bribe, que l'on étudiera plus en détail par la suite). Puis cette période ambiguë prend fin et le héros se décide soit à réintégrer son groupe – tout en étant désormais plus lucide sur sa nature et sur les règles qui le régissent – soit à s'en évader radicalement, par la folie (*L'Evadé*, *L'Homme qui regardait passer les trains*), le meurtre ou le suicide. Le roman simenonien est donc bien un roman-crise, comportant trois étapes : un choc qui permet au héros de « décoller de la présente vie réelle » (1), une période de flottement où il essaie de retrouver son identité battue en brèche, un événement qui l'incite à réintégrer son ancienne existence ou à la refuser à jamais. C'est, comme on le voit, une structure très lâche, qui ne met pas Simenon à l'abri de dérives ni de problèmes de construction, en dépit de ces trois acmés clairement définis au sein du schéma actanciel.

Il n'en demeure pas moins que les romans de Simenon, comme on l'a dit plus haut, sont presque toujours remarquablement construits, même quand les flottements de l'intrigue et de la structure invitent au décousu. C'est que la structure du roman-crise, chez l'écrivain belge, est renforcée par une autre structure, plus discrète mais d'une efficacité certaine : l'accumulation de micro-épisodes, de détails apparemment insignifiants, mais qui, amenés, commentés et problématisés selon le point de vue du personnage lui-même (qui les fait sans cesse jouer les uns par-rapport aux autres), produisent du sens, dégagent, à eux seuls, la signification profonde du roman. De là l'importance capitale de cet « examen interne » auquel se livre le héros : sans lui, la profondeur sémantique du livre est nulle, et sa structure même menacée de désagrégation. Gide l'avait constaté, qui notait à propos de *Long cours* (1936), gros roman d'aventures assez inhabituel dans l'œuvre de Simenon : « (...) le décousu apparent de la longue aventure vous invitait à la divagation et (...), précisément, rien n'est inutile ; aucun épisode, si fortuit qu'il puisse d'abord paraître, aucun dialogue, aucune description de paysage même, qui ne joue son rôle et ne soit, ou ne devienne, un élément indispensable à l'établissement de l'accord (ou du désaccord) final. (2) » L'écrivain belge ne définit jamais à l'avance ses héros : ils se découvrent, par bribes, selon un découpage tempo-

(1) Jacques Dubois, *op. cit.*, p.323.

(2) André Gide, « Le Dossier G.S. d'André Gide », *op. cit.*, p.204.

(3) Lettre d'André Gide à Georges Simenon du 6 janvier 1939, *op. cit.*, p.24.

rel, visuel, gestuel et psychologique extrêmement serré. Sous le regard du lecteur s'accumulent ainsi de minuscules notations, brève description d'un paysage, commentaire du héros sur sa situation ou sur un personnage secondaire, description d'un vêtement, d'un geste quotidien, bribes de pensée, de raisonnement inachevés (beaucoup de phrases, chez Simenon, et plus particulièrement dans la « période Gallimard », s'achèvent par des points de suspension et d'exclamation, qui révèlent l'état d'esprit du héros au moment où l'auteur nous restitue ses pensées) ; il faut aussi noter la brièveté des paragraphes, la multiplicité des alinéas, comme si le texte épousait le rythme de pensée du personnage, comme si c'était *lui* (et non l'auteur) qui, non content d'amener et de problématiser ces bribes par sa capacité de « réaction », les mettait lui-même bout à bout afin de produire du texte. La construction des romans de Simenon dépasse donc largement la simple structure du roman-crise, souvent réduite à un cadre propice à l'élaboration d'une somme de micro-éléments. Cette somme, Simenon n'a de cesse de la faire et de la refaire tout au long de ses livres, et la porte à son point de perfection dans *Le Bourgmestre de Furnes* (1939), qu'il considérera longtemps comme son « œuvre de maîtrise »(1). Roman-crise ? évidemment : l'écrivain belge narre ici la grandeur et la décadence de Joris Terlinck, bourgeois flamand « arrivé », bourgmestre de sa ville, dont l'autoritarisme maniaque et l'insensibilité provoqueront la chute. Terlinck, à l'instar de presque tous les héros simenoniens, se présente d'abord comme un bloc, un héros sans faille, exemplaire (à tous les sens du terme). Son créateur multiplie l'évocation des détails permettant d'accroître cette impression d'unité : le roman s'ouvre significativement sur la description d'une journée habituelle du « bourgmestre de Furnes », au cours d'un long prologue où chaque geste de Terlinck est mentionné avec une précision quasi naturaliste :

Cinq heures moins deux. Joris Terlinck qui avait levé la tête pour regarder l'heure à son chronomètre qu'il posait toujours sur le bureau, avait juste le temps devant lui.

Le temps d'abord de souligner au crayon rouge un dernier chiffre et de refermer un dossier dont le papier bulle portait la mention : « Projet de devis pour l'installation de l'eau et en général pour tous les travaux de plomberie de l'hôpital Saint-Eloi. »

Le temps ensuite de repousser un peu son fauteuil, de prendre un cigare dans sa poche, de le faire craquer et d'en couper un bout avec un joli appareil nickelé qu'il tira de son gilet.

(...) Le tabac allumé, le bout humecté et soigneusement arrondi, il restait à sortir le fu –

me-cigare en ambre de son étui qui faisait en se refermant un bruit sec très caractéristique  
– des gens, à Furnes, reconnaissaient la présence de Terlinck à ce bruit-là !

Et ce n'était pas tout. Les deux minutes n'étaient pas usées. De son fauteuil, en tournant

(1) Lettre à A. Gide de janvier 1939, *op. cit.*, p.37.

un peu la tête, Terlinck découvrait, entre le rideau sombre des fenêtres, la grand-place de Furnes, ses maisons à pignon dentelé, l'église Sainte-Walburge et les douze becs de gaz le long des trottoirs. Il en connaissait le nombre car c'était lui qui les avait fait poser ! Par contre, personne ne pouvait se vanter de connaître le nombre de pavés de la place, des milliers de petits pavés inégaux et ronds qui paraissaient avoir été dessinés consciencieusement, un à un, par un peintre primitif.

(...) Encore une demi-minute, à peine. Le nuage de fumée s'étirait autour de Terlinck.

(...) Il aurait pu, là, de sa place, annoncer qu'un mouvement d'horlogerie se tendait, se mettait en branle, d'abord au-dessus de lui, dans la tour de l'Hôtel de Ville, où une horlo-au son grave allait laisser tomber ses cinq coups ; puis, avec un décalage d'un dixième de de seconde, dans le Beffroi d'où s'échapperait la ritournelle du carillon.

Alors, il regardait, à l'autre bout du vaste cabinet, une porte qui se confondait avec les lambris sculptés. Il attendait le grattement, le toussotement et il prononçait :

– Entrez, monsieur Kempenaar ! (1)

Jamais scène plus banale, plus routinière, n'aura ressemblé, justement, à un « examen » ! Chaque détail est relevé par le narrateur (par le biais de l'esprit de Terlinck) et replacé, méthodiquement, dans une véritable chaîne logique et sémantique, qui se déploie sans heurt ni temps mort. Le geste le plus anodin, le moins significatif du bourgmestre devient un maillon de cette chaîne (le dernier chiffre de son travail appelle une pause, en l'occurrence comblée par le cigare, lui-même entraînant l'utilisation du coupe-cigare, qui amène l'apparition du fume-cigare, les gestes entraînés par l'utilisation de ces appareils étant ensuite remplacés par le coup d'œil sur la grand-place... et ainsi de suite) ; tout semble anticipé, l'imprévu disparaît au profit d'une esthétique de l'habitude et de la répétition (notamment dans l'emploi des conditionnels et de l'imparfait). Tout se passe comme si Terlinck ne cessait d'interroger son univers dans les moindres détails, afin de vérifier qu'il le domine encore, qu'il en est toujours maître, lui, le « Baas » (2), et que son infaillibilité presque robotique le protège de la moindre faille. C'est que l'aspect massif, « en bloc », du « bourgmestre de Furnes » n'est qu'une apparence : ce bloc ne résulte que d'une accumulation de minuscules détails, dont la répétition, jour après jour, est là pour le rassurer, pour le conforter dans son sentiment de cohésion avec son décor et avec lui-même. Jacques Dubois a raison de qualifier le héros simenonien de « géographie humaine en attente d'événements »(3) : c'est un personnage qui passe son temps à déchiffrer des signes, une sorte de « guetteur » avide de sa-

(1) *Le Bourgmestre de Furnes*, éd. Gallimard, collection « folio », 1977, p.11 à 13.

(2) Mot flamand signifiant « maître » : la quasi totalité de l'entourage de Terlinck l'emploie comme marque de déférence, de soumission.

(3) Jacques Dubois, *op. cit.*, p.327.

voir si tout est encore « à sa place » ou si son monde commence à dérailler. L'impressionnisme du décor, la dispersion apparente du roman font écho, en somme, avec la dispersion du personnage lui-même, sa « géographie », et ce même lorsqu'il donne l'impression d'être tout d'une pièce, ainsi qu'on vient de le voir. Le choc et la période de flottement qui s'ensuivent ne font que confirmer, puis accélérer la désagrégation du héros : ses habitudes, jusque-là bien définies, se chargent de nouvelles significations et de dissonances, la chaîne se défait peu à peu et le personnage, n'ajoutant plus foi à son univers et à la routine qu'il suscite, se laisse peu à peu submerger par l'inattendu (Gide, lui, parle volontiers d'une « avalanche »(1) emportant le héros). Joris Terlinck ne fera pas exception à la règle : plus atteint qu'il ne veut bien le dire par le suicide de son employé (un jeune homme pauvre à qui il a refusé de « faire la charité » en lui prêtant de l'argent), sa longue chaîne d'habitudes va peu à peu perdre de sa signification et se détraquer : « bien qu'il eût toujours l'horloge (du beffroi) devant lui », note par exemple le narrateur impitoyable, « il regarda l'heure à sa montre (2). » Tous les détails à quoi il se raccrochait deviennent absurdes, dérisoires, inutiles : cet obsédé du temps se met à en perdre sans signification aucune (à Ostende, notamment, où il retrouve la petite amie de l'employé et tente en vain de l'aider), et à avoir des gestes saugrenus : « Lui se mordait la lèvre, se cherchait une contenance, posait son cigare, saisissait son verre et buvait, buvait jusqu'au bout (3). » Il a définitivement « décollé de la réalité ». Et il a beau poursuivre son « examen interne » (toujours indirectement, par le biais du narrateur, et toujours en interrogeant les moindres replis de sa vie, se raccrochant à ses dernières habitudes : cigares, soirées au Cercle, soins apportés à sa femme et sa fille malades, visites à sa mère, observation ironique de ces bourgeois hypocrites et bien-pensants qui rêvent de le déboulonner), il perd irrémédiablement son ancienne existence, et jusqu'à sa fonction sociale même : les notables de la ville s'étant retournés contre lui, il démissionne, achevant ainsi de lui-même le processus de déconstruction entamé par le suicide de l'employé. Il ne lui restera plus qu'à continuer à vivre, en sauvant les apparences d'une existence désormais vide de toute signification. « Parce que, s'il l'avait voulu... (4) »

*A3. Le souvenir-réminiscence, micro-élément au sein de l' « examen interne » du héros.*

(1) « Le Dossier G.S. d'André Gide », *op. cit.*, p.205.

(2) *Ibid.*, p.141.

(3) *Ibid.*, p.159.

(4) *Ibid.*, p. 274.

On le voit donc, cette structure romanesque, découpée en une mosaïque de petits détails impossibles à retrancher sans que cela nuise à la progression du héros (et par là du livre) exige de l'écrivain une myopie, une attention constantes dans l'infiniment petit. Cela explique l'attachement rapide de Simenon pour une manifestation psychologique qui est, par essence, à la fois ténue et profondément révélatrice de la « nature » du protagoniste : le souvenir – ou, plutôt, la réminiscence. Car le héros simenonien étant par essence un agrégat d'éléments, de détails, une « géographie humaine » se définissant par fragments psychologiques ou comportementaux, il n'a à sa disposition que des moyens d'expression et de connaissance eux-mêmes fragmentés – fragmentation justifiée et même poussée par l'aspect d'enquête, d'« examen interne » que prend la structure du roman, à l'unisson de son protagoniste. Ce dernier, rappelons-le, ne cesse de s'interroger sur sa nature et sur les liens qui l'unissent à son monde, qu'ils soient sociaux, affectifs ou purement physiologiques (il y a une volupté presque maniaque chez le « bourgmestre de Furnes » à recenser les détails qui occupent ses deux minutes de repos, à en sentir la cohérence parfaite : on le sent à travers la description précise de ses gestes par le narrateur, à travers le découpage même de la scène – voir le rappel du temps écoulé qui scande son déroulement : « Et ce n'était pas tout. Les deux minutes n'étaient pas usées. »). Or le souvenir présente l'avantage de tenir compte de ces trois perspectives, non seulement parce qu'il est phénomène naturel chez l'homme et qu'il fait appel, en lui, à des sentiments très précis (nostalgie ou autre), mais aussi parce qu'il est le signe d'une marque profonde faite par un certain milieu, à un certain moment de sa vie. De nouveau chez Simenon, c'est par le fragment que l'existence de tout un univers se révèle aux yeux du lecteur. L'écrivain belge est en cela assez proche de Proust, qui définit le souvenir comme un « édifice immense » porté par des moyens aussi ténus et aussi « immatériels » que « l'odeur, la saveur » (1) et la vision de certains objets, qui, pour peu qu'ils aient un équivalent dans le passé, ouvrent soudain une brèche temporelle dans l'esprit du personnage.

Le souvenir est présent à divers stades dans l'œuvre de Simenon, mais il n'est jamais un thème, il ne se contente pas de transmettre une pensée ou des informations : c'est un acte à part entière, qui modifie et la narration et la situation du personnage de manière aussi visible que les actes physiques de ce dernier. On peut parler, dans son cas, d'une interaction

discursive, dans la mesure où c'est bien l'acte de se souvenir qui produit du discours et fait la structure du roman (et partant : du personnage même) : après le choc qui a ruiné son existence

(1) Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, éd. Gallimard, collection « folio classique », 1988, p.46.  
de « héros convexe » (pour reprendre le terme utilisé par Vincent Jouve pour désigner des personnages achevés, cohérents, voire positifs, « dont la seule présence suffit à justifier le récit » (1)), le protagoniste, dans son « examen interne », interroge non seulement les détails de son décor présent, mais aussi ceux de son existence passée, afin de comprendre pourquoi son existence a déraillé, et à quel moment. L'imposture n'était-elle pas déjà en lui, inscrite en lui à l'occasion d'un événement passé dont il n'a su, sur le moment, attribuer le sens réel ? Ainsi d'Oscar Donadiou, le « touriste de bananes » du roman éponyme (publié en 1938), qui justifie son échec d'une vie belle et libre par une réminiscence, aussi courte que remarquablement précise, typique de Simenon :

Une fois, Donadiou était couché de la même façon, de tout son long, à plat ventre et cette fois-là on aurait dit qu'il voulait s'incorporer plus intimement au sol. C'était dans le jardin du presbytère, à La Rochelle, au mois de mai. (...)

Donadiou, lui, préparait sa première communion et, en attendant le curé, il s'était couché sur l'herbe, tout près d'une bordure d'œillets.

Jamais, depuis, il n'avait retrouvé un parfum comme celui de ces œillets-là, ni une même qualité d'air, de soleil, ni ce grand calme, cette béatitude. (1)

Sur le moment, bien sûr, le héros ne songe pas à approfondir ce souvenir, tout occupé qu'il est à se dépêtrer de l'existence molle et frelatée qu'il mène à Tahiti, cette île où il a cru trouver le Paradis. Cette réminiscence ne vient que par analogie, parce qu'il a retrouvé, d'instinct, le geste d'une circonstance précise de sa jeunesse (de même que dans *Du côté de chez Swann*, la tasse de thé « présente » du narrateur amène le souvenir de la tasse « de thé ou de tilleul » où tante Léonie trempait le petit morceau de madeleine (2)). Ce n'est que lorsque Donadiou comprend qu'il a raté sa vie qu'il réalise l'importance de ce souvenir :

Et voilà que, soudain, Donadiou ricanait, tout haut (...). Il ricanait parce qu'il évoquait à nouveau les œillets du presbytère, qui étaient peut-être la cause initiale de sa fugue à Tahiti...

Il n'en était pas sûr, mais c'était possible. Malgré lui, quand il pensait à la nature, à la joie de vivre,

(1) Vincent Jouve, « Le Héros et ses masques », *Le Personnage romanesque, cahiers de narratologie* n°6, Presses de l'Université de Nice, 1995, p.253-254 ; article repris par C. Montalbetti dans *Le Personnage*, éd. Garnier-Flammarion, « Corpus GF », 2003, p.153.



(2) *Touriste de bananes*, éd. Gallimard, collection « folio », 1980, p.202. Ce roman est en fait la suite du *Testament Donadieu* publié un an plus tôt : Simenon y reprend la figure du jeune Oscar, qui avait quitté sa terne et bourgeoise famille rochelaise pour mener une vie de déclassé, et n'a donc assisté que de très loin à la chute des Donadieu. Ces deux romans représentent la seule tentative de Simenon de se rapprocher de Balzac, en bâtissant une « Comédie Humaine » centrée sur le principe des « personnages reparaisants ».

(3) *Du côté de chez Swann*, p. 46-47.

à la pureté, c'était toujours le parfum de ces œillets-là, et la qualité de cet air-là, et le soleil...

Il avait lu qu'à Tahiti, on pouvait mener une vie naturelle, sans argent, sans contrainte, dans un décor idéal, et peut-être n'avait-il pas pu s'empêcher de bâtir en rêve un décor qui ressemblait davantage au jardin du presbytère qu'à autre chose.

Seulement il avait eu beau se coucher par terre, à plat ventre, il n'avait jamais retrouvé... (1)

Donadieu comprend alors que c'est ce seul souvenir qui a orienté toute sa vie, sa quête impossible de la pureté, de la nature vierge : le plaisir pur qu'il a ressenti à sentir le parfum des œillets et chaque composante qui a présidé à la scène. Le souvenir, s'il n'est lui-même qu'un détail dans la narration, a donc bien son importance dans la chaîne de micro-éléments suscités par le personnage : c'est un acte révélateur de la nature profonde du personnage, du déterminisme souterrain qui l'anime, de la « logique interne » de tous ses gestes. Donadieu ira jusqu'au bout de cette logique : ayant désiré une chose impossible, mais ne voulant pas, non plus, renoncer à l'absolu d'un idéal qui l'a hanté toute son existence, il préférera se tuer plutôt que d'avouer sa défaite.

Le souvenir tel que l'utilise Simenon devient par conséquent un maillon non dénué d'intérêt dans la minutieuse chaîne de détails qui permet à l'écrivain belge de cerner son héros au plus près. Sur le plan du personnage, il lui fournit des éléments non négligeables qui comblent son « attente d'événements » (pour reprendre l'expression de Jacques Dubois) et l'aident à poursuivre son « enquête interne » ; sur le plan de la « vérité » du protagoniste, il permet l'émergence de sa nature profonde, la mise à nu de ce qui le détermine souvent depuis l'enfance (le souvenir de Donadieu dans *Touriste de bananes*, qui a servi de « ligne de force » à toute son existence, est justement un souvenir d'enfance). Sur le plan de l'intrigue, sa dimension actancielle lui permet d'influer à l'envi sur le cours des événements, en fournissant au héros une révélation qui le poussera à agir dans un certain sens (c'est parce qu'il prend conscience de l'impossibilité de son idéal que Donadieu décide de se tuer). Enfin, sur le plan narratologique, le souvenir, par son statut fragmenté, épisodique de simple réminiscence, s'insère à merveille dans la somme de micro-éléments qui fait le héros simenonien – détail psychologique aussi discret, aussi ténu et pourtant aussi significatif que la ritualisation quasi

maniaque des gestes du héros telle qu'on a pu l'observer, avec son hallucinante précision sémantique, dans *Le Bourgmestre de Furnes*. C'est le vecteur idéal pour « entrer dans la peau » du personnage, dans la mesure où il contourne les contraintes du cadre romanesque classique (notamment au niveau du temps du récit) ; au point que dès 1938, avec l'inclassable

(1) *Ibid.*, p.208.

*Les Trois crimes de mes amis*, Simenon va dépasser son utilisation fragmentaire du souvenir pour en faire le principal vecteur d'approche de la « réalité » de son personnage. Ce projet culminera avec *Malempin* (1940) et *Il pleut, bergère...*(1941), et on en retrouvera la trace jusque dans les *Mémoires intimes* (1981), lorsque Simenon, pour reprendre l'expression de Gilbert Sigaux (1), se prendra lui-même comme personnage.

#### B- LE SOUVENIR, PROCESSUS DE MEDIATION ENTRE LE PERSONNAGE ET SON MONDE : L'EXEMPLE DE LA VERITE SUR BEBE DONGE.

« Le Roman est une Mort ; il fait de la vie un destin, du souvenir un acte utile, et de la durée un temps dirigé et significatif (2) » : l'œuvre de Simenon paraît décidément correspondre idéalement à cette définition du grand critique Roland Barthes. Ses héros sont bel et bien animés par un déterminisme à la fois social et psychologique (les deux se mariant sans cesse dans chaque particule, chaque micro-élément du personnage), qui, pour être souterrain, enfoui dans la structure en micro-éléments du roman,, n'en est pas moins présent : combien de titres, du *Destin des Malou* (1947) au *Passage de la ligne* (1958), en passant par *Les Suicidés* (1934) ou *L'Evadé* (1936), pour refléter l'inéluctable, le *Fatum* à l'œuvre, ou pour démasquer le statut réel des protagonistes ? Le temps du roman est en adéquation aussi avec les canons barthiens : il est « dirigé », presque toujours linéaire, se déroulant sans accroc (les retours en arrière proposés par le souvenir étant eux-mêmes trop ténus pour enrayer son déroulement régulier), et, par son aspect resserré de temps de roman-crise (de quelques jours à deux mois), il semble faire une coupe significative dans la vie du héros simenonien, au bout de laquelle il sera balayé ou épargné. Reste, bien entendu, la place du souvenir lui-même. Barthes confirme et valide son statut d'interaction discursive au sein du roman, en parlant de lui comme d'un « acte utile » – utile au héros, à ce « destin » que l'auteur nous montre, mais aussi au roman lui-même, par son statut d'événement à part entière. Mais ce n'est là qu'un de ses multiples aspects chez Simenon : il est présent non seulement comme un acte prenant place dans la concaténation psychologique et comportementale du personnage (dont on a vu, à

travers l'exemple du *Bourgmestre de Furnes*, l'agencement subtil), mais aussi comme un *révélateur*, parfois comme l'explication quasi didactique d'une situation. On a pu en avoir un début d'exemple avec le souvenir des œillets du presbytère, dans *Touristes de bananes* – é-

(1) Gilbert Sigaux, « Son dernier personnage : lui-même », article paru dans le *Magazine littéraire* n° 107, décembre 1975, p.35-36.

(2) Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, éd. du Seuil, coll. « points-essais », 1972, p.33.

lément prenant place dans l'échafaudage de petits détails qui constitue le héros simenonien, mais aussi, par une sorte de choc en retour, détruisant cet échafaudage en révélant la fausseté de ses données. C'est l'ultime révélation, qui met fin à la crise de Donadieu en apportant une réponse à ses doutes... et en les confirmant jusqu'à l'intolérable.

Le souvenir chez Simenon a donc une place plus ambiguë qu'on ne pourrait croire, renforçant le personnage « de l'extérieur » par sa dimension actancielle – en lui permettant de se décider à tel ou tel geste – mais aussi « de l'intérieur », étant une manifestation psychologique et non gestuelle ; ses répercussions sur le héros sont alors moins visibles, plus latentes. Il pousse ce dernier à agir, bien sûr, mais très indirectement, par échos, par analogies, en faisant appel à un certain « état d'esprit » du personnage, aux pôles les moins connus de sa « géographie humaine ». Cette ambiguïté est présente dans la structure, le style même du roman simenonien : celui-ci est limpide dans sa construction (un roman-crise en trois parties) et dans son style (dépouillé, sans mots recherchés ni ornements particuliers) ; mais cette neutralité s'étend à la description des micro-éléments censés conférer tout leur sens au livre, toujours donnés comme tels, jamais explicités par le narrateur comme symboliques, comme représentatifs de la perspective, de la direction prises par l'œuvre. Ils produisent du sens – mais ce sens n'est jamais vraiment dégagé par l'écrivain ; il ne l'est que par le personnage, au cours de son « enquête interne » ; encore celui-ci peut-il se tromper, être victime d'une erreur de point de vue, surtout si sa période de remise en cause le fait aller jusqu'au délire d'interprétation et à la folie. En fin de compte, que recouvrent ces micro-éléments, de quoi sont-ils significatifs ? On le soupçonne ; on ne le *sait* pas. « Vous obéissez en écrivant, dit à Simenon un Gide admiratif (et tout de même un peu inquiet), à un instinct des plus sûrs et des mieux éduqués ; (...) et jamais d'insistance inutile ; vous passez outre : tant pis si le lecteur n'a pas compris (1). » Jamais roman n'aura été plus précis, sur les plans social, psychologique et comportemental ; jamais non plus il n'aura autant privilégié l'opacité – comme si la chaîne des petits détails banals, leur agencement les uns par-rapport aux autres dissimulaient la profondeur du livre sous une surface ténue, légère, apparemment décousue. Derrière ce dynamisme, obtenu presque sans aucun des moyens propres au roman, il y a « quelque

chose », et le lecteur tourne autour de cette chose sans parvenir à l'explicitement réellement, déconcerté par l'apparent prosaïsme de ce qui se déroule sous ses yeux. Si le souvenir lui-même est donné comme une manifestation naturelle, banale, qui jaillit spontanément, il est aussi, comme Simenon nous le laisse entendre, révélateur d'un monde plus ambigu, plus sou-

(1) Lettre du 31 décembre 1938 à G. Simenon, *op. cit.*, p.22-23.

terrain, parallèle au monde bien ordonné qui nous est révélé par le biais du personnage. Nous allons voir comment.

1942 : Simenon publie chez Gallimard *La Vérité sur Bébé Donge* (et non en 1945, comme le précise le copyright), faux roman policier, vrai mode d'emploi pour faire apparaître les failles, les désirs et les souffrances, qui courent sous la surface brillante et sans histoire d'une vie de couple. Dès la première phrase, Simenon nous alerte sur l'apparente tranquillité de la scène qui ouvre le livre : « n'arrive-t-il pas qu'un moucheron à peine visible agite davantage la surface d'une mare que la surface que la chute d'un gros caillou (1)? » L'auteur nous met en garde contre la scène qu'il va décrire, annonçant d'ores et déjà qu'elle va être faussée, « agitée » par un élément trouble. Le roman s'ouvre sur un dimanche en famille à *la Châtaigneraie*, paisible villa proche de Cahors, propriété du riche chimiste François Donge. Tout semble calme, quiet, lisse, les choses comme les protagonistes, et Simenon renforce cette apparence unie et rassurante en ne restituant pas les pensées de son héros : il se borne à détailler les gestes quotidiens de la maisonnée, sans laisser entendre leur sens profond, à multiplier les notations rassurantes et quasi idylliques ; il paraît s'en tenir au stade de la perception, à l'unisson du lecteur et des protagonistes mis en scène :

On était le 20 août. Le soleil était déjà levé, le ciel d'un bleu lavé d'aquarelle, l'herbe humide et odorante. Dans la salle de bains, François se donna tout juste un coup de peigne, et il descendit en pyjama et en sandales, pénétra dans la cuisine où Clo, la cuisinière, à peine plus vêtue que lui, versait lentement l'eau bouillante dans la cafetière.

– J'ai encore été dévorée des moustiques ! dit-elle en montrant ses cuisses blêmes, étoilées de rouge.

Il but son café et gagna le jardin. (...)

Des persiennes s'ouvrirent, au premier étage de la maison. Une tête de gamin parut à la fenêtre. François agita la main pour dire bonjour à son fils et l'enfant fit de même. (...) Il avait, de son père, le nez long et de travers. (...) Pour le reste l'enfant ressemblait à sa mère dont il avait cette fragilité, cette apparence de fine porcelaine. Jusqu'au bleu des yeux qui était un bleu de porcelaine !

Marthe, la femme de chambre, allait habiller le gamin. Les chambres étaient gaies. La maison était gaie. C'était vraiment la maison de campagne idéale, telle que peuvent la concevoir des ci-

tadins. Impossible de retrouver trace de la bicoque paysanne qui avait servi de base à la construction. De belles pelouses. Des pentes molles. Un verger qui, au printemps, était un enchantement. Un petit bois et un ruisseau d'eau vive. (2)

Tout est charmant, inoffensif ; tous les membres de la maisonnée s'entendent à mer-

(1) *La Vérité sur Bébé Donge*, éd. Gallimard, coll. « folio », 1975, p.9.

(2) *Ibid.*, p.10-11.

veille et paraissent parfaits (l'épouse de François est décrite comme une « fine porcelaine » !) ; et la méfiance et l'attention du lecteur s'endormiraient bien vite si, déjà, dans cette atmosphère de carte postale (« d'aquarelle », pour reprendre le terme de Simenon), d'étranges éléments n'apparaissaient, qui détonnent dans cette apparente harmonie : les moustiques ; le nez de travers du petit Jacques ; et surtout, cette notation apparemment inutile sur la « bicoque paysanne » sur les fondations de laquelle a été bâtie cette maison « idéale ». En fait la mise en garde de la première phrase est conservée, mais en filigrane, intégrée aux micro-éléments qui forment la scène : qu'y a-t-il *sous* cette profusion de perfection, cette idéalité un peu trop exhibée ? Durant tout le chapitre d'ouverture, Simenon, avec le même ton de tranquille évidence, va s'évertuer à miner le déroulement de ce dimanche trop parfait, « avec tout son vide somptueux (1) », toujours en jouant le jeu de la brève notation, intégrée à une chaîne de micro-éléments neutres. Derrière ce jour béni, se profile déjà la menace ; tout en feignant de les rattacher à l'harmonie générale, Simenon multiplie les signes avant-coureurs de la catastrophe, de plus en plus évidents au fur et à mesure que celle-ci se rapproche. Brusquement, à l'occasion de la mention d'un petit détail (un sac de bonbons, acheté par François pour son fils), la scène tout entière recule dans le passé pour laisser place à une remarque portant sur l'avenir :

Ce sac de bonbons, au fait, François oublia de le donner à son fils et ce fut longtemps plus tard, trois semaines au moins, qu'en remettant le complet qu'il portait ce jour-là il le retrouva, tout collant, dans sa poche.

Trois semaines plus tard ! (...) On n'imagine pas ce que trois semaines, ce que quelques heures peuvent contenir. Celui qui aurait annoncé que trois semaines plus tard Bébé Donge serait en prison... la femme la plus délicate, la plus jolie, la plus gracieuse... (2)

Après cette remarque, bien sûr, la scène initiale reprend ses droits. Mais il est trop tard. Nous ne sommes plus dupes de son aspect brillant et idyllique. Et lorsque, dans l'après-midi, après avoir bu son café, François se précipite dans la salle de bains, victime d'un

empoisonnement à l'arsenic (3), nous ne sommes pas surpris de l'irruption de cet épisode violent dans le petit paradis de *la Châtaigneraie*, et savons presque tout de suite que c'est Bé-

(1) *Ibid.*, p.35.

(2) *Ibid.*, p.15.

(3) Cet épisode-choc a eu un précédent dans l'œuvre de Simenon : l'empoisonnement à la taupicine d'Albert Grindorge par sa femme Paulette, dans *Le Testament Donadieu*. Il serait intéressant de noter, chez Simenon, la persistance, d'une œuvre à l'autre, de scènes et de détails récurrents – bien que traités, à chaque fois, d'une manière différente. Nous y reviendrons quand nous aborderons le volet autobiographique du roman simenonien.

bé Donge, la femme de François, la responsable de ce geste meurtrier. Donge en réchappe (étant chimiste, il a eu juste le temps de reconnaître les symptômes), mais le monde brillant dans lequel il évoluait si paisiblement s'en trouve irrémédiablement détruit. Bouleversé (à tous les sens du terme) par l'acte monstrueux de sa femme, d'autant plus monstrueux qu'il ne correspond pas à la « fine porcelaine » qu'il a toujours imaginée, il va essayer, de son lit d'hôpital, puis de *la Châtaigneraie* où il est en convalescence, de comprendre ses motivations, de chercher, sous l'idylle et la perfection de cette vie, les forces obscures qui l'ont poussée à tenter de le tuer. Le narrateur quitte alors son apparente distance, adopte le point de vue de François et de son « enquête interne » sur sa femme et sur lui-même. C'est ici que, peu à peu, le souvenir va prendre toute son importance.

On l'a vu, *La Vérité sur Bébé Donge* repose moins sur l'affrontement physique d'un mari et de sa femme que sur la superposition et l'opposition d'une surface, lisse, sans histoire, à connotation largement positive, et d'une profondeur inquiétante parce qu'inconnue, dissimulée par la luminosité et la cohérence de la surface ; deux instances parallèles en somme, l'un recouvrant l'autre – de même que la villa de *la Châtaigneraie* recouvre l'ancienne demeure paysanne. Tout le travail de compréhension de François va consister, dès lors, à déceler, au sein de ce qu'il prenait alors pour une existence unie et parfaite, les fêlures, les avertissements, les affleurements de cette profondeur à la surface. Contrairement au Joris Terlinck du *Bourgmestre de Furnes*, qui épiait dans le présent la destruction de sa propre vie, le souvenir va devenir, chez François Donge, le meilleur vecteur d'interrogation et de compréhension, confrontant sans cesse bribes du passé – quand tout était « parfait » – et épisodes du présent – quand la perfection s'est avérée illusoire. Le souvenir continue donc le principe de distorsion de l'idylle, entamé dès les premières pages du roman, mais en accentuant encore les failles temporelles, les ruptures : François se rappelle de certains détails, de certains personnages et événements clés dans sa vie avec Bébé, qui sont arrivés au moment même où il se croyait à l'abri de toute noirceur... pour découvrir qu'ils ont fait figure d'avertisseurs du crime à venir, mais que ce n'est qu'après le crime, justement, qu'il a su leur

attribuer leur vraie valeur – autant dire trop tard. Plus il se souvient, plus il perçoit l'envers d'un monde que jadis il croyait sans tache, plus il le réévalue et réévalue sa place au sein de ce monde ; plus que jamais, François Donge est ce héros simenonien « en attente d'événements », ou plutôt, de signes qui l'aideraient à comprendre et à se comprendre. Par le jeu de parallèles qu'il suppose entre passé et présent, entre les actes accomplis et ceux à venir, le souvenir remplit donc à merveille cette fonction interprétative : il est dans ce roman quasiment le seul processus de médiation entre le héros et le monde dont il s'est trouvé exclu après le « choc ».

A présent, examinons attentivement, dans *La Vérité sur Bébé Donge*, l'apparition et le déroulement de ce souvenir au sein de la narration : ils confirment le statut d'intercesseur, de « révélateur » que nous n'avons eu de cesse de lui prêter jusqu'ici. Attachons-nous, plus précisément, à ce que nous appellerons « l'épisode Mimi Lambert » (1), au tout début du chapitre V, dans lequel Simenon fait de la réminiscence et de ses répercussions sur le présent l'élément capital de cette scène. Celle-ci débute dans le présent de l'action : en revenant à *la Châtaigneraie*, François croise une mystérieuse visiteuse qui semble vouloir l'éviter : « Comme il s'avancait, un chien danois se dressa sur la pelouse, blanc moucheté de noir, et François comprit. C'était Mimi Lambert qui jaillissait de son fauteuil et qui devait dire à Jeanne : “ Je préfère ne pas le rencontrer...” (2) » Jeanne, la sœur de Bébé, donne à François la raison de cette inimitié : « Il paraît que tu as été odieusement grossier avec elle... (3) » Cette simple phrase fait basculer le héros du présent vers le passé : il revoit Mimi Lambert à l'époque où elle était devenue l'amie de Bébé, et il se revoit, lui, épiant les relations des deux femmes – le tout ponctué de brefs retours dans le présent, au cours desquels nous observons l'effet, tant physique que moral, du souvenir sur François :

Tout, chez Mimi Lambert, était original, ses allures, sa maison curieusement bâtie sur un pont, un peu en aval de la ville, ces énormes chiens qu'elle promenait dans des voitures trop petites, l'aménagement de son intérieur...

– Je peux te demander ce qu'elle est venue faire ?

– Bien sûr !... (...) Voilà la Lambert qui se figure être pour quelque chose dans ce qui s'est passé. Elle souleva un peu la tête pour observer son beau-frère qui se taisait.

– Tu m'écoutes ?

– Ne fais pas attention... J'écoute... Je réfléchis...

– Elle m'a dit certaines choses que je n'ai pas comprises(...)...Entre autres qu'elle n'aurait pas dû faire attention à ton attitude et qu'elle aurait dû continuer à voir Bébé... C'est vrai que tu as été grossier avec elle ?

C'était vrai. Mimi Lambert s'était toquée de Bébé. (...) François n'en était pas jaloux. Ce qui l'ex-

cédait, c'était d'entrer à n'importe quel moment chez sa femme avec la certitude d'y trouver la grande bringue installée comme chez elle. A peine si elle lui disait bonjour. On lui faisait sentir qu'il était de trop. La conversation s'arrêtait net. Les deux femmes attendaient son départ. Ou (...) Mlle Lambert se levait, baisait Bébé au front.

(1) *Ibid.*, p.139 à 146.

(2) *Ibid.*, p.139-140.

(3) *Ibid.*, p.141.

– Allons !... A demain, mon petit... Je t'apporterai ce que je t'ai promis... (...)

– Qu'est-ce qu'elle t'a promis ?

Bébé ne manquait pas de répondre :

– Rien... C'est sans intérêt... (...)

Un jour, il y avait six mois de cela, François s'était montré moins patient que d'habitude. Ou plutôt il avait agi comme il le faisait en maintes circonstances. Pendant des mois, des années, il supportait tout de quelqu'un. Puis soudain, sa patience était à bout et il éclatait, féroce.

(...)Il avait regardé froidement, durement, Mlle Lambert(...). Avec cet air calme qui faisait si peur à ses employés et à ses ouvrières, il avait prononcé :

– Cela ne vous fait rien, mademoiselle Lambert, de me laisser parfois seul avec ma femme ?

Elle était partie sans mot dire. Elle en avait oublié son sac. Elle l'avait fait chercher le lendemain et on ne l'avait plus revue.

– Je peux continuer à parler ? Cela ne t'ennuie pas ? (1)

On notera tout d'abord, dans la construction de cet épisode, un redoublement de la structure du roman-crise lui-même : c'est d'un *choc* – en l'occurrence celui d'une rencontre imprévue – que naît le souvenir, le retour en arrière, au cours duquel François, troublé, en apprendra un peu plus sur tout ce qu'il a refusé de voir, y compris en lui-même. Mais là encore, Simenon ne se contente pas de ces trois périodes clairement définies, et son génie du détail et de la brève notation transforme cette structure claire en un puzzle remarquablement complexe. Tout l'épisode est écrit du point de vue de François, mais le mimétisme de Simenon avec ce point de vue est tel qu'on a l'impression, une fois de plus, que le livre est au diapason de son « rythme » de pensée, de son « *stream of consciousness* ». Le souvenir n'est pas isolé par le narrateur, raconté à part, dans une sphère temporelle radicalement différente : il est mêlé à la scène présente, par petites insertions au sein même de ce présent, amenées par la réceptivité du personnage à la scène, par les analogies, les parallélismes qu'il remarque entre présent et passé. La vue de Mimi Lambert (plus entrevue que vue) suscite d'abord un portrait de la part de François, qui la décrit (et nous la décrit) telle qu'il l'a vue dans le passé. Portrait franchement satirique, peu flatteur, qui nous en apprend plus finalement sur les préjugés moraux et sociaux du héros que sur le personnage secondaire dont il se souvient



(« Tout, chez Mimi Lambert, était original » : chez François, ce mot prend des connotations péjoratives, comme s'il faisait le portrait d'une folle avérée (2)). Après l'analogie visuelle,

(1) *Ibid.*, p.142 à 144.

(2) Cette connotation du mot « original » est là encore un détail récurrent dans l'œuvre de Simenon. On le retrouve notamment dans *Le Voyageur de la Toussaint*, publié un an auparavant : « – C'était un original... disait Rinquet. Et dans sa bouche, ce mot équivalait à demi-fou. » p.297 de l'édition « folio », 1977.

surgit, un peu plus loin dans la scène, l'analogie verbale ; quand Jeanne demande à son beau-frère : « C'est vrai que tu as été grossier avec elle ? », le héros répond mentalement (car Jeanne est un simple point d'appui à des interrogations qu'il n'adresse qu'à lui-même) : « C'était vrai. » Au présent répond le passé (ou plutôt, ici, l'imparfait). L'interrogation de Jeanne ouvre une brèche dans la scène présente, et François, revenant en arrière, se souvient de sa fameuse « grossièreté » qui a éloigné Mimi Lambert. Quand ce micro-épisode du passé, inscrit dans l'épisode du présent, s'achève, nous remontons, à la suite de François, vers le présent et vers Jeanne (« Je peux continuer à parler ? »). On voit par là que se met en place, dans ce simple scène, un système d'analogies entre présent et passé d'une complexité surprenante chez un homme qui a toujours affirmé écrire à l'instinct. Mais très vite, on s'aperçoit que ce système implique une nouvelle dimension, une autre série d'échos au sein du texte : la répercussion du souvenir sur le personnage lui-même. Le héros simenonien est un héros *disponible*, au sens gidien : certes la chute de son univers le trouble, lui fait perdre pied, mais lui ouvre également d'autres perspectives sur cet univers, plus larges et plus complètes – ce que confirme Jacques Dubois dans son étude du réel chez Simenon : « Il (le héros) scrute les alentours et se répand en réactions intérieures. Dans tous les cas, le texte s'ouvre ainsi à une phénoménologie des instants vécus. (...) Ayant brisé la carapace d'un monde de conventions, dont le sens est par avance donné, tous projettent leur désir – de comprendre, d'être reconnu, d'être aimé – sur un univers beaucoup plus disponible qu'ils questionnent (1).» On retrouve ici l'idée de *réévaluation* que nous avons énoncée plus haut, de la redécouverte d'un univers par d'autres moyens, d'autres habitudes, d'autres points de vue qui donnent au héros simenonien l'illusion d'« une vie comme neuve (2) ». François ne fait pas exception à la règle : il recompose, grâce au souvenir, l'univers que le geste de sa femme a fait s'effondrer, et en a ainsi une vision plus large et plus juste, les indices qu'il a retenus presque sans le savoir se trouvant corroborés par la tentative d'empoisonnement ultérieure. Nous voyons ainsi la répercussion de cette vérité sur le personnage au moment même où il se souvient de Mimi Lambert et qu'il parle d'elle avec sa belle-sœur. La phrase de Jeanne : « Voilà la Lambert qui se figure qu'elle est pour quelque chose dans ce qui s'est

passé... » suscite en François une de ces « réactions intérieures » dont parlait Jacques Dubois : aussitôt il se demande si ce personnage sorti du passé, qu'il a toujours méprisé jusque-là, n'aurait pas eu raison. Ce qui explique son « décollement » de la réalité, dont s'étonne Jeanne : « – Tu m'écoutes ? – Ne fais pas attention... J'écoute... Je réfléchis... »

(1) Jacques Dubois, *op. cit.*, p.325.

(2) Titre d'un roman de Simenon, paru aux Presses de la Cité en 1951.

François revient alors en arrière et se souvient des visites que Mimi Lambert faisait à Bébé, de sa réaction à la vue de la « grande bringue installée comme chez elle », des réactions des deux femmes lorsqu'il venait les voir, de sa « grossièreté » qui a écarté « la Lambert » pour toujours de chez lui... Il recompose ainsi une véritable petite histoire, enchâssée dans le récit du narrateur, à l'aide de bribes de souvenir : souvenir de ses réactions et de celles des deux femmes, de paroles échangées entre les trois protagonistes et restituées directement... François utilise, en se souvenant, les mêmes moyens que l'auteur pour composer son récit, dégageant un micro-élément de sa mémoire et le replaçant au cœur d'une chaîne logique et dynamique, au bout de laquelle l'attend la « vérité ». Il paiera cher ce « mimétisme » avec son créateur : la « vérité » en question est insoutenable. Parce qu'il n'a pas supporté que cette « originale » de Mimi Lambert s'introduise dans son monde parfait et en pervertisse un des éléments (sa femme), François a préféré condamner Bébé à la solitude. Mimi Lambert donnait « un sens à sa vie (1) » : en chassant l'intruse, François a fait en sorte qu'elle reste la « fine porcelaine » de ses rêves, lui imposant presque de force un rôle qui ne lui convenait pas. « Est-ce qu'une jeune fille, parce qu'elle s'appelait d'Onneville (et encore l'apostrophe était-elle artificielle !) devait être traitée autrement que la femme du tanneur Donge (2) ? » La réponse est oui, mais elle vient trop tard pour le tirer de la situation sans issue dans laquelle il se trouve acculé. Ce qui explique le ton soudain violent que prend le chapitre, sur la fin : toujours fidèle au point de vue de François, il fait siens sa fureur et son impuissance à corriger ses erreurs :

– Idiot !... Idiot !... Idiot !...

Lui ! Eux ! La vie !

Idiot de se heurter ainsi l'un l'autre pendant... pendant combien ?... Dix ans !... Les dix meilleures années de l'existence !... Idiot de se faire mal du matin au soir... (...)

Il était venu à *la Châtaigneraie* pour s'apaiser, pour retrouver l'image de Bébé et, devant cette image qu'il voyait partout, il était pris d'une immense indignation contre lui. (3)

Il y a donc plusieurs conclusions à tirer de l'emploi du souvenir-réminiscence dans *La Vérité sur Bébé Donge*, et particulièrement dans cet épisode. Jamais traité à part, comme une entité différente dans la narration, il est au contraire intégré à elle, grâce, là encore, à son aspect fragmentaire : il est relié au présent par un jeu d'analogies portant à la fois sur le travail

(1) *Ibid.*, p.145.

(2) *Ibid.*, p.152.

(3) *Ibid.*, p.156-157.

de la mémoire chez le héros et sur les répercussions sur la vie présente de ce même héros. Il s'affirme par conséquent comme étant un vecteur essentiel de la « vérité » du personnage, qui obsède tant Simenon, par sa capacité à le faire réagir, à le confronter à la réalité profonde de ces actes. Mais le souvenir a également cela d'original chez l'écrivain belge qu'il s'affirme comme le révélateur d'un monde, un processus de médiation non neutre entre un personnage et son univers, un lien psychologique d'autant plus fort que, contrairement aux liens typiquement simenoniens que sont l'habitude élevée au rang de rituel et l'appartenance à un cercle social, celui-ci ne peut être contrôlé par le héros, puisqu'il fait appel non à son intelligence ou à son sens de la cérémonie, mais bien à la sensation, à l'*instinct*. Par le biais du souvenir, le protagoniste peut saisir le monde qui l'entoure dans sa « vérité » profonde, autrement que par son sens du cérémonial, son illusion de faire bloc socialement et psychologiquement avec lui, tous deux s'avérant finalement impuissants à établir cette relation, puisqu'ils ne s'adressent qu'à l'apparence, la « surface ». Mais cette communication privilégiée est à double sens : en se souvenant, c'est également sa propre identité, l'image qu'il avait de lui-même que le héros met en péril. La révélation est à double tranchant : en démasquant la vraie nature du monde dans lequel il évoluait, le personnage se démasque également lui-même ; l'un accompagne l'autre, en une série d'échos qui se poursuivent d'un bout à l'autre du livre, conférant alors à ce dernier son caractère d'inéluctable. C'est que le roman simenonien est un édifice reposant, à l'instar du personnage, sur une somme de micro-éléments, de petits épisodes reliés entre eux par le narrateur en vue de former une vision d'ensemble; si l'un d'eux lâche, si sa fausseté est avérée, alors c'est tout le roman – et partant : le personnage, qui se trouvent déconstruits. D'où l'importance, chez Simenon, d'un enchaînement *logique* des faits, des moindres détails constituant le livre : ils montrent l'indissociabilité du personnage d'avec son monde ; quand sa chaîne d'habitudes et son sens du « *you-have-to-belong* »(1) ne suffisent plus, il s'en ressaisit par des moyens plus naturels et immédiats – le souvenir est un de ces vecteurs privilégiés. Et quand ce même souvenir devient

vecteur de déconstruction, de déliquescence d'un monde trop « idéalisé », le personnage à son tour se déconstruit. Encore une fois, nous nous heurtons à une *chaîne*. Ces parallélismes à tous les niveaux sont particulièrement frappants dans *La Vérité sur Bébé Donge* où le geste meurtrier de Bébé entraîne la remise en cause et la déconstruction de l'univers de François Donge, puis de François Donge lui-même lorsqu'il prend conscience qu'en allant jusqu'au bout de sa nature profonde, il a failli détruire sa femme... ce qui le ramène, en un ultime écho,

(1) Georges Simenon, *Mémoires intimes*, éd. Presses de la Cité, coll. « pocket », 1989, p.515. au geste destructeur de cette dernière : « Il fallait que ce fût lui ou moi... (1) » Dans cette stratégie de réciprocité et d'indissociabilité constantes, le souvenir, par ses capacités associatives (chez Simenon, passé et présent sont toujours réunis par une analogie, un rapprochement effectués par le personnage lui-même), tient une place capitale.

### C- LE SOUVENIR, NOUVELLE APPROCHE DE LA « VERITE » DU PERSONNAGE : D'UN HEROS CONVEXE A UN HEROS CONCAVE.

C1. « *Le héros et son masque* » (2) : la mise à nu de l'instinct du personnage chez Simenon.

Il y avait en lui quelque chose d'un peu troublant, d'anxieux, un espoir, une attente, l'envie de faire un geste – mais lequel ? – d'ouvrir non pas une porte, mais une avenue, un monde, une perspective neuve, de s'élancer... (3)

Ce commentaire du narrateur à propos du docteur Bergelon, héros du roman éponyme, trahit de fait l'espoir secret – conscient ou inconscient – de tous les personnages simenoniens, celui de refaire sa vie, de rebâtir une existence moins illusoire que celle qu'ils ont vue s'effondrer, plus significative, plus « pleine ». Simenon n'étant pas un optimiste, cet espoir est presque toujours déçu, ses héros n'ayant pas l'énergie nécessaire à ce genre d'entreprise : on ne trouve guère que deux exemples, celui du *Suspect* (1938) et surtout celui du *Voyageur de la Toussaint*, où le personnage principal parvient à surmonter les vérités que le choc lui fait découvrir. Alors, « hommes creux », les êtres créés par Simenon, creux par leur médiocrité, le déterminisme qui les incite à ne pas quitter leur milieu social et leurs habitudes ? Beaucoup de critiques de l'époque se sont empressés de développer cette idée, faisant de Simenon le chantre des petites gens, des petits bourgeois au confort poussiéreux, prenant pour une perspective sociale, voire réaliste, la démarche d'un romancier avant tout psychologique ;

André Thérive notamment monta au premier rang des défenseurs d'un Simenon-créateur-de-personnages-médiocres (ce qui irrita ce dernier)(4). Or si l'écrivain a toujours pris pour point

(1) *Ibid.*, p.211.

(2) Expression empruntée à un article de Vincent Jouve, *op. cit.*, p.152.

(3) Georges Simenon, *Bergelon*, éd. Gallimard, 1941, p.138.

(4) « (...) à mon sens Thérive s'est trompé. Il n'a vu, justement, que la technique. Il en a tiré la conclusion : elle n'est bonne que pour les personnages rudimentaires, inférieurs. Sacrebleu ! Je me crève depuis des années à essayer de faire dire un mot juste à un fermier, à un pêcheur, à n'importe qui. Il m'aurait été facile de faire parler des gens comme moi. Le personnage compliqué est le plus facile puisque l'écrivain, étant a priori compliqué, le sent et le comprend mieux que n'importe quel autre. » lettre de janvier 1939 à André Gide, *op. cit.*, p.36.

de départ de ses livres la volonté de restitution de la « vérité » du personnage – jusque dans sa médiocrité et sa mesquinerie, le cas échéant – cette restitution ne passe pas toujours par la description d'un milieu social ou par une analyse psychologique soutenue par des descriptions physiques. Pour l'écrivain belge, il s'agit, non pas de faire passer le personnage pour « vrai », dans la perspective zolienne de créer un « modèle vivant », mais de le donner pour vrai, et d'observer, en restituant autant que possible ses pensées et ses gestes, ses réactions devant les péripéties que l'auteur dresse devant lui. C'est que Simenon est moins un intellectuel qu'un instinctif. Il hait les grands systèmes artificiels (et pourtant, le roman n'en est-il pas un en soi ?) et l'*observation*, leur préférant une « épure de la trajectoire réaliste (1) » ; Zola, traversant la Beauce en victoria pour se « documenter » avant d'écrire *La Terre*, est aussi éloigné de lui que possible. Certes, à l'instar de l'auteur de *La Terre*, il cherche à produire de personnages « vrais » ; comme lui il enquête, il se renseigne sur eux ; mais les méthodes de travail et le résultat final sont radicalement différents, comme le montre une de ses lettres à Gide : « (...) J'ai voulu vivre coûte que coûte *toutes les vies possibles*. Pour ne jamais faire de documentaire. Pour ne jamais avoir à étudier le personnage qui me manque. Pour qu'au moment voulu, dans mon bureau, dix personnages soient là le moment venu. Et, surtout, ne pas les avoir *observés*. J'ai horreur de l'observation. Il faut *essayer*. *Sentir*. Avoir boxé, menti, j'allais écrire volé. Avoir tout fait, non à fond, mais assez pour comprendre. (...) La hantise, non pas tant de ce que pense mais de ce que *sent* l'homme. Et de ce qu'il dit, de ses moindres comportements. Ne pas pouvoir voir un champ sans en étudier le rendement et sans savoir comment le fermier mange, comment il fait l'amour avec sa femme (2). » Au fond, Zola était prisonnier d'un certain didactisme, que ses élans lyriques ne parvenaient pas à effacer tout à fait (« J'ai montré des plaies, écrivait-il à propos de *L'Assommoir*, j'ai éclairé violemment des souffrances et des vices que l'on peut guérir... Je laisse aux moralistes et aux législateurs le soin de trouver des remèdes (3) »). Simenon n'a pas cette

distance, ni cet objectif ; il obéit à une stratégie d' « emmagasinage » perpétuel, de contact constant avec toutes les réalités possibles, qu'elles soient sublimes ou sordides, qu'elles fassent ou non appel à l'intellect. C'est qu'il ne s'agit pas, pour lui, de créer un personnage ni de proposer un modèle, un type, mais d'approcher la réalité de l'homme dans ce qu'elle a de plus évident, mais en même temps dans ce que ce dernier cache, refoule le plus : son instinct.

Simenon, écrivain qui s'adresse plus au corps qu'à la tête ? Le projet, reconnaissons-le,

(1) Jacques Dubois, *op. cit.*, p.318.

(2) Lettre de janvier 1939 à A. Gide, *op. cit.*, p.32-33.

(3) Cité par Henri Mitterand dans sa notice de *L'Assommoir*, éd. Gallimard, coll. « folio », 1978, p.547.

fait un peu peur, tant il est la négation même du projet romanesque, qui joue sans cesse de son artificialité et de son impossibilité à « rendre » le réel le plus prosaïque, la linéarité de la vie. Ce faisant, on oublie pourtant cette structure d' « enquête interne » du roman simenonien, cette concaténation constante qui fait paraître le roman lâche, et qui, de fait, l'ordonne rigoureusement et lui confère un mouvement dynamique d'une grande originalité. C'est que le héros n'est pas donné d'emblée dans sa « nature » profonde. Il avance d'abord « masqué » par son illusion d'appartenance à sa communauté, à son milieu social, par son impression d'avoir une vie parfaite : ce n'est qu'après le choc qu'il découvre sa vraie nature – et fait partager sa découverte au lecteur, grâce à une narration qui épouse presque toujours indirectement son point de vue, la conformation même de son esprit avide de questionner toute chose, tout *signe*. On retrouve là encore cette dualité apparence-réalité, mais cette fois au sein même du héros, et non plus seulement au sein du décor. Cet aspect *double* est également visible dans l'aspect de roman-crise que revêt toute œuvre de Simenon, dans son caractère de progression, d'évolution quasi inéluctables : jusque-là parfaitement replacé dans son milieu social et dans son « pays » même (qu'on se rappelle l'attachement du « bourgmestre de Furnes » pour sa ville), le personnage s'en trouve soudain isolé, chassé par un événement inhabituel qui révèle la vraie nature de son monde et la sienne propre. La révélation est si dure que le livre se referme sur un héros désormais privé de ses buts, qui n'a plus qu'à attendre la mort ou la folie. Pour reprendre les termes de Vincent Jouve, le « héros convexe », plein, exemplaire, presque idéal, représentatif du milieu dépeint dans le roman, se mue en un « héros concave », qui « ne renvoie qu'en creux à l'exemplarité de l'histoire (1) » ; s'il est encore exemplaire, c'est par la triste aventure qui l'a rendu « creux », précisément, et non plus par sa valeur et son idéalité. On se souvient de la fin du *Bourgmestre de Furnes*, contraint, après sa chute (morale comme sociale), de mener la même vie, mais désormais sans but, sans perspective précise, en poursuivant seulement sur sa lancée. Quand, après la mort de sa femme et

l'internement de sa fille, sa belle-sœur le questionne : « Qu'est-ce que vous allez faire ? », sa réponse est celle d'un homme résigné : « Qu'est-ce que je ferais ? On continue, n'est-ce pas (2) ? » Là encore, l'habitude l'emporte sur tout et sauve ce triste héros du vide total ; « l'habitude d'être », cette fois.

Le souvenir, chez Simenon, est très souvent le détonateur, puis le vecteur d'une telle évolution – justement parce qu'il interroge cette « vérité » du personnage qui préoccupe tant Simenon, parce qu'il rassemble et problématise si bien les signes du passé par-rapport à ceux

(1) Vincent Jouve, *op. cit.*, p.153.

(2) *Op. cit.*, p.273.

du présent qu'on se demande à quel niveau temporel le héros peut être considéré comme vrai et à quel autre l'illusion et l'artificialité prédominent. Dès lors, il n'est plus simple intercesseur entre une identité présente et une identité passée – l'une servant à éclairer les errements de l'autre – mais un véritable vecteur de déconstruction du héros. On a vu les effets indirects du souvenir sur l'« enquête interne » de François, dans *La Vérité sur Bébé Donge* ; mais chez Simenon, le cas n'est pas rare où le souvenir seul sert de vecteur de désassemblage des micro-éléments constituant le héros, révélant tout ce que son apparente convexité a d'illusoire. Car les personnages de Simenon – une autre des nombreuses constantes de son œuvre – n'ont jamais la conscience nette : tous ont quelque chose à se reprocher dans leur passé, une faille qu'ils cherchent à combler et à nier, à leurs propres yeux comme à ceux des autres, en faisant étalage d'une vie réussie, d'un système parfait d'habitudes et de pauses. C'est Octave Mauvoisin (l'oncle du « voyageur de la Toussaint ») qui dissimule derrière une apparence fruste et implacable (le fameux bloc du « héros convexe ») l'amour déchirant qu'il vouait à sa mère ; c'est le « bourgmestre de Furnes » qui doit sa réussite non à l'utilisation des valeurs bourgeoises (ainsi qu'il voudrait le faire accroire), mais aux méthodes du jeune arriviste qu'il a été jadis ; c'est François Donge qui manque payer de sa vie le fait d'avoir inconsciemment fait de la vie de sa femme un enfer. Que cette faille du passé, niée par le héros mais inscrite au plus profond de son instinct, resurgisse au cours du choc qui ruine son existence présente... et tout s'effondre.

S'il est un roman où Simenon a le mieux dégagé l'aspect *déconstructeur* du souvenir (déconstructeur dans la révélation même de cette faille dont nous parlions plus haut) c'est bien *L'Evadé*, publié en 1936 : c'est par le biais de la réminiscence, et presque de la réminiscence *seule*, que le « héros convexe » se défait et révèle sa « concavité » – on peut donc bien parler, ici, d'un tour de force, dans la mesure où les actes physiques du personnage et de son entourage ne sont plus au premier plan, s'effacent au profit de l'actancialité pure du

souvenir. Pas de gestes physiques spectaculaires dans ce petit livre pourtant remarquablement dense (excepté à la fin), pas de tentative d'empoisonnement comme dans *La Vérité sur Bébé Donge* ou de suicide en pleine rue comme dans *Le Bourgmestre de Furnes*. D'emblée Simenon évacue la scène-choc (élément pourtant indispensable dans l'élaboration du roman-crise) en la plaçant, cette fois, hors champ : le roman débute *in media res*, surprenant le héros dans son instabilité, après l'irruption dans sa vie de « l'élément perturbateur », au moment même où, pour reprendre le mot de Jacques Dubois, il devient un « déviant » (1). Une fois de plus, Simenon développe à travers *L'Évadé* la dualité, puis l'opposition entre l'apparence

(1) Jacques Dubois, *op. cit.*, p.323.

« convexe » du personnage et la réalité de son statut de « héros concave », qui émerge peu à peu derrière la « belle image » qu'il donne de lui. Ici, la « belle image » en question est celle de Jean-Paul Guillaume, paisible professeur de La Rochelle qui a su gagner l'estime de tous, là encore par l'apparence d'une vie paisible, bien réglée ; jusqu'au jour où il retrouve par hasard la prostituée qui, jadis, lui donna ses faux papiers de Jean-Paul Guillaume : car ce personnage, de son vrai nom Vaillant, est en fait un évadé du bagne. Mais pour le moment, nous ne savons rien de ce passé, enfoui sous le rythme des gestes du quotidien, leur perfection quasi solennelle : on sait depuis *Le Bourgmestre de Furnes* que c'est ainsi que le héros se convainc et convainc son entourage de son irréprochabilité. On sait également comment, dès les incipits de ses livres, Simenon nous alerte sur la fausseté de cette idéalité. Dès la première phrase du livre, le processus de destruction est enclenché : « Le tout premier grincement se produisit le lundi 2 mai, à huit heures du matin (1). » L'écrivain belge met d'emblée à nu le statut mécanique de la vie de ce faux « héros convexe », qui croit faire illusion en se « réglant » et en « réglant » son entourage comme des horloges : « Ce n'était pas du tout un homme terrible, mais c'était un homme méticuleux, qui voulait que chaque chose fût à sa place (2). » Dans tout le premier chapitre, Simenon revient sans cesse sur cette mécanique qui se dérègle, se transforme peu à peu en « machine infernale », en nous décrivant, geste après geste, un héros qui, bouleversé par sa rencontre avec Mado et par cette irruption d'un passé qu'il pensait révolu, passe systématiquement à côté des étapes de son cérémonial habituel. Ce qui n'échappe pas à ses élèves, dont Simenon adopte le point de vue pour mieux faire ressortir l'aspect maniaque, prévisible du héros et souligner ainsi sa « déviance » :

Normalement il devait maintenant – et même il était en retard ! – donner un coup de règle sur le bureau, observer tous les élèves d'un air farouche, s'arrêter sur une de ses bêtes noires et prononcer avec satisfaction :



– Vous qui êtes si malin, Rendal, récitez-moi la liste des verbes inséparables !

*Vous qui êtes si malin...*

Le cours commençait toujours ainsi. La phrase suivante ne pouvait être que :

– Vous me ferez cent lignes, mon ami !

(...) J. P. G. pensait-il aux punitions données la semaine précédente ? Sa main, qu'il avait longue et blanche, ne tenait même pas la règle. Des pieds remuèrent sous les bancs, soulignant ce que le moment avait d'anormal (3).

(1) Georges Simenon, *L'Evadé*, éditions Gallimard, « édition collective sous couverture verte », tome 5, 1951, p.375.

(2) *Ibid.*, p.379.

(3) *Ibid.*, p. 377-378.

Parallèlement à cette stratégie du dérèglement, Simenon nous livre, à l'occasion de cette scène, un portrait physique de Jean-Paul Guillaume (ou plutôt d'un Jean-Paul Guillaume vu par ses élèves) qui révèle l'imposture de ce « héros convexe » : poussé à bout par ses élèves, qui pressentent désormais son « anormalité », les composantes, morales comme physiques, qui faisaient sa personnalité apparaissent artificielles, comme « plaquées » sur une autre personnalité plus obscure :

J. P. G. continuait à regarder devant lui de ses prunelles couleur de châtaigne (...).

Ce n'étaient pas des yeux de professeur. Par instants, on aurait dit des yeux de femme, ou encore des yeux de tzigane. Mais c'était rare. Presque toujours J.P.G. avait un air farouche, une tête et une silhouette en bois.

Le faisait-il exprès de prendre une attitude terrible ? Ses complets sombres étaient si droits qu'ils semblaient dater d'avant-guerre. Il portait invariablement des cols montants, très raides, qui lui maintenaient le menton en l'air.

Mais ce qui lui donnait davantage l'allure d'un Bulgare ou d'un Turc d'image d'Epinal, c'étaient les moustaches noires, drues, épaisses, qui coupaient le visage en deux. (1)

Ainsi, le dérèglement de la mécanique qui faisait le prix de l'existence présente de « J.P.G. » (ainsi que le surnomment ses élèves, ce qui accentue encore son imposture, d'autant que le narrateur lui-même ne tarde pas à adopter ce surnom pour le désigner) fait écho, une fois de plus, à un système d'opposition entre apparence et réalité, la surface paisible et apparemment parfaite de ce héros étant sous-tendue par une profondeur dont nous pouvons épier les affleurements jusque dans le physique du protagoniste. L'aspect « fabriqué » de l'identité de « J.P.G. » s'en trouve accentué, et incite le lecteur à se demander ce qu'il y a derrière cette apparence, derrière ces détails qui, visiblement, ne collent pas avec le personnage : son attitude trop raide, les complets démodés, et surtout ces moustaches qui

paraissent avoir pour fonction de conforter « J.P.G. » dans son apparence idéale, sa « belle image » – d'Epinal, précise d'ailleurs le narrateur (2). L'image que nous donne Simenon de « J.P.G. », dès le premier chapitre, est donc bien celle d'une identité qui s'effondre pour laisser place à une autre, longtemps niée, camouflée par des stratagèmes et des artifices, et pour cette raison même inquiétante en même temps qu'intrigante pour le lecteur.

Dans ce processus d'effacement de l'apparence et de l'imposture au profit de la « véri-

(1) *Ibid.*, p.378.

(2) Les moustaches reviennent d'ailleurs régulièrement dans le livre comme révélatrices de l'imposture de « J.P.G. » : ainsi, après qu'il a perdu la face auprès de ses élèves, le narrateur note : « Ses moustaches étaient de travers comme de fausses moustaches », *ibid.*, p.382. Le souvenir du personnage, le souvenir tient une place capitale, étendant à la structure du livre et au temps romanesque même cette opposition et lui conférant une dynamique sans égale dans le roman – excepté, bien entendu, chez Proust. Car *L'Évadé*, roman de l'opposition entre un homme et l'image qu'il veut bien donner de lui (et, en cela, il est bien en droite ligne de tous les héros simenoniens, qui se révèlent par petites touches, au fur et à mesure que leur infaillibilité apparente devient illusoire) est, plus encore que *La Vérité sur Bébé Donge*, le roman de l'opposition entre le passé et le présent de cet homme. Mado, la prostituée qui lui fournit ses faux papiers et qu'il abandonna afin de rompre avec son existence de voyou, n'aurait jamais dû réapparaître dans ce présent : « J.P.G. », on l'a vu, mène sa vie comme une sorte de raisonnement logique, où chaque chose doit être à sa place (annonçant en cela le Joris Terlinck du *Bourgmestre de Furnes*). Le passé tient dans cette existence une place nulle, car scrupuleusement nié dans chacune des actions du héros : comment, en effet, le tranquille, sévère et terne professeur d'allemand de La Rochelle pourrait-il être ce Vaillant, petite frappe du milieu des jeux parisiens, amant d'une « putain qu'il a connue du temps de l'aventure et des chantages ou entôlages (1) », coupable d'un meurtre et évadé du bagne ? La réapparition de Mado à La Rochelle, simple coïncidence pourtant, déstabilise « J.P.G. » dans la mesure où c'est son passé qui entre dans son existence présente. Lui qui avait bâti toute sa vie sur une fausse identité, c'est-à-dire sur la négation de ce passé, le voici contraint d'admettre qu'il fait partie intégrante de lui. Dès lors, le branle est donné à la déconstruction progressive de son identité : peu à peu il perd tout contrôle, se laisse envahir par son ancienne existence. Son esprit effectue de fréquents retours en arrière, revenant sur des dates, des gestes du passé qu'il retrouve soudain, alors qu'il croyait les avoir définitivement gommés de sa personnalité. Lorsque la bribe de souvenir ainsi exhumée se clôt, le récit revient au présent de l'action, mais c'est pour mieux épier les effets de cette « exhumation » sur le comportement du héros. Le

souvenir accélère le dérèglement du personnage et confirme cette impression de se trouver devant une « machine infernale » impossible à arrêter, devant une structure en cercle vicieux : plus « J.P.G. » se souvient, plus, par un effet de choc en retour, sa personnalité présente, imposée à grand-peine à son entourage et à lui-même se décompose, plus l'entourage, ne reconnaissant plus « J.P.G. », se montre hostile, et plus « J.P.G. » se réfugie dans cette identité passée afin de faire face à la méfiance grandissante. Il semble presque, dans ce cas, que le destin dont Roland Barthes (2) disait qu'il était la seule forme de vie du héros romanesque, passe tout entier par l'agencement de la réminiscence dans le roman, tant la désintégration de

(1) André Gide, *op. cit.*, p.204.

(2) R. Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, éd. du Seuil, coll.« points-essais », 1972, p. 33.

la personnalité de « J.P.G. » paraît inéluctable :

Il y a des moments où l'air est si chargé d'électricité que la nature entière, gens et bêtes, attend avec angoisse l'orage qui ne peut manquer d'éclater.

Il en était là. L'électricité était en lui. Il ne tenait pas en place. Il avait mal partout. Il sentait que quelque chose devait arriver. Mais quoi ?

Alors il entra au bureau de tabac du coin, franchit la petite porte donnant accès au comptoir de zinc et but un nouveau pernod.

Soudain il redressa la tête et regarda devant lui avec effroi. Il venait, sans s'en rendre compte, de cracher par terre !

C'était un geste qu'il n'avait plus fait depuis dix-huit ans, depuis vingt ans même. Tous les autres allaient-ils lui revenir aussi ?

Il fallait voir Mado sans attendre, lui parler, la supplier de s'en aller immédiatement.

Sinon, tout croulait ! Déjà J.P.G. était un étranger dans une atmosphère qui lui était pourtant si familière. En passant devant l'agent de la Tour de l'Horloge, il oublia de lui rendre son salut. Il ne leva pas la tête pour voir l'heure, comme il le faisait d'habitude.

Ce n'était plus lui, ce n'était plus sa démarche ni, en dépit des moustaches, sa physionomie. (1)

Ce passage extraordinaire est révélateur du faisceau d'oppositions et de mises en parallèle que nous démêlions plus haut, faisant tenir, grâce à la désormais familière chaîne de micro-éléments : opposition, bien sûr, entre le présent qui s'effrite et le passé qui resurgit, entre la personnalité « officielle » de « J.P.G. » et celle qu'il a longtemps tenue secrète, mais aussi entre instinct et intelligence : c'est par des gestes *instinctifs* en effet (ici, cracher par terre) que se manifeste son autre personnalité – et, pourrait-on dire, sa « vraie » nature. C'est là l'habileté suprême de Simenon : il joue du souvenir non comme processus de destruction, mais bien de déconstruction : il ne laisse pas « crouler » son « héros convexe » pour rien, il le transforme en autre chose, il *modifie son statut même de héros* en éclairant la faille qui courait

sous l'édifice de son existence parfaite. En somme, le romancier belge convertit non seulement le « héros convexe » en « héros concave », mais en outre, du « personnage convexe intelligent », qui « offre au public un miroir idéalisé (2) » – celui du bonheur et de l'appartenance entière à un rang social satisfaisant – il fait un « personnage concave instinctif », non pas tant « cobaye »(3) d'une expérience romanesque (comme l'affirme Jouve) que dépouillé, dégraissé, réduit à sa simple essence, à ce que Simenon appelle sa « vérité ». Ce processus de transformation, quel autre vecteur que le souvenir, manifestation naturelle,

(1) *Ibid.*, p.393.

(2) Vincent Jouve, *op. cit.*, p.153.

(3) Vincent Jouve, *op. cit.*, p.153.

instinctive par excellence, pouvait le véhiculer ?

*C2. Le souvenir, point de confluence identitaire chez le héros simenonien : la tentation d'« une vie comme neuve ».*

Le « héros concave » chez Simenon est donc bien ce qui se cache derrière la façade du « héros convexe » : l'homme instinctif, mis à nu. Vaillant-J.P.G. le sait bien, qui lutte d'abord contre ce passé envahissant, avant de reconnaître son appartenance à sa personnalité et de s'abandonner à lui, et à tous les gestes, toutes les manies dont il est porteur. Ici réapparaît une des constantes du roman simenonien : le personnage qui, voyant s'effondrer l'existence qu'il menait jusque-là, décide de ne plus se laisser prendre à ses mensonges et rompt avec elle pour mieux « suivre sa pente ». On retrouve cette idée, conduite de façon spectaculaire dans *L'Homme qui regardait passer les trains* (1938) ou dans *La Fuite de monsieur Monde* (1945) – spectaculaire dans la mesure où elle implique la délivrance du héros par des actes aussi radicaux que le meurtre (chez Kees Popinga) ou la disparition pure et simple (chez Norbert Monde). Ce processus court également de façon plus insidieuse dans *La Vérité sur Bébé Donge*, *Le Coup de Vague* (1939) ou *L'Évadé*, où le caractère des héros est plus nuancé, où ils ont une « vie interne » plus prononcée, mais il joue sur les mêmes ressorts de haine, de nostalgie ou de désir irrésistible « d'une vie comme neuve », cette fois intériorisés. Tout se passe alors comme si, après le « choc », le héros simenonien était à un carrefour, un croisement entre une identité à la fausseté avérée qui décline (« J.P.G. » dans *L'Évadé*) et une autre, plus profonde et plus « vraie », en pleine croissance (Vaillant, toujours dans *L'Évadé*). Dans son étude du réalisme chez Simenon, Jacques Dubois parle volontiers d'un « échange » : « (...) ne pouvant plus supporter le climat pesant de son milieu médiocre, le personnage conventionnel choisit de tout quitter, sans plus de raison. (...) En fait, le fuyard ne fait bien

souvent qu'échanger une routine contre une autre (1) ». Pour notre part, nous préférons le terme de « confluence », prononcé par Gide dans son commentaire de *L'Homme qui regardait passer les trains* (2), et qui définissait ainsi la trajectoire du héros, Poppinga : « Cet homme parfaitement honnête découvre soudain qu'il aurait pu être, tout aussi naturellement – et peut-être plus naturellement encore – un parfait malhonnête homme (3) ». L'interchangeabilité est certes un thème omniprésent dans l'œuvre de Simenon, mais il est traité par l'auteur comme une illusion, une impossibilité chez le personnage : même quand il est revenu à son point de

(1) Jacques Dubois, *op. cit.*, p.322.

(2) André Gide, « Le Dossier G.S. d'André Gide », *op. cit.*, p.212.

(3) André Gide, « Le Dossier G.S. d'André Gide », *op. cit.*, p.213.

départ, il a changé, il est plus lucide sur sa nature et sur la nature de son entourage, et bien souvent il ne sauve de son retour à la vie normale que l'apparence, la mécanique des habitudes (on se rappelle le « on continue, n'est-ce pas ? » de Joris Terlinck à la fin du *Bourgmestre de Furnes*).

Le mot de « confluence » que prononce Gide et son analyse à propos de *L'Homme qui regardait passer les trains* sont également applicables à *L'Evadé*, à condition d'en changer un peu les termes : « J.P.G. », cet homme parfaitement honnête, découvre soudain, en se souvenant de son passé, qu'il a toujours été plus naturellement un malhonnête homme. Chez le personnage simenonien, la dualité apparence-réalité pointe non seulement dans ses aspects physiques (les fameuses moustaches, qu'il ne tardera d'ailleurs pas à raser) et comportementaux (« J.P.G. », nous précise bien Simenon dans l'extrait précédent, change de démarche ; il devient également plus violent avec ses élèves, et se met à considérer son entourage – le proviseur, sa femme, son fils et sa fille – avec ironie et agacement), mais aussi dans sa manière de se rappeler de son passé. « J.P.G. » se ressaisit d'abord de lui par la réminiscence, au cours d'une nuit où il ne dort pas, dans une atmosphère de confusion à la limite du cauchemar. Par la suite, il se ressaisit de lui par analogie, retrouvant des gestes qu'il avait cru oubliés (aller au café, cracher par terre), et qu'il s'efforce d'abord de dissimuler. Mais peu à peu, on sent se dessiner dans le texte le manque de conviction du héros à défendre son existence présente – comme si, peu à peu, il se rendait compte que ce n'est que dans son passé qu'il a été vraiment lui-même. Il poursuit alors ses analogies entre les deux époques, tout en marquant de façon de plus en plus ouverte sa préférence pour le passé. Ainsi, quand le narrateur, par le biais de l'esprit de son héros, évoque Mme Guillaume, il ne peut s'empêcher de la comparer à Mado – l'avantage restant, décidément, à cette dernière : « Sa femme était

aussi grasse que Mado, mais bien moins conservée. Elle avait toujours eu cet aspect un peu terne, comme si un voile de grisaille eût enveloppé toute sa personne (1). » Un nouveau sentiment fait alors son apparition chez ce personnage : la *nostalgie*. Ainsi, au fur et à mesure que la personnalité passée de « J.P.G. » se profile, celui-ci ne peut s'empêcher de la mettre en concurrence avec son existence présente, au travers d'une série de redécouvertes, où, cette fois, la sensation est privilégiée. Mis à pied par son proviseur (qui apprécie peu ses nouvelles « excentricités »), « J.P.G. » redécouvre tout d'abord le désœuvrement, comme à l'époque où il errait sur les champs de courses : « Il l'avait oublié : il n'allait pas au lycée ! Et cette absence d'horaire donna aux premières heures de la matinée une saveur extraordinaire. (...) C'était un jour échappé à la chaîne des jours, un jour que J.P.G. pouvait vivre autrement

(1) *Ibid.*, p.396-397.

que les autres (1). » « J.P.G. » se « libère », s'affranchit de plus en plus ouvertement d'une existence qu'il trouve bien fade en regard de son passé de voyou. On assiste alors à un renversement de situation : désormais, loin de réprimer la résurgence de ses anciennes habitudes, il les suscite, les « accompagne » le plus possible dans l'espoir de retrouver les sensations du passé, suivant un schéma qu'on pourrait qualifier de proustien s'il n'entraînait, dans le comportement du protagoniste, une intentionnalité presque maniaque. En témoigne la scène des cigarettes, qui procède, là encore, d'un souvenir par analogie :

Enfin, il avait acheté des cigarettes. Il y avait dix-huit ans et plus qu'il ne fumait pas. En sortant du café, il avait pensé à l'appartement de Mado, jadis, au Grand Hôtel et des détails lui étaient revenus à la mémoire, comme l'oreiller aux trois volants de dentelles qui ressemblait à une fleur blanche et mousseuse.

(...) Le matin, appuyé sur un coude, son torse nu émergeant des draps, il regardait Mado qui prenait son petit déjeuner et, comme il ne mangeait pas, il fumait des cigarettes. Le cendrier était à portée de son bras. Les cigarettes avaient des bouts dorés...

Comme il y pensait, J.P.G. passait, place d'Armes, devant un bureau de tabac. Dans la vitrine, il y avait des cigarettes « Muratti », en boîte à métal rouge et or, celles-là même qu'il fumait autrefois.

C'est pourquoi il en avait acheté et maintenant il fumait en rentrant chez lui, dans le crépuscule. Ses pensées avaient la même mollesse que les arbres du parc dont les contours se fondaient dans la buée du soir. (2)

« J.P.G. », ici, dresse volontairement entre une scène du passé et sa situation présente, tentant d'abolir le temps et de créer entre les deux dimensions une coexistence, une confluence. L'épisode suscité par la réminiscence est perçu comme un moment de plaisir pur, que Simenon parvient à nous communiquer par la restitution de petits détails apparemment

anodins, mais amplifiés par leur seule mention même : plaisir du héros à savoir le cendrier à portée de son bras... plaisir de contempler le « bout doré » des cigarettes, la « boîte à métal rouge et or », et, peut-être, qui sait, de lire sur le boîtier la marque « Muratti » (on sait depuis *Du côté de chez Swann* et son chapitre « Noms de pays : le nom » quel attrait magique peuvent avoir les noms)... Le caractère discrètement voluptueux de la scène (« J.P.G. » contemple Mado, sans doute encore en déshabillé) ajoute encore à cette impression : chaque sens participe à l'élaboration de cet épisode, est mis bout à bout par un « J.P.G. » nostalgique afin d'en faire un moment idéal, un « instant d'éternité » (pour reprendre l'expression d'Edward Morgan Forster). Quoi d'étonnant à ce que « J.P.G. », une fois la réminiscence close, cherche à en retrouver la sensation en refaisant les mêmes gestes que par le passé, et

(1) *Ibid.*, p.413.

(2) *Ibid.*, p.425-426.

tente de s'approcher le plus possible de ce moment de plaisir en le « reconstituant » physiquement ? Ce faisant, il décolle d'une réalité de plus en plus noire (désormais tout le monde, y compris sa femme, se méfie de lui). A ce moment précis, il établit (ou plutôt : l'auteur établit pour lui) un point de jonction entre le « J.P.G. » actuel et le Vaillant du passé, les identités se mêlent si bien qu'on ne sait plus les distinguer : le flâneur qui passe le long du parc, dans le crépuscule, est-ce encore « J.P.G. » ? Pour ajouter encore à cette ambiguïté, le narrateur feint de s'intéresser aux arbres du parc, « dont les contours fondaient dans la buée du soir. » Et pendant ce temps, le lecteur éprouve la sensation, face à cette confluence de deux identités différentes au sein du même personnage, que c'est bel et bien « J.P.G. » dont les contours fondent, dont la netteté rigoureuse « s'amollit »... Ainsi, peu à peu, émerge sous les yeux du lecteur un nouveau personnage, ambigu et flou, dans la mesure où il n'est plus tout à fait « J.P.G. » tout en n'étant pas vraiment non plus Vaillant. Les insertions des éléments du passé dans le présent, au fur et à mesure de la progression du roman, obéissent d'ailleurs à cette stratégie du flou progressif et se font de plus en plus nombreuses et de plus en plus indiscernables dans le tissu du texte, le narrateur passant de l'un à l'autre sans transition, comme dans ce passage où il se souvient de son évasion du bain, tout en étant « parasité » par sa situation présente :

Six mois plus tard, Vaillant recevait le *plan*, c'est-à-dire l'argent nécessaire à l'évasion.

Et ce crétin de Vial qui gueulait comme une bête qu'on égorge parce qu'on le secouait un peu !

Il vaut mieux ne pas penser à la forêt vierge, au Vénézuéla, aux lettres écrites à Mado pour la supplier d'envoyer encore un peu d'argent.

– Tu dors ? questionne à nouveau sa femme. (1)

Cette confusion, exacerbée par l'appel constant du narrateur à la nostalgie de son héros, vise en fait à pousser ce dernier vers une situation sans issue : l'évasion de « J.P.G. », hors d'une existence qui ne lui convient plus. Evasion d'abord discrète, car se fondant dans la chaîne de micro-éléments moraux et physiques du personnage (souvenir nostalgique de sa vie passée, mise en parallèle entre les éléments de cette vie passée et ceux de son présent, retour, inconscient d'abord, intentionnel ensuite, à d'anciennes habitudes). Mais peu à peu, la pression devient telle (sentiment d'avoir raté sa vie, qui se traduit par le mépris de plus en plus affiché qu'il voue à son entourage ; hostilité de plus en plus marquée de ce dernier) qu'il ne peut plus supporter l'ambiguïté de sa situation. Il laisse alors s'effondrer l'image de « J.P.G. », professeur d'allemand intègre et honnête, pour s'enfuir à Paris et essayer de rede-

(1) *Ibid.*, p.411.

venir Vaillant. Mais trop de choses ont changé depuis 1905 et le milieu de jeux parisiens, dont il fut jadis si familier, n'a que faire de lui. Son illusion « d'une vie comme neuve » s'effondre : ni « J.P.G. » ni Vaillant, ce « misérable héros » – ainsi que le qualifie Gide dans son étude de *L'Evadé* (1) – n'est plus rien. Il ne lui reste qu'à se laisser glisser dans la folie – ce qu'il fera dans la paroxystique scène finale, où il se dépouille symboliquement de toute identité en se déshabillant devant la foule ahurie. Après avoir échoué à concilier ses deux identités (la « confluence » dont nous parlions plus haut), il a échoué à vivre pleinement celle qu'il s'était choisie. Désormais, son seul but sera de « s'évader » du monde extérieur et de ses pressions insupportables : « Il pensait à la chambre ripolinée, à l'infirmière en blanc, au grand parc tacheté d'ombre et de soleil... (2) » Le livre se referme sur un « héros concave » qui n'a pas su maîtriser son existence, ni ses instincts, et qui s'est laissé emporter par « l'avalanche » de son identité passée et de ses souvenirs. A travers *L'Evadé*, Simenon a donc bien réussi son pari : faire du souvenir un acte romanesque à part entière, qui influe sur le héros et le déconstruit physiquement et psychologiquement, pour mieux révéler sa « nature » – déconstruction qui passe notamment, ici, par une mise en parallèle, puis par un affrontement entre le passé et le présent du personnage, qui confluent dans l'esprit de celui-ci et suscitent en lui des « réactions » qui le feront aller jusqu'à l'aliénation.

Cette dimension « actancielle » du souvenir ne tardera pourtant pas à être dépassée ; plus exactement, Simenon va étendre cette dimension même du souvenir au cadre du roman en général. *L'Evadé* n'a été, en somme, qu'une « prise de contact » avec la dimension « anti-romanesque » du souvenir, avec son statut d'élément hors de toute dimension (romanesque comme temporelle) ; prudemment l'écrivain se borne ici à en faire l'élément de



déconstruction d'une seule convention romanesque, celle du personnage, qu'il transforme en un élément tridimensionnel, aussi « réel » dans le présent que dans le passé ; avec *Les Trois crimes de mes amis* en 1938, puis avec *Malempin* en 1940 et *Pedigree* en 1948, il étend ce rôle « altérant » du souvenir à une réflexion plus ambitieuse encore sur les rapports réel-fiction, dont il va remettre en cause les fondements en utilisant ses *propres* souvenirs, échangeant ainsi entre eux les attributs du roman et ceux de l'autobiographie.

(1) André Gide, « Le Dossier G.S. d'André Gide », *op. cit.*, p.205.

(2) *Ibid.*, p.505..

## **2- LE SOUVENIR SIMENONIEN, REMISE EN CAUSE DES « PACTES » ROMANESQUES ET AUTOBIOGRAPHIQUES.**

### *A- SIMENON ET L'ARTIFICE DU « REEL AUTOBIOGRAPHIQUE ».*

*A1. Le paradoxe simenonien : Un « réel autobiographique » au service d'un « univers romanesque ».*

Après avoir donné une dimension différente au personnage grâce à son utilisation du souvenir et au morcellement si particulier qu'il suscite, Simenon, à partir de 1938 (l'année des *Trois crimes de mes amis*, ce vrai-faux roman si proche, dans sa conception même, de cette « autofiction » créée en 1977 par Serge Doubrovsky par le biais de son roman *Fils*), va étendre son champ de recherches aux conventions du roman et de l'autobiographie même. Il a joué à déconstruire et à redéfinir une figure romanesque-type, celle du héros, qu'il a réduit à « une géographie humaine en attente d'événements » (pour reprendre encore une fois le mot de Jacques Dubois), une personnalité morcelée, interrogeant et mettant bout à bout des « signes » qui font la structure invisible, ou presque, du livre. Ce faisant, Simenon a rejoint très indirectement un travail de déconstruction du personnage qui s'est opéré dans les années vingt et trente : ce que Dubois qualifie de « géographie humaine » rejoint le « *stream of consciousness* » développé par Virginia Woolf au sein de ses propres héros, que ce soit dans *Mrs Dalloway* (1925), ou dans les six monologues intérieurs entrecroisés des *Vagues* (1931). Plus près de l'écrivain belge – du moins géographiquement – Nathalie Sarraute s'attachera à

cette structure de l'infiniment petit et de l'intériorisation qui lui permettront de composer ses premiers *Tropismes* (1939). En outre, Simenon, sans presque le savoir, hume l'air du temps avec ses faux « héros convexes » et leurs « enquêtes internes » ; et la dépréciation du personnage – réduit chez lui à un être pris au piège d'une mécanique qui s'emballe au fur et à mesure que l'inanité de son existence lui apparaît – ne détonne pas dans le paysage littéraire français de l'époque : c'est la même inanité, le même sentiment d'impuissance que l'on retrouve chez l'Antoine Roquentin de *La Nausée* (1938) et chez le Meursault de *L'Étranger* (1942). La patine intellectuelle et idéologique a beau recouvrir ces deux « misérables héros » (auteurs obligent), la parenté est saisissante : Gide l'avait d'emblée notée, évoquant « d'extraordinaires analogies (1) » entre deux ouvrages apparemment aussi dissemblables que

(1) Lettre du 14 juillet 1945 à Simenon, *op. cit.*, p.85 : « Extraordinaires analogies de ce livre avec *L'Étranger* de Camus, dont on a tant parlé ; mais je trouve que votre livre va beaucoup plus loin, *sans en avoir l'air* et comme sans le savoir, ce qui est le comble de l'art. » *L'Étranger* de Camus et *La Veuve Couderc* (1942) de Simenon. Après la seconde Guerre Mondiale, le romancier belge lui-même, alors plongé dans les succès littéraires français du moment, aura cette phrase assassine à propos du *Sursis* de Jean-Paul Sartre : « En lisant *Le Sursis*, j'ai pensé à un mélange de Céline et de Simenon fait par un normalien qui adresse des clin d'œil aux autres normaliens par-dessus les soucoupes du Café de Flore. (1) » S'il demeure éloigné du climat idéologique qui s'étend alors à la littérature moderne, il en reconnaît tout de même l'arrière-plan et n'hésite à y replacer son œuvre, fût-ce ironiquement, comme c'est ici le cas.

A partir de 1938, Simenon prend, à la suite des grands écrivains de son époque, le « virage autobiographique » amorcé dès les années 20, avec l'inclassable *Nadja* d'André Breton (publié en 1928) et les récits sulfureux et narcissiques de Marcel Jouhandeau et de Georges Bataille (*Anus solaire* sort en 1927 et le manuscrit du *Bleu du ciel* est déjà prêt, bien qu'il ne soit publié qu'en 1957) ; un an après *Les Trois crimes de mes amis*, Leiris fera son apparition dans le concert avec *L'Age d'homme*, tentative spectaculaire et « tauromachique (2) » de « liquidation (3) » du Moi autobiographique. Simenon est-il à la hauteur de ces illustres précurseurs ou concurrents ? On peut en douter, ses réflexions sur l'autobiographie faisant, là encore, moins appel à l'intelligence ou à la *catharsis* qu'à un instinct. Il n'en demeure pas moins que son travail sur le souvenir – cette fois autobiographique – est remarquable, dans la mesure où il interroge, cette fois, la frontière réalité-fiction que tant d'auteurs, jusque-là, franchissaient sans réfléchir. Ce travail d'interrogation s'effectue sur deux registres : un registre ouvertement autobiographique (qui comprend la première version de son grand roman *Pedigree*, écrite à la première personne et intitulée *Je me souviens* (1945),

à quoi viendront s'ajouter, dans les années 70 et 80, vingt-trois volumes de « Dictées » et les fameux *Mémoires Intimes*) et un registre non moins ouvertement romanesque ; mais sur ce dernier point, l'énumération des romans où l'auteur utilise ses propres souvenirs serait fastidieuse, car tous – y compris les romans populaires de ses débuts – portent les traces d'un réel vécu par l'auteur. Simenon n'a pas hésité en effet à léguer ses propres souvenirs et ses propres expériences aux créatures romanesques dont il « endossait la peau » – comme si, pour les restituer dans toute leur complexité, il avait besoin d'être lié à eux par une scène réellement vécue, qu'il insère dans la fiction et qu'il transforme en élément fictionnel au sein

(1) Lettre à André Gide du 29 mars 1948, *op. cit.*, p.134.

(2) Cf. la préface de Leiris ajoutée en 1946 à *L'Age d'homme*, et intitulée « De la littérature considérée comme une tauromachie ».

(3) Michel Leiris, *L'Age d'homme*, « De la littérature considérée comme une tauromachie », éd. Gallimard, coll. « folio », 1973, p.10.  
d'un roman avéré. Bien entendu, une telle scène n'est pas intégrée telle quelle aux nombreux micro-épisodes du roman ; elle est modifiée de telle sorte que l'aspect autobiographique n'y apparaisse pas, elle se fonde dans le moule d'un personnage qui n'est pas Simenon, seulement un être de fiction que son créateur a choisi de restituer « de l'intérieur », en mettant à nu son « fonctionnement », son déterminisme tant mental que physique. Un exemple parmi tant d'autres : *L'Ane Rouge*, publié en 1932, qui décrit un épisode orageux de la jeunesse de Jean Cholet, alors jeune reporter à la *Gazette de Nantes*, dirigée par un certain M. Duhourceau. Ce roman s'inspire en fait de la jeunesse de Simenon même et renvoie à une période très trouble de sa vie à Liège, peu avant son départ pour Paris. La transposition est à peine marquée : la très conservatrice *Gazette de Liège*, où Simenon, à l'instar de son héros, travaillait comme reporter aux « chiens écrasés », devient la *Gazette de Nantes* (ville dont la topographie est elle-même assez proche de Liège). Le directeur de la *Gazette de Liège*, Joseph Demarteau, devient M. Duhourceau. *L'Ane Rouge*, ce cabaret où le héros passe ses nuits, retrouve prostituées et amis louches et tente d'oublier la médiocrité de son existence, a son double exact (jusqu'au nom) dans le quartier du Carré, à Liège, au coin des rues du Pot-d'Or et Saint-Adalbert... (1) Le masque de la fiction, on le voit, est transparent. Il n'en demeure pas moins un masque, qui, loin de revendiquer un « réel vécu », le donne au contraire pour fictionnel, le relie explicitement à un univers « romanesque ». Simenon, sur ce point, a toujours été très clair : ses livres ne sont pas des romans à clef. « J'ai usé, nous avertit-il dans sa préface à *Pedigree*, du privilège de recréer en partant de matériaux composites, me tenant plus près de la vérité poétique que de la vérité tout court. On l'a si peu compris qu'à cause d'un trait de physionomie, d'un tic, d'une similitude de nom ou de profession, nombre de gens ont voulu

se reconnaître et que quelques-uns m'ont assigné devant les tribunaux. (2)» Le « réel autobiographique », chez lui, devient un élément malléable au service d'une création (ou d'une « récréation ») purement romanesque, « poétique » (pour reprendre le terme même de Simenon, qui a lu *Poésie et Vérité* de Goethe). Il a légué ses souvenirs à ses héros non pour régler ses comptes avec une jeunesse liégeoise somme toute difficile et douloureuse, mais par conviction que ce qu'il a vécu à Liège sert l'univers romanesque qu'il élabore, livre après livre, héros après héros.

(1) Simenon avait déjà utilisé ce décor dans un Maigret, *La Danseuse du Gai-Moulin* (1931), qui se déroule à Liège.

(2) Georges Simenon, *Pedegree*, éd. Presses de la Cité, 1948, rééd. « Le Livre de Poche », 1998, p.7.

A2. *La récurrence de l'autobiographique chez Simenon : trois versions d'un même souvenir.*

Si l'on excepte la tentative que représente *Je me souviens...*, publié en 1945, Simenon ne s'est réellement approché du genre autobiographique que dans les années 70, après avoir renoncé au roman (il n'en écrira plus un seul après *Les Innocents*, paru en 1972). Encore en contourne-t-il les règles, de même qu'il contournait les règles romanesques, en préférant parler de « dictées » que de « mémoires ». Il est vrai que la vingtaine d'ouvrages qu'il publiera dans ce registre jusqu'en 1981 ressemble plutôt à un mélange de recueil de souvenirs et de journal intime : bribes de passé et bribes de présent se mêlent, s'entrechoquent sans plan préétabli, au hasard des notations – ce qui explique que ces textes déconcertent, voire irritent encore aujourd'hui certains simenoniens fervents, habitués à la densité de « l'atmosphère Simenon », et non à cet apparent relâchement, cette absence de construction. Pourquoi, cependant, le romancier belge a-t-il commencé à aborder vraiment le genre autobiographique après avoir cessé d'écrire des romans ? A la base, il y a peut-être une méfiance, non pour ce genre lui-même, mais pour les matériaux qu'il véhicule. « Raconter mes premières années, avoue-t-il dès 1963 à Roger Stéphane, c'est très difficile parce que, d'abord, j'en ai comme tout le monde un souvenir qui est peut-être exact et qui est peut-être faux ; ensuite, parce que nos souvenirs d'enfance, je crois, nous nous les fabriquons tout au long de notre vie, nous les transformons au fur et à mesure. (1) » Le « *intus et in cute* » qui sert d'exergue aux *Confessions* de Rousseau, Simenon ne le fait pas sien : à ses yeux, le souvenir n'est pas la réalité, car le souvenir transpose sans cesse, ne cesse de s'intégrer à un présent toujours mouvant. Comment, dans ces conditions, être objectif et sincère quand on veut parler de soi ?

Sans doute est-ce pour cela que Simenon a longtemps préféré semer ses fragments autobiographiques dans ses romans seuls : s'il y avait transposition, au moins était-elle contrôlable, et même enrichissante pour son œuvre, dans la mesure où l'entorse faite au « réel autobiographique » servait la « vérité poétique » du personnage mis en scène.

Les souvenirs utilisés par le romancier belge n'ont pas, bien sûr, ce caractère de notation dispersée, décousue, qui prédomine dans les « dictées » ou même dans les *Mémoires Intimes*, ouvrage plus proche pourtant du genre autobiographique classique ; ils se mêlent aux souvenirs fictifs, « inventés » du héros lui-même. Comme eux, ils forment chacun une véritable petite histoire, intégrée dans une grande histoire qui est celle du protagoniste ; à

(1) Georges Simenon, Roger Stéphane, *Portrait-souvenir de Georges Simenon*, éd. Tallandier, 1963, p. 13.

l'instar de cette grande histoire, ils comportent un choc (le fameux « et tout d'un coup le souvenir m'est apparu » de Proust (2)), une période de flottement (où le personnage revit ce souvenir, ce qui implique une confusion passé-présent) et un retour à la normale où l'on voit le héros tirer les leçons et constater les conséquences de l'exhumation du souvenir sur sa vie actuelle). On a vu en détail cette construction en mise en abyme dans *La Vérité sur Bébé Donge*. Là où, en revanche, le souvenir autobiographique se distingue des autres souvenirs fictifs, c'est dans sa *récurrence* dans l'œuvre même de Simenon. Plus de la moitié ne proviennent pas d'une observation directe, mais ont pour origine la jeunesse liégeoise de l'écrivain belge : sur ce plan, la lecture de *Pedigree*, qui décrit la jeunesse du jeune Mamelin dans le Liège des années dix et vingt, est particulièrement éclairante dans la mesure où sont recensés les épisodes dont Simenon s'est servi et se servira encore dans ses romans. Ce qui nous amène à cette autre constatation : de livre en livre, ce sont toujours les mêmes épisodes autobiographiques qui reviennent – de sorte qu'une exploration systématique de l'œuvre romanesque de Simenon nous fournit *plusieurs versions d'un même souvenir*. Non que l'écrivain belge nous « mente » : une fois de plus, il transpose, il adapte à chaque fois ce souvenir autobiographique au personnage à qui il l'a confié, légué ; il *l'ajuste* à cette somme de micro-éléments qui forme la dynamique du livre et en fait un épisode essentiel dans sa progression. Il devient l'émanation du personnage, du roman eux-mêmes – non plus celle de leur créateur. Le « réel autobiographique » s'en trouve alors démasqué, remis en cause, dans ce qu'il a de « fabriqué » (pour reprendre le terme même de Simenon) : le souvenir n'est qu'une construction mentale, dont Simenon souligne la subjectivité même en intégrant cette construction dans un plus vaste édifice, celui d'un roman – ce qui implique alors changements et adaptations.

Parmi les nombreux « souvenirs liégeois » utilisés par Simenon dans son œuvre, un des épisodes les plus intéressants et les plus repris par l'auteur est sans doute l'internement de sa tante Félicie, auquel il assista étant enfant. On le trouve décrit en détail dans trois textes, assez éloignés entre eux à la fois par le genre et par les sujets adoptés : *Je me souviens* (1945), récit autobiographique de la jeunesse de Simenon ; *Pedigree* (1948), fresque du Liège du début du vingtième siècle où la part autobiographique est moins aisément discernable, car il y a là encore transposition à un cadre romanesque ; enfin, *Malempin* (1940), fiction nettement avérée cette fois, et dont le décor (un aller-retour constant entre Paris et la Vendée) n'a plus rien à voir avec Liège. Une autobiographie, une fiction à consonance autobiographique et revendiquée comme telle, une fiction pure : trois œuvres parfaitement dissemblables, jusque

(1) Marcel Proust, *op. cit.*, p.46.

dans les héros qu'elles mettent en scène : le jeune Simenon (vu par un Simenon devenu adulte), Roger Mamelin, Edouard Malempin. Chacun d'eux a sa vie à part – réelle ou de fiction : de sorte que le souvenir de l'internement de Félicie ne va pas s'ajuster à eux de façon identique. Dans *Je me souviens...*, c'est le Simenon mémorialiste qui parle, se bornant à décrire sa tante Félicie telle qu'il l'a vue dans son enfance (lors des visites que lui rend la mère de l'écrivain) et à raconter l'épisode-choc de l'arrivée des infirmiers chez elle. Ce n'est pas le point de vue d'un romancier ; dans le « pacte autobiographique » conclu avec le lecteur (pour reprendre l'expression de Philippe Lejeune), il respecte la clause du « tout-ce-que-j'ai-vu-est-la-vérité ». Tout ce que le lecteur saura donc de Félicie, ce sont des faits – une observation directe et sans interprétation. Félicie (de son nom de jeune fille Brüll) a visiblement les nerfs fragiles ; elle boit (1) ; elle a une peur atroce de l'homme qu'elle a épousé, un patron de café surnommé Coucou, car « il paraît qu'il adorait faire peur aux gens, qu'il se cachait dans le noir et qu'il criait soudain : “ Coucou ! ” (2) » Très attachée à sa sœur Henriette, elle l'est tout autant à Georges, le fils de cette dernière (et le narrateur du livre), et ne cesse de leur faire de petits cadeaux, en échange de quoi elle trouve dans ces deux interlocuteurs des oreilles compatissantes au récit des malheurs de la famille. « Ma pauvre Henriette... (3) » est le *leitmotiv* de cette femme qui souffre et qui n'aime pas son mari – haine partagée par Henriette depuis que, la surprenant dans son café, Coucou a lancé à sa femme : « Je ne veux plus voir ta famille de mendiants ! (4) » « Puis, soudain, un après-midi d'automne... (5) » Henriette apprend que sa sœur, devenue folle, va être conduite à l'asile. Avec son fils, elle se rend au café de Coucou et là, le jeune Simenon devient le spectateur d'une scène terrifiante :

Un homme se détache d'un groupe. C'est le docteur, accompagné de deux solides gaillards. Ils montent l'escalier dans un silence impressionnant. Tout le monde est dans la pénombre, changé en statue, quand, dans une des chambres, des cris de bête éclatent, un vacarme, des meubles renversés des coups, la rumeur d'une bagarre.

La bagarre se rapproche, envahit l'escalier et on se colle contre les murs, on s'abrite dans l'encadrement des portes tandis que les deux infirmiers emportent un corps qui se débat, une forme blanche qui hurle.

Félicie, à trente ans, est devenue folle. C'est elle qu'on emmène, et tous les Brüll sont là à se

(1) Georges Simenon, *Je me souviens*, repris dans le tome 26 du *Tout Simenon*, éd. Omnibus, 2004, p.50.

(2) *Ibid.*, p.50.

(3) *Ibid.*, p.50-51.

(4) *Ibid.*, p.51.

(5) *Ibid.*, p.52.

chercher à tâtons dans une maison inconnue.(1)

Quand la voiture de l'asile s'en est allée, le jeune Simenon erre dans cette maison qu'il ne connaît pas et, par hasard, est témoin d'une scène étonnante : « Un homme que je n'ai jamais vu (Coucou, sous-entend le texte) s'est frappé la tête contre le mur et c'est un sanglot qui a jailli brusquement d'une énorme poitrine. (2) » Après la mort de Félicie, l'enquête révélera que le patron de café battait sa femme, et « on prétend aussi que Coucou avait des mœurs spéciales qui ont aidé à détraquer ma pauvre tante. (3) » Simenon, on le voit, se borne à raconter une anecdote, explicitant les moments où il a été mêlé de près au drame, mais faisant appel aux ragots familiaux et aux « on-dit » dès qu'il faut combler des blancs – qu'il distingue prudemment de la narration par les « il paraît », les « on prétend ». Pourtant, là encore, Simenon ne peut s'empêcher d'assembler, de mettre bout à bout, de réunir les réminiscences et les courtes scènes vues par le jeune garçon qu'il a été en vue de former une véritable histoire, continue, dotée d'une vraie progression dramatique. Les entrevues, les larmes de Félicie, la crainte mystérieuse qu'elle a de son mari, annoncent le drame de l'internement et la fin lamentable de « l'héroïne ». Ce que le jeune Simenon avait ressenti – et pressenti – le Simenon adulte le met en lumière et en fait une de ses impitoyables mécaniques logiques qui, au bout du chemin, broie la pauvre Félicie. Ce n'est plus une vie qu'il nous raconte, c'est un « destin », resserré autour d'un mystère qui nous est révélé à la fin dans toute son horreur, lors de la scène paroxystique de l'internement. Même quand l'autobiographie est avérée, Simenon, on le voit, ne peut s'empêcher de traiter ce « réel vécu » comme dans un de ses romans : il « bâtit » ce souvenir autobiographique et ne se laisse pas aller au hasarde de la réminiscence, ainsi qu'il le fera, plus tard, dans ses « dictées ».

Cet épisode dramatique se retrouve également dans *Pedigree*, mais conduit de façon radicalement différente. C'est que *Pedigree*, roman avéré cette fois (le mot est sur la couverture), ne ressemble à aucun autre livre de Simenon. Ce livre est en effet une fresque du Liège du début du siècle, dont le fil narratif suit les différentes trajectoires d'une bonne ving-

(1) *Ibid.*, p.52.

(2) *Ibid.*, p.52.

(3) *Ibid.*, p.53. A noter que des éléments seront détachés de cet épisode autobiographique pour être réutilisés indépendamment, dans d'autres romans : la folle enfermée dans sa chambre et ses « cris de bête » resurgissent dans *Le Bourgmestre de Furnes*, à travers l'évocation de la fille aliénée de Terlinck. Et la phrase que prononce Henriette à son fils au sujet de Coucou (« Ce n'est pas ton oncle...Ce n'est plus ton oncle depuis que ta tante est morte ») se retrouve dans *Malempin* (p.173 de l'édition « folio », 1980), mais aussi dans un roman de 1937, *L'Assassin* (p.204 de l'édition « folio », 1976).

taine de personnages, sur un temps linéaire étiré sur quinze ans. En somme un roman-chronique, comme *Le Testament Donadieu*, mais plus ambitieux encore : alors que *Le Testament Donadieu* se concentrait seulement sur la famille du même nom et sa déliquescence, *Pedigree* semble, lui, donner l'image d'une ville entière, au sein de laquelle s'entrecroise tout un réseau de destins. La narration ne cesse de sauter d'un personnage à l'autre, s'attachant tout particulièrement à l'un d'eux, puis le délaissant au profit de ses nombreux semblables, ne recommençant à l'évoquer que plusieurs pages plus loin, souvent même à un moment non radical de son existence – ce qui explique le caractère parfois un peu confus du roman, qui dérouta jusqu'à Gide. Simenon sait qu'avec *Pedigree*, il « (sort) de (sa) route habituelle (1) » : c'est moins un « cas », un « destin » qu'il recherche à transcrire ici qu'une « épopée (2) » des petites gens de Liège. De là une narration polyphonique, épousant à chaque épisode le point de vue d'une personne différente. Dans ce concert de voix, le personnage de Félicie disparaît quelque peu pour se fondre dans l'arrière-plan ; on ne saurait retrouver la densité, l'unité qui a prédominé à la description et au dénouement de sa situation dans *Je me souviens*. L'épisode Félicie est divisé en deux parties distinctes dans *Pedigree* : la sœur d'Henriette est évoquée par Elise Mamelin – l'équivalent fictionnel d'Henriette Brüll, la mère de Simenon – lors d'une conversation avec son autre sœur Louisa (cette scène remplace la première partie de l'épisode, les visites d'Henriette au café de Coucou, où les bizarreries de Félicie étaient mises à jour ; ici, au contraire, on a de ces « manies » un point de vue très indirect, celles-ci étant cette fois un simple sujet de conversation (3)). L'autre morceau consacré à Félicie n'apparaît que cent cinquante pages plus loin, de l'autre côté d'un entrelacs complexe de destins, Simenon entraînant son lecteur tantôt de Roger Mamelin, fils d'Elise et figure centrale du roman, tantôt du côté d'Elise et de son mari Désiré, tantôt du côté de l'oncle



Léopold, de l'anarchiste Murette, des familles respectives d'Elise et de Désiré, des voisines, des amies... L'épisode cette fois amené est celui, paroxystique, de l'internement (4), mais sa singularité disparaît un peu sous la profusion d'anecdotes entrelacées qui est toute la structure du roman. Simenon a beau étoffer cette partie d'éléments nouveaux (le corps de Félicie est autopsié ; Coucou est envoyé en prison ; et la scène se referme sur l'épisode inédit d'Elise se rendant sur la tombe de sa sœur), rien n'y fait : le personnage pathétique de Félicie paraît secondaire, délaissé, enterré sous la masse de destins que Simenon cherche à conduire alternativement tout au long du roman. C'est qu'une fois de plus, le romancier belge a eu à

(1) Lettre inédite à Gaston Gallimard, reprise dans *...sans trop de pudeur*, p.58.

(2) Lettre inédite à Gaston Gallimard, *op. cit.*, p ;60.

(3) Georges Simenon, *Pedigree*, p. 113 à 116.

(4) *Ibid.*, p.285 à 291.

choisir entre la vraisemblance autobiographique et les exigences de l'univers romanesque si particulier qu'il a créé avec cette vaste œuvre. Et une fois de plus, Simenon a choisi la fiction, et avec elle les transpositions, les réajustements qu'elle suppose. Dans *Pedigree*, l'épisode Félicie n'obéit donc pas à une stratégie d'explicitation d'un réel vécu par l'auteur, mais au contraire à une stratégie de « re-crédation (1) » du Liège du début du siècle, où l'exactitude des faits compte moins que le regard que l'auteur porte sur eux, que la « poésie » qui se dégage de ce monde. Le « réel autobiographique » s'efface devant les exigences de la fresque.

Cette transposition constante de l'autobiographique est également le pivot d'un roman tel que *Malempin* – troisième avatar de l'histoire de Félicie, le plus réussi sans doute, dans la mesure où Simenon transmet ce souvenir autobiographique à ceux de son héros lui-même, sans en altérer la densité, sans le disperser dans la narration : il garde ici tout son sens, sa force d'histoire dans l'histoire. *Malempin*, il est vrai, se réduit au point de vue d'un seul héros, ce qui permet aux micro-éléments qui font le livre de s'engrener avec leur logique habituelle, et non de s'éparpiller en suivant plusieurs lignes différentes, comme c'est le cas dans *Pedigree*. La structure de *Malempin* est originale, portant sur une série d'allers-retours entre le passé et le présent du docteur Edouard Malempin qui, à l'occasion de la maladie de son fils, essaie de cerner sa propre personnalité afin de savoir de savoir quelle image de lui il laissera au jeune garçon : comment était-il à son âge ? comment a-t-il évolué ? Simenon reprend son idée de surimpression du passé sur le présent, leurs coexistences et leurs points de confluence au sein du héros, qu'il avait développée dans *L'Evadé*, mais il apporte à cette surimpression une valeur plus troublante encore dans la mesure où le passé et le présent n'entrent pas en conflit, mais se prolongent, s'accompagnent l'un l'autre au sein du héros, recomposent son identité au lieu, cette fois, de la décomposer. La densité du roman y gagne encore. Ce qui

explique la grande similitude de traitement entre le souvenir autobiographique de Félicie dans *Je me souviens* et le souvenir de Malempin à propos de sa « tante Elise » : tous deux ont en commun cet aspect d'histoire bien composée, où tous les éléments jouent leur rôle, faisant dans leur agencement même, leur « mécanique », office de destin. Mais là encore, Simenon transpose et adapte ce « réel vécu » aux éléments qui constituent *Malempin*, accentuant encore l'artificialité du souvenir. Félicie devient ainsi « tante Elise », et reste la sœur de la mère du héros. Autre mise à distance avec la réalité : les deux sœurs, loin d'être solidaires, se haïssent depuis qu'Elise a fait un « beau mariage » avec un homme riche, « l'oncle Tesson »(2) ; puis,

(1) Préface à *Pedigree*, *op. cit.*, p.8.

(2) L'œuvre de Simenon est décidément placée sous le signe de la récurrence : on retrouve un autre « oncle Tesson » dans *Le Fils Cardinaud*, publié deux ans plus tard, en 1942. après la disparition douteuse de ce dernier, Elise a épousé M. Reculé, l'équivalent fictionnel de Coucou. C'est à ce moment précis que le jeune Malempin passe d'une observation indirecte d'Elise Tesson à une observation directe : en effet, rejeté par sa mère sous prétexte que l'école de Saint-Jean-d'Angély est meilleure que celle de sa campagne natale (1), Edouard vient habiter chez elle. Contrairement au narrateur-Simenon de *Je me souviens*, le narrateur-Malempin est dans la place : au ton subjectif de *Je me souviens*, où les ragots familiaux venaient compléter les blancs laissés par le point de vue direct du narrateur-spectateur, va donc succéder un ton objectif, où les faits gagnent en précision, où les soupçons deviennent rapidement des certitudes. Les tendances perverses de Coucou, évoquées indirectement dans *Je me souviens*, deviennent patentes avec le personnage de M. Reculé, le narrateur-Malempin surprenant même une scène où il humilie sa propre femme (2). Quant à Elise elle-même, le mécanisme infernal qui la pousse vers la folie devient ici évident dans la mesure où le jeune Malempin recueille ses confidences, prenant ainsi la place que tenait Henriette dans *Je me souviens* : « Si tu savais, mon pauvre Edouard !... J'expie mes péchés... C'est un enfer... Cet homme-là me bat... Un jour, il me tuera... (3) » La scène de l'internement elle-même est modifiée, quoique Simenon en conserve les grandes lignes et la tension tragique qui y règne : les spectateurs de cette épouvantable scène se réduisent, cette fois, au narrateur, à la mère de ce dernier et à une amie d'Elise. La mort d'Elise elle-même a des répercussions inattendues : alors que dans *Je me souviens* et dans *Pedigree* le narrateur-Simenon et Roger Mamelin (son double de fiction) n'étaient pas directement affectés par ce décès, Malempin, lui, hérite de sa tante. Cet argent lui fait subir une évolution capitale : il découvre sa propre indépendance et se coupe de ses racines paysannes en s'éloignant, géographiquement et matériellement, de sa mère qui l'a rejeté. On voit ainsi que dans

*Malempin*, le souvenir autobiographique n'est plus qu'un palimpseste sur lequel Simenon a modifié, regratté, ajouté des éléments : il devient un maillon de cette chaîne logique qui fait la structure de tout roman de Simenon. Que l'on essaye de supprimer tous les ajouts effectués autour de la matière première (« l'oncle Tesson », la brouille avec la sœur), et cet épisode n'a plus sa place dans le roman, lui confère une impression désagréable d'in vraisemblable. Les romans de Simenon sont toujours dominés par une logique : si la mère de Malempin s'est brouillée avec Elise, c'est à cause du riche Tesson ; si Tesson intervient dans ce roman, c'est pour donner à la mère de Malempin l'envie de cet argent « qui lui revient de droit » ; si celle-

(1) Georges Simenon, *Malempin*, éd. Gallimard, coll. « folio », 1980, p.132.

(2) *Ibid.*, p.170.

(3) *Ibid.*, p. 171.

ci envoie son fils chez Elise après la mort de Tesson, c'est dans l'espoir qu'Edouard l'attendrira et qu'elle lui laissera cet argent, sans prévoir que cette cohabitation influera profondément sur la vie d'Edouard au point que... Comme le constate Malempin lui-même, « un détail en amène un autre (1) », de sorte que chaque élément, même le plus futile, participe à l'évolution du livre ; évolution régulière, sans accroc, de micro-élément en micro-élément, mais qui a quelque chose de *fatale*. C'est au nom de cette fatalité que le souvenir autobiographique est ici entièrement réaménagé, sans toutefois entraîner la déconstruction que l'on a pu constater dans *Pedigree*.

Le « réel autobiographique » est donc bien perçu par Simenon comme un élément artificiel, dans la mesure où il est adaptable au roman, ajustable à l'univers qu'il renferme. Pour cela même, il n'hésite pas à faire appel plusieurs fois au même souvenir, qu'il modifie chaque fois à des niveaux différents. Dans *Je me souviens*, il aligne le souvenir de l'internement de sa tante dans une perspective de « mémorialiste » : il raconte ce souvenir de son seul point de vue, en mettant plus l'accent sur sa subjectivité que sur sa signification sémantique. Dans *Pedigree* au contraire, il replace ce souvenir au sein d'une structure complexe de narration polyphonique, si bien qu'il paraît voler en éclats. Enfin, dans *Malempin*, c'est à une *logique*, à la fois romanesque et événementielle, que doit s'adapter le souvenir ; il devient un élément capital à la progression du livre. En utilisant ce réel vécu, c'est moins à un désir de sincérité qu'à un souci de romancier qu'obéit Simenon : la « vérité autobiographique » devient, chez lui, élément de restitution d'une « vérité poétique » (pour reprendre ses termes même), qui est celle de l'univers romanesque qu'il bâtit roman après roman. Le réel, chez Simenon, se subordonne au fictif, paradoxe dont, du reste, il exploitera toutes les possibilités avec *Les Trois crimes de mes amis*.

B- L' « INTERZONE » SIMENONIENNE, ZONE LITTÉRAIRE OU S'ANNULENT MUTUELLEMENT LES CONVENTIONS ROMANESQUES ET AUTOBIOGRAPHIQUES.

B1. La perte des repères romanesques au nom de la « vérité poétique » de l'univers simenonien.

« A vrai dire, confia un jour André Gide à Simenon, je ne comprends pas bien *comment* vous concevez, composez, écrivez vos livres. Il y a là un mystère qui m'intéresse particulière-

(1) *Ibid.*, p.53.

ment. (1) » L'étonnement de Gide reposait sur un des aspects les plus évidents de l'œuvre de l'œuvre de son ami romancier : son apparente absence de *construction*, qui aurait dû faire tort à la composition de ses livres, alors que dans la réalité, il n'en est rien. On a vu comment Simenon parvenait à résoudre cette absence par une attention constante aux micro-éléments qui font toute la structure de ses romans, comment il parvenait à les relier entre eux par une série d'échos, tout un jeu de rapprochements et d'oppositions qui font la dynamique du livre ; y revenir serait redondant. Ce qui est moins visible, c'est que, dans cette concaténation minutieuse et un peu déconcertante, il entre non seulement une part d'instinct, mais aussi une certaine *intentionnalité*. Simenon ne se contente pas d'ignorer – ou de feindre d'ignorer – les règles de base du roman : il n'hésite pas à les attaquer, à en montrer l'artifice, à dénoncer leur dimension intellectualisante quand il le faut, et ce aussi bien dans ses propres romans que dans ses rares essais. Pour s'en convaincre, il suffit de considérer l'ouverture des *Trois crimes de mes amis*, splendide morceau d'ironie sur la volonté stérile du roman de faire passer pour « vraies » une intrigue et une structure qui, si elles proviennent bel et bien de souvenirs autobiographiques, n'ont de « réelles » que leur appartenance à un genre totalement artificiel ; *Les Trois crimes de mes amis* est pourtant à ranger dans la catégorie des romans (Simenon souhaitait même le sous-titrer « histoire vraie », continuant ainsi l'ironie jusque dans le titre ; mais Gaston Gallimard refusa et lui imposa un paradoxal et laborieux « roman vrai (2) », qui ne satisfait guère son auteur). Le romancier belge, on le voit, joue sans cesse avec les codes romanesques, tantôt avec un plaisir non dissimulé, tantôt avec la gravité de l'écrivain conscient de son statut isolé dans la littérature de son temps et soucieux de le rester.

Cette remise en cause systématique de ces codes n'a toutefois rien de gratuit : elle vise à la création d'un espace romanesque particulier, où le romancier pourrait interroger la

« vérité » de ses personnages et de leur univers en toute liberté, sans avoir à passer par les procédés littéraires ordinaires au roman (intrigue bien agencée, analyse psychologique, temps bien défini, style recherché qui séduit le lecteur, description de type balzacienne d'un décor, ou d'un milieu). Il en arrive ainsi à une sorte d'épure du roman – ce que Jacques Dubois qualifie de « roman pur (3)» – une œuvre délivrée (?) des aspects les plus artificiels du genre, au profit de ce qu'il considère comme étant son essence : la « vérité poétique » d'un personnage et de son univers. La technique passe au second plan, réduite au simple rang d'instrument permettant de dégager cette « vérité ». Pour cette raison les romans de Simenon

(1) Lettre de G. Simenon du 6 janvier 1939, *op. cit.*, p.24.

(2) Pierre Assouline, *Simenon*, éd. Gallimard, coll. « folio », 1996, p.348.

(3) Jacques Dubois, *op. cit.*, p.318.

semblent composés comme en dehors des structures et des cadres classiques : ils ne font pas appel, en tout cas, à « l'intelligence » du romancier, à son sens de la composition, mais une fois encore, à son *instinct* de créateur de héros et de mondes. Ce qui émerge alors de ce genre réévalué, dégraissé, a de quoi déconcerter le lecteur et les critiques : une œuvre où le héros n'est plus manipulé par l'auteur, au sein d'une intrigue émaillée de péripéties identifiables, mais qui fait presque à lui seul la progression du roman, par sa seule capacité de « réaction » à son univers, par sa sensibilité à des détails, à des souvenirs précis ; le narrateur se borne à suivre son point de vue, sans expliquer pourquoi l'esprit du héros prend telle ou telle direction – il semble presque qu'il soit dépendant de lui, qu'il obéisse tout entier à la logique seule du protagoniste. Dès lors, l'absence de péripéties visibles entraîne le lecteur dans un climat inhabituel : le roman lui paraît vide, à tout le moins d'une déconcertante neutralité. Il a l'impression de se trouver confronté à une mosaïque de petits détails en apparence banaux, trop ténus pour qu'il en tire un sens quelconque, décrits de manière trop prosaïque – voire trop sèche ou incomplète – pour que l'un d'eux se détache du lot et trahisse une idée directrice qui gouvernerait le roman. Le style de Simenon obéit aussi à cette logique de neutralité : il se caractérise en effet par des paragraphes très brefs, des phrases souvent réduites à des unités grammaticales minimales, une ponctuation où dominent les points d'exclamation, d'interrogation et de suspension, ce qui laisse au lecteur une impression d'inachevé, le sentiment que le sens du roman se joue dans l'implicite, dans une région que le texte échoue à cerner. L'insertion d'épisodes autobiographiques dans le roman, aisément décelables parmi les souvenirs fictifs dont il dote son héros, ajoute encore au trouble car ils remettent en cause son statut purement fictionnel : qu'avons-nous entre les mains ? un roman ? une autobiographie déguisée ? une œuvre à clefs ? Le roman simenonien semble décidément se

caractériser par la perte même des repères du roman, des codes qui le définissaient, de son statut même de fiction – le romanesque et l'autobiographique échangeant sans cesse leurs attributs. Privé des habituels *topoi* romanesques, le lecteur est entraîné dans une zone ambiguë, mouvante, où la seule chose qui fasse sens est la logique profonde de l'œuvre, l'ordonnance de ces micro-éléments autour d'une « vérité » qui apparaît peu à peu. « Vérité » double, qui est celle du héros, mais qui est aussi une « vérité poétique » : celle, plus vaste, de l'univers dans lequel le protagoniste évolue ; celle au nom de laquelle Simenon sacrifie les artifices les plus visibles du roman et détourne ses propres souvenirs : « tout est vrai sans que rien soit exact. (1) » Simenon ne ment pas, il cherche seulement une autre « vérité », une autre authenticité que celle des faits, un « réel » qui dépasse le simple « réel autobiographique »

(1) Georges Simenon, préface à *Pedigree*, *op. cit.*, p.6.

tout en évitant le plus possible l'artificialité propre au roman. Par son utilisation si particulière du souvenir, à la fois vecteur de désagrégation et acte fondateur dans l'intrigue, à la fois élément romanesque à part entière et fragment de réel vécu par l'auteur, il se maintient entre roman et autobiographie, mêlant et transformant les acquires, les caractéristiques de l'un et de l'autre en une chaîne logique de micro-éléments, et ne laissant d'autre solution au lecteur que celle de comprendre cette « logique » d'univers romanesque. Chaque roman de Simenon nous plonge au cœur d'une sorte d'« interzone », un genre où, certes, la fiction romanesque prédomine (Simenon refuse « l'étiquette de roman biographique (1) »), mais comme en dehors des figures imposées du roman. Avec son instinct de créateur, le romancier belge en arrive donc à remettre en cause les fondements même du roman, rejoignant une fois de plus les préoccupations formelles de son temps : il hume l'air à la mode depuis *Les Faux-monnayeurs* (l'anti-roman par excellence), depuis sa rencontre même avec Gide, l'auteur de ce livre atypique – tout en résistant cependant au climat intellectuel et philosophique qui sous-tend l'œuvre du « contemporain capital ».

*B2. L'« interzone temporelle » chez Simenon : l'exemple de l'utilisation du souvenir dans Malempin.*

Chaque élément des romans de Simenon contribue à la création de cette « interzone » romanesque évoquée plus haut ; certaines œuvres de l'écrivain belge sont même essentielles à connaître dans la mesure où chacune d'elles portent sur un aspect bien particulier du roman, qu'elles déconstruisent avec une logique et un systématisme presque effrayants. *Les Trois crimes de mes amis*, et dans une moindre mesure *Pedigree*, créent ainsi une « interzone formelle », en révélant l'inadaptation du roman au « réel autobiographique ». *Les Pitard*

(1934), lui, révèle « l'interzone mentale » du héros (que Simenon réutilisera dans tous ses romans ultérieurs), qui inspire pour la première fois à l'auteur belge ces phrases que nous connaissons bien désormais : « De même que, dans son demi-sommeil, il avait presque toujours deux couches de pensées, l'une tenant davantage du rêve et l'autre de la réalité, il parvenait maintenant, à son insu, à superposer deux ordres de préoccupation. (2) » ; ce roman déconstruit également un certain type de récit (ici, le roman d'aventures maritimes à la *Pêcheur d'Islande*). *L'Evadé* et surtout *Malempin* créent, eux, l'« interzone temporelle » de cet univers simenonien, nouant passé, présent et avenir dans une seule action. Les autres romans de Simenon reprennent ce principe de déconstruction constante, mais de façon plus

(1) Georges Simenon, préface à *Pedigree*, *op. cit.*, p.6.

(2) Georges Simenon, *Les Pitard*, éd. Gallimard, coll. « folio », 1976, p.174-175.

partielle, plus assourdie, mêlant plusieurs types de déconstruction entre eux (temps, personnages, figures romanesques-types, genres) au sein de la chaîne des micro-éléments, au lieu de faire de l'un d'eux l'idée directrice du livre. Le projet d'« interzone », tel que le conçoit Simenon, n'est donc pas le fait d'un ou deux livres isolé : il court sur tous les romans de la « période Gallimard », chaque titre apportant une complémentarité au projet en développant un aspect de cette déconstruction du roman ou, au contraire, tentant de les traiter conjointement, sur un seul titre.

L'exemple le plus systématique de cet effort est, avec *Les Trois crimes de mes amis*, *Malempin*, par lequel Simenon explicite la fonction du temps romanesque dans ses romans – un temps fait d'une indécision constante entre passé, présent et avenir ; c'est aussi celui où il maîtrise le mieux l'utilisation du souvenir comme vecteur de construction de cette « interzone ». A travers cette œuvre atypique, il réalise un vieux projet, qui l'obsède depuis 1925 : à cette époque, affirme-t-il à André Gide, « j'étais déjà hanté par un problème que je poursuis toujours : les trois dimensions – le passé, le présent et l'avenir se nouant étroitement dans une seule action – avec une densité d'atmosphère et de vie complète que je n'atteignais pas et que je n'ai pas atteinte encore. (1) » Là encore, on notera que c'est une fois de plus au nom de la « vérité » de l'œuvre, de sa « vie » même, que Simenon poursuit une perspective de déconstruction du temps autour de ce qui a été (le passé), de ce qui est (le présent) et de ce qui pourrait être (l'avenir) ; plus tard, les Nouveaux Romanciers (et particulièrement le Robbe-Grillet des *Gommes* et de *La Jalousie*) se souviendront de cette démarche. Mais Simenon, à l'inverse des écrivains du Nouveau Roman, voit le temps romanesque et ses trois dimensions comme un véritable obstacle à sa conception, un « problème » dont il lui faut à tout prix se

dépêtrer. Encore une fois, c'est par le souvenir que le romancier va réaliser son projet d' « interzone temporelle ». On sait, depuis *La Vérité sur Bébé Donge*, que le souvenir abolit à merveille les dimensions et aide à fusionner les différents niveaux de la narration : on a vu, notamment dans *L'Evadé*, comment la superposition de l'apparence du personnage et de la réalité de sa nature profonde finissaient par confluer et provoquer en lui une réaction violente (la fuite, puis la folie). Dans *Malempin*, Simenon va cette fois provoquer une confluence plus ouvertement temporelle au sein du héros, instaurant ainsi un climat trouble, impossible à cerner, propice par sa neutralité même à l' « enquête interne » du héros, au questionnement qu'il fait porter sur sa propre identité. Contrairement à la plupart de ses livres, rédigés à la troisième personne, il fait de Malempin le narrateur de sa propre « aventure » ; ce point de vue unique a pour effet de resserrer encore les micro-éléments entre eux, autour d'un temps qui

(1) Lettre de janvier 1939 à A. Gide, *op. cit.*, p.30.  
ressemble plutôt à la durée bergsonienne. *Malempin*, roman avéré, annonce le Simenon mémorialiste et un peu décousu des « dictées » et des *Mémoires intimes* : le livre n'est autre que le cahier tenu par Edouard Malempin, au jour le jour, sur les souvenirs, les doutes qu'ont réveillés en lui la maladie de son fils. Il s'agit presque d'un journal : le héros y note les détails de la vie quotidienne qui le frappent le plus durant cette maladie, réfléchit sur leurs répercussions sur son existence ; souvent, comme il l'avoue lui-même, « un détail en amène un autre » (1), et c'est ainsi que le passé entre en scène, vient s'intégrer au présent, comme s'il était jusque-là en filigrane de celui-ci. Il n'y a donc rien de *réfléchi* dans la démarche du narrateur-Malempin ; ce héros, à l'instar de tous les autres personnages dont Simenon « endosse la peau », est un héros « indécis », se bornant à interroger et à essayer d'ordonner un *chaos*, une véritable confusion de gestes et de scènes venant de tous les âges de ce narrateur. Le roman semble lui-même se faire l'écho de ce flottement du personnage, alternant les éléments de son identité présente et ceux de son identité passée, mais sans privilégier l'une des deux (contrairement à *L'Evadé*, où « J.P.G. » en vient à préférer son existence passée). Mais peu à peu, le lecteur dépasse cette impression déconcertante de confusion en apercevant, à la suite de Malempin, de troublantes analogies entre les notations du présent et celles du passé, des récurrences de gestes, de comportements et même de pensées, qui traversent toutes les dimensions du temps. Malempin les note et s'aperçoit qu'elles révèlent non seulement son identité réelle, cet *instinct* qu'il avait si bien enfoui derrière son identité sociale, « officielle », mais aussi la réalité de son univers. Plus il se souvient, plus il met en parallèle ses souvenirs avec sa situation présente, plus il perçoit une sorte d'étrange déterminisme qui abolit toutes



les dimensions et court d'une époque à l'autre, d'une génération même à l'autre. En témoigne cet épisode, au début du livre, quand il observe son fils malade :

Bilot me regarde... Depuis combien de temps me regarde-t-il ainsi, gravement ?... J'écris gravement parce que je ne trouve pas d'autre mot... Ce n'est pas curieusement non plus... Il me regarde avec sérénité, comme s'il me voyait vraiment, *définitivement*...

Je sais ce que je dis. J'ai changé bien des fois d'aspect. Je changerai encore. Mais Bilot, lui, en cette heure, me voit définitivement.

Peu importe ce que j'étais hier, ce que je serai demain. Je ne changerai plus. Il me verra toujours tel que je suis en ce moment devant lui, et plus tard, lorsque je serai mort, j'existerai encore sous cette forme actuelle.

Voilà ce que je viens de découvrir et j'en ai la preuve. Mon père, qui est mort voilà vingt-cinq ans, n'a pas toujours été le même homme. N'empêche qu'une fois, alors que j'avais peut-être six ou sept ans (Bilot en a huit), je me suis réveillé au milieu de la nuit, surpris par la lumière. C'était la lumière d'une lam-

(1) Georges Simenon, *op. cit.*, p.53.

pe à pétrole. Il y avait des poutres apparentes au-dessus de mon lit et les murs étaient blanchis à la chaux. Nous vivions dans une ferme.

Mon père se tenait debout, un vêtement ciré sur le dos, et de la pluie lui dégoulinait encore. Il était très grand, énorme, puissant comme je n'ai jamais vu personne, les joues pleines et hâlées, ses yeux bleus un peu saillants.

Il me regardait. Est-ce que j'étais malade, moi aussi ? Est-ce que j'avais la fièvre ? Je ne me souviens pas d'avoir aperçu ma mère dans la chambre.

Mais je me souviens de mon père. Je le vois. Je le sens. Il vit. Il est là, tel qu'il était, tel qu'il a toujours été, tel qu'il sera toujours.

Et moi, aujourd'hui... (1)

Une fois de plus, le souvenir permet à Simenon de dresser des parallèles entre deux époques différentes, reliées entre elles, cette fois, non plus par un simple objet (les cigarettes que fume « J.P.G. » dans *L'Évadé*, par exemple), mais bien par une similitude de situation, d'attitude. Malempin prend tout d'abord conscience d'une *correspondance* mystérieuse qui existe entre lui et son fils, de tout un système de relations que Simenon explicite non par l'hérédité (comme eût été tenté de le faire un Zola), mais par un parallèle factuel : à la situation présente du petit Bilot, atteint d'une diphtérie peut-être mortelle, répond la situation passée d'un Malempin étant enfant, lui aussi atteint, à cette période, d'une grave maladie (cela sera affirmé plus tard dans le texte). Mieux encore, c'est à l'occasion de cette circonstance exceptionnelle qu'est la maladie que tous deux se sont chacun forgé leur image définitive du père. Cet écho amené par le souvenir semble déjà susciter une confusion temporelle, tant les

faits sont analogues et interchangeable – racontés de la même manière, selon une progression identique, tournant tous deux autour de la même idée, à savoir l'image définitive que l'un et l'autre garderont chacun de leur père. Cette confusion est entretenue par le style même adopté par Simenon : l'écrivain belge fait en effet sien le vocabulaire restreint utilisé par le petit-bourgeois Malempin ; s'effaçant derrière son personnage, il le laisse s'exprimer avec ses mots, ses hésitations, ses flottements de pensée – d'où une indécision constante dans le temps, ses hésitations portant à la fois sur ce qu'il cherche à ressaisir et sur les moyens qu'il emploie à ce « ressaisissement » (« J'écris gravement parce que je ne trouve pas d'autre mot »). Avec les réticences de Malempin, c'est une fois de plus à une structure en cercle vicieux que nous convie Simenon : le narrateur est persuadé de la subjectivité de son projet (donner à son fils, par écrit, une image définitive de lui-même), ce qui le conduit à remettre en cause les termes même utilisés pour mener ce projet à bien, ce qui fragilise encore l'objectivité de ses souvenirs. Par cette confusion savamment entretenue, Simenon réussit à créer autour de Ma-

(1) *Ibid.*, p.23-24.

lempin une « interzone temporelle » : le héros se retrouve coupé du temps linéaire par ses hésitations entre passé et présent, entre les souvenirs d'un passé qui se dérobe et un projet de redéfinition de soi présent qui lui échappe constamment ; il passe sans cesse de l'une à l'autre dimension, sans jamais se décider à privilégier l'une ou l'autre, se laissant conduire par les analogies qu'il remarque entre la situation présente et le passé, ou retrouvant soudain la mémoire au cours d'une circonstance exceptionnelle. Et quand la mémoire fait défaut, quand Malempin cherche à retrouver une image précise de lui-même qui se dérobe, il fait appel à un tiers – ce qui renforce encore l'aspect subjectif de l'image de lui-même qu'il dégage peu à peu. Cette « interzone temporelle », création anti-romanesque d'un auteur qui se méfie des conventions du roman, a une fois de plus pour but de servir la « vérité » du personnage, dans la mesure où celui-ci n'est plus clairement défini sur deux plans (physique et psychologique), mais *sur l'image qu'il donne de lui au présent, sur celle qu'il donne de lui au passé, et sur celle qu'il essaye, par son projet même, de donner de lui à l'avenir* (ce cahier naît bel et bien de cette « image définitive de lui-même » que Malempin sent se forger chez son fils : d'une certaine manière, son projet d'« essai sur lui-même » est donc dédié à Bilot). Simenon a aboli la tridimensionnalité du temps pour la *transférer* sur son héros même et le faire gagner, ainsi, en « vérité » et en profondeur. « Mes personnages, confia un jour Simenon, j'aimerais les rendre plus lourds, plus tridimensionnels. J'aimerais créer un homme dans lequel chacun, en le regardant, trouverait son propre problème. (1) » En mettant constamment sur le même plan passé et présent et en faisant peser, en filigrane, la présence de l'avenir sur tout le livre,

Simenon réussit donc un véritable mixage temporel, un montage dont la complexité (là encore, tout en micro-éléments reliés entre eux par des parallélismes) entretient au sein de l'identité du héros une incertitude constante de dimension. Où a-t-il le plus de « réalité » : dans le présent, le passé, l'avenir ? La question était pertinente pour un personnage tel que « J.P.G. » ; elle ne se pose plus chez Malempin, homme plus complexe, dont la « réalité » est dans la confluence même des trois identités contenues chacune par les trois dimensions du temps. C'est au nom du relief du personnage que Simenon a, dans *Malempin*, créé avec succès (il suffit de relire les éloges d'André Gide à la lecture de cette œuvre (2)) : la « vérité »

(1) Georges Simenon, *L'Art du Roman*, éd. Complexe, Bruxelles, 1988, p.92-93.

(2) André Gide, à propos de *Malempin* : « Très curieux effort (réussi du reste) de mise en pratique de cette méthode (...) : faire revivre le passé dans, et à travers, le présent. Ici les souvenirs du passé alternent avec la notation de l'actuel. Le chap. du souvenir *alterne* avec celui du présent. Il n'y a pas, à proprement parler, mélange. Et pourtant le passé éclaire le présent qui, sans lui, resterait incompréhensible. Cela établit un singulier parallélisme entre les rapports de père à fils, de l'une à l'autre de deux générations. » « Le Dossier G.S. d'André Gide », *op. cit.*, p.212.

d'Edouard Malempin repose sur une « collision temporelle » où le cloisonnement strict entre passé, présent et avenir n'a plus de raison d'être – la dimension artificielle de cette séparation apparaissant avec les parallélismes évidents que Simenon se plaît à dresser entre les trois dimensions.

*B3. L'interchangeabilité des codes romanesques et autobiographiques chez Simenon : l'exemple des Trois crimes de mes amis.*

*B3a- Les Trois crimes de mes amis, « roman vrai » où « rien n'est exact ».*

Roman assez méconnu dans l'œuvre de Simenon, *Malempin* nous rappelle une fois de plus le rôle capital du souvenir chez l'écrivain belge – vecteur essentiel à la création d'une « interzone romanesque » au sein de ses livres. Simenon en fait le centre d'une série de questionnements ambitieux, portant à la fois sur la part autobiographique de son œuvre et sur sa part formelle de genre romanesque. Mais Simenon est moins un révolutionnaire du roman qu'un destructeur d'idées reçues : si l'on considère la « piste » autobiographique, le souvenir chez Simenon est, comme chez Proust (sans son ampleur et sa richesse thématique et idéologique cependant), un élément de plus à opposer « contre Sainte-Beuve » et son refus de séparer l'œuvre de l'homme, « le moi social et le moi créateur » (pour reprendre l'expression d'Antoine Compagnon (1)) ; la réfutation simenonienne est ici, pour l'essentiel, le travail d'adaptation qu'il fait subir à ses propres souvenirs pour les faire entrer dans ses romans,

l'effort qu'il effectue pour les couper du « réel » dont ils sont issus afin de les transplanter dans la « vérité poétique » de sa création (allant même jusqu'à produire plusieurs versions d'un même souvenir d'un roman à l'autre). Ce travail conduit Simenon à étendre son questionnement sur la forme même du roman : le souvenir liant entre eux plusieurs niveaux temporels, il peut ainsi abolir, à tout le moins contourner, des codes romanesques qu'il juge trop artificiels (notamment l'idée d'un temps linéaire, ainsi qu'on a pu le constater avec l'exemple de *Malempin*), au profit d'un faisceau de petites notations réunies entre elles par un jeu de parallèles et d'oppositions. Ces deux niveaux de remise en cause du roman (autobiographique et formel) vont pourtant fusionner dès 1938, à l'occasion d'une expérience unique dans l'œuvre de Simenon : celle des *Trois crimes de mes amis*. Ce livre inclassable repose sur un pari fou : faire une œuvre de fiction, avouée comme telle, mettant en scène des personnages ayant *réellement* existé et des faits ayant *réellement* eu lieu. Simenon sait d'autant mieux à quoi s'en tenir sur cette réalité-là qu'il a connu, de près ou de loin, les prota-

(1) A. Compagnon, préface à *Du côté de chez Swann* de Marcel Proust, *op. cit.*, p.XIV.  
gonistes de la série de drames sordides qu'il raconte dans ce livre.

Une fois de plus, *Les Trois crimes de mes amis* nous transporte à Liège, dans l'adolescence de Simenon même, dans cette période qui, comme l'affirme très justement Pierre Assouline, sera « humus et terreau de son œuvre (1) ». Roman écrit à la première personne qui plus est, par un narrateur qui est ouvertement l'auteur – ce qui confirme le statut autobiographique de l'œuvre. Mais dès l'incipit, Simenon nous alerte sur la vraie valeur de ce projet, sur le ton de la réflexion « à haute voix », comme s'il s'agissait d'entamer une conversation avec le lecteur au sujet du livre même qu'il va lui soumettre :

C'est déroutant ! Tout à l'heure, que dis-je, il y a un instant encore, en écrivant mon titre, j'étais persuadé que j'allais commencer mon récit comme on commence un roman et que la seule différence consisterait dans la véracité.

Or, voilà que je découvre soudain ce qui fait l'artifice du roman, ce qui fait qu'il ne peut jamais être une image de la vie : *un roman a un commencement et une fin !*

Hyacinthe Danse a tué sa maîtresse et sa mère le 10 mai 1933. Mais quand le crime a-t-il réellement commencé ? Est-ce quand, à Liège, il publiait le journal *Nanesse* dont un invraisemblable hasard me fit, à dix-sept ans, un des fondateurs ? Est-ce quand, en compagnie de Deblauwe, nous déambulions dans les rues de la ville ? N'est-ce pas bien auparavant, pendant la guerre, quand des gamines nous chuchotaient que, derrière les volets clos de certaine librairie...

Et Deblauwe ? Quand a-t-il commencé, lui, à être un assassin ? Et le Fakir ? Pourquoi est-ce justement hier que j'ai appris qu'il était mort dans un hôpital de Paris, mort de misère, d'alcoolisme, de toutes les maladies ignobles, de tous les vices, de toutes les tares, d'une de ces morts qui s'annoncent des

jours et jours à l'avance, par leur odeur ?

Pourquoi ? Comment ? Par où commencer, puisqu'il n'y a pas de commencement ni, entre trois crimes, entre cinq ou six morts, entre une poignée de vivants, d'autre lien, à travers les années et à travers l'espace, que moi-même ?

Je crois entendre la voix de Danse martelant, dans l'étrange salle des Assises de Liège :

– Quand j'avais quatre ans, ma mère m'a conduit à la campagne et là, dans la cour d'une ferme, j'ai vu un homme qui tuait une truie, d'abord avec un marteau, ensuite en lui tranchant la gorge...

Quand il avait quatre ans, je ne le connaissais pas ; je n'étais pas né. Et je n'étais pas là davantage quand, quarante ans plus tard, dans une maisonnette de la campagne française, il tuait sa mère et sa maîtresse comme il avait vu jadis tuer la truie.

Pourrais-je dire plus pertinemment à quel moment le petit K..., dont les souliers prenaient l'eau, décida de se pendre à la porte de l'église Saint-Pholien ? N'est-ce pas alors que, quelques heures avant ce geste, je le portais sur mon dos, inerte d'avoir trop bu, bavant encore après avoir vomi tout ce qu'il avait dans le corps ?

Trois crimes ! C'est vite dit. Mais *avant* ?

Je me souviens que, tout jeune, je dévorais des romans, à raison de trois par jour, et qu'ils me laissaient tous insatisfait. La dernière page lue, je soupirais :

– Et après ?

Pourquoi était-ce fini, puisque tous les personnages n'étaient pas morts ? Pourquoi l'auteur décidait-il, à son gré, gratuitement, qu'à un moment donné il n'y aurait plus rien qu'une page blanche avec le nom de l'imprimeur ?

Aujourd'hui, ce n'est plus la fin qui me gêne : c'est le commencement. De quel droit vais-je montrer soudain un Deblauwe de trente-cinq ans comme s'il n'avait jamais existé auparavant ? Et les autres, que je n'ai connus, eux aussi, qu'à un moment donné de leur vie, comme s'ils passaient ?

Je ne me doutais de rien et mes amis étaient des assassins ! Je ne me doutais de rien quelques années plus tard quand je commençais à écrire des romans policiers, c'est-à-dire des récits de faux crimes, tandis que ceux avec qui j'avais vécu jadis, qui avaient respiré la même atmosphère que moi, les mêmes distractions, discuté les mêmes sujets, se mettaient à tuer pour de bon (...).

N'est-ce pas étrange que, pendant ce temps, j'écrivais, moi, des romans policiers où je m'évertuais à dessiner des criminels ?

Peut-être moins étrange qu'il n'y paraît, si l'on y regarde de plus près, si on lit plus attentivement, car alors voilà qu'on retrouve dans mes livres, à côté de bien peu d'imagination, les décors, les atmosphères et les états d'âme qui, chez les trois autres, devaient aboutir à...

Les trois crimes de mes amis ressemblent à tous les crimes que j'ai racontés. Seulement, par le fait qu'ils sont vrais, que je connais leurs auteurs, il m'est impossible d'écrire :

– Il a tué parce que...

Parce que rien ! Parce que tout ! A certains moments je crois tout comprendre et il me semble qu'en quelques mots je vais pouvoir...

Mais non ! L'instant d'après cette vérité que je touchais presque se volatilise et je revois un Deblau-

we différent, un Danse souriant et replet derrière son comptoir, j'entends une phrase... Ou c'est un relent de l'odeur caractéristique du Fakir qui me monte à la gorge et je crois errer sous les réverbères barbouillés de bleu du temps de guerre...

Impossible de raconter des vérités avec ordre, avec netteté : elles paraîtront toujours moins vraisemblables qu'un roman. (1)

En quatre pages, tout est dit de ce projet renversant qu'est *Les Trois crimes de mes amis* : Simenon en expose à la fois le contenu et le paradoxe que celui-ci implique sur le plan de la forme. L'écrivain belge y raconte les faits et gestes de plusieurs personnages dont le point commun est, outre qu'ils ont basculé dans le crime (par le vol ou, plus fréquemment, par le meurtre), que lui-même les a connus, presque simultanément, lors de son adolescence liégeoise. Il nous les présente, à la volée, presque négligemment, faisant de rapides allusions aux principales étapes de leur vie : voici Hyacinthe Danse, directeur du journal *Nanesse* (qui deviendra, sous sa férule, une feuille à scandales peu reluisante) et d'une librairie douteuse où

(1) Georges Simenon, *Les Trois crimes de mes amis*, éd. Gallimard, coll. « folio », 1980, p.9 à 13.

il attirait des petites filles (on remarquera comment Simenon parvient à censurer ce détail scabreux dans sa présentation sans que l'on ait l'impression d'un manque, en remplaçant cette absence de précision dans la logique de rapidité du texte : Simenon esquisse les multiples perspectives du livre à venir) ; voici Ferdinand Deblauwe, futur assassin, tout comme Danse ; voici le Fakir, le petit K... ; dans cette introduction, ne manquent à l'appel que ceux que Simenon appellera constamment, dans sa narration, « les Deux Frères ». A l'instar de *Pedigree*, *Les Trois crimes de mes amis* est donc bien le roman de plusieurs destins entrecroisés, dont le lecteur connaît d'avance l'aboutissement : le crime, qu'il soit meurtre, vol ou suicide ; l'écrivain belge parvient même à déceler, à ce stade du livre, le déterminisme qui a amené ses héros à cette impasse, multipliant l'évocation de signes avant-coureurs (l'épisode de la truie, qui déterminera les circonstances dans lesquelles Danse accomplira son double meurtre ; l'ivrognerie du Fakir et de K..., prélude à leur mort sordide). Du Simenon tout pur en somme – ce dont le romancier a, d'ailleurs, parfaitement conscience. A la seule différence que cette fois, alors que Simenon a toujours mis en scène des héros fictifs, des personnages dont le destin ne doit rien à un modèle antérieur (même leurs crimes ne doivent rien à des crimes réels), les personnages qui passent et repassent dans *Les Trois crimes de mes amis* ne sont *pas* des personnages : ils ont réellement existé. Certains existent encore au moment où l'œuvre est publiée (en 1938), et l'on peut s'étonner que ces « survivants du crime » n'aient pas réagi en se retrouvant « doubles de papier » dans un livre portant la

mention de « roman ». Une fois de plus, Simenon nous confronte à ce paradoxe : une œuvre de fiction dont les héros et les situations sont, eux, indubitablement vrais, autobiographiques. Qui parle à travers ce livre ? le romancier ou le mémorialiste ?

C'est, une fois de plus, en mettant l'accent sur l'artificialité du genre romanesque que Simenon va résoudre ce problème paradoxal. Dès le début de son texte, il démasque cette artificialité par une constatation *a priori* évidente : « Un roman a un commencement et une fin. » En réalité, ce constat est le point de départ de la narration d'un échec du romancier : celui de mettre en scène la vérité factuelle, celle qui caractérise le réel le plus prosaïque, le quotidien. Cette vérité-là, en effet, est discontinue et désordonnée, car elle porte sur l'évolution d'une vie entière ; or le roman ne peut suivre une vie entière, celle-ci se présentant toujours comme discontinue, sans signification particulière, « un film doublé, mal monté, mal interprété, mal ajusté (...), un polar sans tueries, sans flics ni victimes, sans sujet, sans rien (1) », affirmait Marguerite Duras. Ne pouvant suivre le réel continûment, le genre romanesque est contraint de l'agencer différemment, de le réduire sans cesse à des épisodes,

(1) Marguerite Duras, *La Vie matérielle*, éd. P.O.L., 1987, p.139.

des détails qui font sens, ordonnés suivant une structure également différente de celle qui préside à la vie d'une personne, dans la mesure où, sur ce plan-là aussi, le sens doit très vite apparaître au lecteur, sous peine de voir le roman s'enliser. Nous en revenons à la constatation de Barthes au début du *Degré zéro de l'écriture*, selon laquelle le roman n'est pas la restitution d'une vie, mais bel et bien un « destin », resserrant cette « vie » du personnage autour d'une évolution, d'une « ligne directrice » donnée par la construction même du roman, à tout le moins par une série d'échos ou de dissymétries, un jeu de parallèles et d'oppositions. Simenon nous montre que s'il doit évoquer ces personnages ayant réellement existé, il ne peut le faire qu'en les transformant en héros de roman, en les adaptant à un genre fictionnel totalement hors de la vie. Il renforce cette démonstration en nous révélant, par ses réflexions « à haute voix », par la mise au grand jour de son rôle de romancier, qu'il lui est impossible de rendre compte de la « vérité » de Danse, de Deblauwe, de tous les autres, de façon pleine, totale. Cela lui demanderait d'avoir un aperçu de leur existence entière, de pouvoir les suivre à chaque étape de leur vie – ce qui est impossible. Le narrateur ne peut non plus prétendre à une telle objectivité dans la mesure où il n'a connu les héros des *Trois crimes de mes amis* qu'à un moment bien particulier de sa propre existence, les perdant ensuite de vue, n'ayant plus que des échos indirects de ce qu'ils sont devenus ; quand Danse « avait quatre ans, je ne le connaissais pas ; je n'étais pas né » ; quand lui et Deblauwe commirent leurs meurtres, il n'était pas là davantage. Tout ce que le narrateur peut faire au sujet de la « vérité factuelle »

du roman est de faire le récit de sa rencontre avec eux, des projets qu'ils ont agité ensemble, de leur séparation – en somme révéler la dimension autobiographique de son récit, les souvenirs qu'il a de ces héros ; le reste est pure spéculation littéraire. Sur le plan du « réel autobiographique », c'est peu – d'autant que Simenon a toujours insisté sur l'aspect « fabriqué » du souvenir, sur son caractère influençable, son statut de reconstitution forcément subjective. Tout le début des *Trois crimes de mes amis* fait donc le jeu du réel, suit l'idée d'une reconstitution par la « vérité factuelle »... pour mieux en dénoncer l'impossibilité : Simenon nous jette, en vrac, des bribes de souvenir (les « gamines chuchotant que, derrière les volets clos de certaine librairie... » ; Simenon portant sur son dos le petit K...), de petits instantanés des personnages « réels » dont il essaye de se ressaisir, pour aboutir à la constatation que le réel est discontinu, qu'il est impossible, avec lui, de savoir par où commencer et par où finir (des exemples personnels, « autobiographiques » – issus notamment de ses lectures – viennent étayer cette remarque). La structure même de cet incipit se fait l'écho de cette impossibilité, avec ses paragraphes très courts, ses phrases se terminant souvent par des points de suspension (comme si l'auteur, à mi-parcours, réalisait soudain l'impossibilité de ce qu'il cherche à retranscrire et renonçait), ou prenant soudain la forme de questions adressées au lecteur, appels à l'aide un peu ironiques et dérisoires. S'il doit exhumer une « vérité », ce sera donc une « vérité » toute « poétique » : Simenon est contraint de donner sens à ce réel en l'inscrivant dans un cadre hautement artificiel, qui ne se contente pas de restituer des « signes », mais les interprète en vue de les replacer dans une structure qui ne tolère pas de flottement. Le romancier peut ainsi combler les lacunes de sa mémoire en se faisant, à l'instar de ses propres héros, déchiffreur de symboles, essayant de repérer les signes avant-coureurs du basculement de ses héros dans le crime (la truie assommée et égorgée, qui a marqué Hyacinthe Danse à quatre ans, reviendra en *leitmotiv* tout au long de son « itinéraire » de meurtrier). Plus que jamais, « tout est vrai mais rien n'est exact » : la logique romanesque a pris le pas sur l'objectivité autobiographique. *Les Trois crimes de mes amis* et son début fracassant marquent non seulement l'échec du roman, par son obsession du sens et de la structure, à rendre le réel, mais aussi à être « une image de la vie », à créer des héros « vrais dans le réel », c'est-à-dire discontinus : sa structure même l'oblige à considérer les personnages qu'il met en scène comme des destins continus, des itinéraires abstraits. Danse, Deblauwe, le Fakir, le petit K..., les « Deux Frères »... ont beau ne pas être de créations de Simenon, celui-ci est contraint de les considérer comme telles, de se les réapproprier différemment afin de les faire tenir dans le cadre d'un roman, transformant dès lors leur existence d'être réels en destins tout tracés, balisés, en « un cycle préétabli pour ces sortes de



destinées (1)» – ainsi que le note Simenon lui-même dans son livre. Cette « réappropriation » passe d'ailleurs par une mise à distance de la réalité assez marquée, notamment dans l'état civil de certains de ces héros issus du réel : si on lit la très sérieuse biographie de Pierre Assouline, on s'aperçoit que Simenon, pour intégrer ses héros au cadre romanesque qu'il leur destinait, s'est vu obligé de « trafiquer » légèrement le « réel autobiographique », ajoutant un « e » au nom de Dans (2), désignant par l'initiale « K » le peintre cocaïnomanie Joseph Kleine – dont la fin tragique (pendu à la porte d'une église) est, elle, bien réelle (3)... Si la « vérité » est en jeu dans ce roman, c'est, pour reprendre l'expression de Marthe Robert, une « vérité littéraire » bien plus que factuelle : de la réalité (d'autant plus forte et indiscutable qu'elle est autobiographique), le romancier belge tire matière à un univers poétique, ce qui ne va pas, on l'a vu, sans transpositions et ajustements de la « vérité » à la « poésie ». Ce « mensonge » commis par l'écrivain, Simenon, loin de le nier et de le dissimuler, l'exhibe au contraire à

(1) *Ibid.*, p.108.

(2) Pierre Assouline, *op. cit.*, p.86.

(3) Pierre Assouline, *op. cit.*, p.88.

l'occasion des *Trois crimes de mes amis*, joue avec les décalages qu'il suppose et, par la même occasion, le légitime. Mais il entre aussi dans cet « anti-roman » (salué par Gide, spécialiste en la matière depuis *Les Faux-monnayeurs* (1)) autant de théorie que de plaisir purement ludique à prendre le lecteur à contre-pied de ses attentes : une ironie constante sous-tend le texte, notamment au tout début du livre, lorsque le narrateur prend à témoin le lecteur de ses doutes quant à son projet, « l'avertissant » de sa « bonne foi » de manière aussi amusée que Montaigne au tout début de ses *Essais*.

B3b- La place du narrateur dans *Les Trois crimes de mes amis* : quand l'auteur devient personnage de sa propre création.

Œuvre consciemment paradoxale, *Les Trois crimes de mes amis* annonce les transpositions du « réel autobiographique » auxquelles va se livrer Simenon dans sa vaste fresque *Pedegree* – et qui, lui valut, du reste, nombre de procès, beaucoup de « modèles » refusant de voir dans ces transpositions la simple obéissance à une « vérité poétique », mais bel et bien de la diffamation. Cette affaire incitera, par la suite, l'écrivain belge à renoncer à mêler ouvertement le réel à la réalité pour une observation plus scrupuleuse et plus sage des règles romanesques : *Pedegree*, qui devait initialement prendre place au sein d'un vaste cycle romanesque en trois volumes, demeurera donc une œuvre à part, isolée, dans l'univers romanesque de Simenon. *Les Trois crimes de mes amis* connaîtra le même sort et restera

considérés dans cet univers comme une récréation littéraire un peu folle mais sans grande conséquence, une expérience d'apprenti-sorcier du roman qui ne se prend pas totalement au sérieux : quant au sens lui-même du livre, tout au plus s'en débarrasse-t-on par une étiquette de « souvenirs fondus au sein d'une intrigue vaguement romanesque (2) ». Or, de ce mélange « réel autobiographique »-fiction qui fait tout le sel des *Trois crimes de mes amis*, Simenon ne se contente pas d'explicitier les paradoxes, notamment au niveau de la restitution des faits et des personnages : il les pousse au contraire jusqu'à leurs plus extrêmes conséquences dans la structure du livre et dans la narration même. L'auteur joue jusqu'au bout le jeu du « tout est vrai mais rien n'est exact », introduisant le soupçon non seulement sur le caractère autobiographique et réel de ce qu'il narre (notamment en classant *Les Trois crimes* dans la catégorie des romans), mais étendant ce doute sur la place du narrateur elle-même, oscillant elle aussi entre réalité et fiction. On a pu le constater, *Les Trois crimes de mes amis* est, à

(1) « ...de surprenantes qualités : les premières pages des *Trois crimes de mes amis* sont étourdissantes. » Lettre du 6 janvier 1939 à Georges Simenon, *op. cit.*, p.26.

(2) Jean-Baptiste Baronian, « Simenonville », in « dossier Simenon », *Magazine littéraire* n° 417, février 2003, p.34.

de *Malempin*, un récit à la première personne, le premier dans l'œuvre de Simenon. Contrairement à *Malempin*, où le narrateur était un personnage fictif avéré, celui des *Trois crimes de mes amis* est Simenon lui-même : l'« avertissement » qui ouvre ironiquement le livre est également le signe de cette présence constante de l'auteur derrière cette nouvelle « création », nous prévenant du rôle qu'il va y jouer. Or ce rôle est *double* : dans ce « roman » Simenon est non seulement l'auteur et le narrateur, celui « qui tire les ficelles » et celui qui décide de la structure de son récit, de l'irruption ou de la disparition de ses héros au sein de cette structure, mais il est aussi *un personnage à part entière* de ce même « roman ». Les héros de ce curieux livre sont en effet, rappelons-le, des personnages qu'il a connus lors d'une période orageuse de sa jeunesse, dont ses lecteurs les plus fidèles avaient pu avoir un premier aperçu dans son roman *L'Ane Rouge*. Mais alors que *L'Ane Rouge* tirait l'autobiographique du côté des artifices du roman, avec un héros fictif, Jean Cholet, *Les Trois crimes de mes amis* s'érige, lui, à mi-chemin des conventions du roman et de celles de l'autobiographique : Simenon est présent non seulement dans le livre comme narrateur et comme auteur (par la réflexion sur le roman et le réel qui ouvre le livre), mais il s'y met ouvertement en scène et y raconte, en détail, les circonstances de ses différentes rencontres avec Hyacinthe Danse, Ferdinand Deblauwe, le Fakir, le petit K..., les « Deux Frères », ce qui lui permet de faire le portrait du jeune homme qu'il a été. Il ne se ménage d'ailleurs pas, parlant du jeune Simenon qu'il a été comme d'un être faible, influençable, peu clairvoyant, impressionné par les

apparences seules, dont la révolte contre son milieu petit-bourgeois s'apparente surtout à un « jeu » :

Je n'avais pas tout à fait dix-sept ans et demi et, dans mes périodes d'élégance et d'antimysticisme, je portais un faux col à pointes cassées et des manchettes en celluloïd ; au surplus, je jugeais indispensable d'orner mes souliers vernis de guêtres gris souris.

C'était tout ou rien ! Quelques semaines plus tôt, je me faisais tondre le crâne pour échapper plus sûrement au démon de la coquetterie ; maintenant, à grand renfort de cosmétique, j'arrivais tant bien que mal à séparer par une raie mes cheveux trop courts et, tout en écoutant notre Roumain, je me promettais de me parfumer comme lui à l'eau de Cologne russe, et d'arborer un jour un diamant jaune dans une chevalière de platine. (1)

C'est dans cette volonté de fixer sa propre image dans ce concert de protagonistes « réels » que réside l'ambiguïté même du rôle du narrateur : il se peint dans ce passage comme un personnage à part entière de sa création, comme le montre ce petit « portrait de

(1) *Ibid.*, p.74.

l'artiste en jeune homme », où, par le biais de l'ironie, il se met à distance, il se dissocie de l'adolescent qu'il a été, faisant ressortir les paradoxes de ce jeune « héros » (jouer les rebelles à tout ordre social n'empêche pas d'être sensible à la mode et de vouloir imiter les apparences de la puissance et de la richesse). Cette distanciation même montre que le travail d'adaptation aux règles romanesques des personnages réels que sont Danse, Deblauwe, le Fakir... vaut pour celui qui les a connus et fréquentés, à savoir l'écrivain lui-même. Dans *Les Trois crimes de mes amis*, Simenon s'est recréé de la même façon qu'il a recréé dans un cadre romanesque ces hommes « interlopes » qu'il a si bien connus ; il s'est mué, paradoxe de plus, en héros d'un roman dont l'auteur n'est autre que lui-même : nous le voyons évoluer, s'agiter dans ce cadre au même titre que la galerie de portraits issus du réel et qu'il a « ajustés » au nom de la « vérité poétique » de sa création. Nous voyons le déterminisme qui l'agite mis à nu, au même titre que pour les autres « héros » de ce « roman » : Simenon recrée le jeune homme qu'il a été, rend ses caractéristiques physiques et psychologiques – là encore, par le biais d'une chaîne de minuscules notations – pour mieux cerner son essence, sa vérité (ici, celle d'un jeune garçon en révolte contre son milieu, mais qui, victime de sa naïveté et de l'atmosphère d'amoralité totale qui règne dans Liège après la Grande Guerre, ne sait pas encore où il va, cherchant seulement à assouvir ses désirs). Cette « récréation romanesque » est d'autant plus frappante qu'à cette figure de jeune homme, Simenon superpose celle de l'homme mûr qu'il est au moment de la rédaction des *Trois crimes de mes amis*, celle du romancier de trente-cinq

ans en pleine possession de ses moyens. A la réflexion ironique et lucide de l'auteur sur sa création, succède donc un Simenon personnage de cette même création ; nous le voyons, jeune reporter, essayer de gagner la confiance de Deblauwe, alors directeur de *Nanesse* (avant d'être supplanté par Danse), en lui proposant des idées audacieuses (1) ; nous le voyons participer à une sorte de cénacle artistique, la Caque ; nous le voyons se rendre dans l'Allemagne ruinée d'après-guerre, où l'effondrement du mark lui permet toutes sortes de folies saisissantes et parfaitement amoraux : « En arrivant, on était vêtu de bleu. A midi, on était en gris, avec un complet neuf payé quelques millions de marks. Une heure plus tard, on arborait un chapeau taupé et, sur le coup de quatre heures, on se dandinait dans un manteau de ratine. Quant à tout ce qui était caché dessous !... Dentelles, soieries au mètre, montres et pendentifs, que sais-je encore ? (2)» Simenon étend sa réflexion et ses remises en cause des règles et cloisonnements du roman au statut même du narrateur en confrontant, une fois de

(1) *Ibid.*, p.83-84.

(2) *Ibid.*, p.97-98. On notera cependant l'emploi du « on » qui permet à Simenon de dédouaner légèrement le jeune homme qu'il a été en rejetant la faute de ces actes à une « atmosphère », un climat général de profit et d'immoralité. plus, le « réel autobiographique » à la « vérité poétique » de l'univers qu'il crée en tant que romancier: quel rôle lui donner dans la création romanesque ? peut-il être le double de l'auteur ou, au contraire, appartient-il à cette création en tant que personnage ? Dans *Les Trois crimes de mes amis*, le questionnement est d'autant plus profond qu'il repose sur l'ambiguïté de la place que se dévolue Simenon dans son roman même : par le fond autobiographique de son œuvre, il s'affirme comme un mémorialiste se souvenant d'une période sombre de sa jeunesse et de ses rencontres marquantes avec des personnages louches ; mais dans le même temps, il s'affirme comme romancier en insistant sur le statut de fiction des *Trois crimes de mes amis* et en réfléchissant, dans l'incipit, aux conséquences de cet état fictionnel sur la réalité et sur le souvenir ; enfin, ultime avatar, il s'affirme comme un personnage de cette « fiction », « ajustant » le jeune homme qu'il a été à un cadre romanesque avéré, de la même façon que, précédemment, il y avait « ajusté » les personnages réels de Hyacinthe Danse (de son vrai nom Dans), de Deblauwe, de K... Ces différentes transplantations achèvent de faire basculer le rôle du narrateur dans une zone floue, où son identité devient indéchiffrable, au même titre que le genre qu'il prétend développer, quelque part entre roman et autobiographie. En cela, *Les Trois crimes de mes amis* annonce peut-être cette « autofiction » créée par Serge Doubrovsky dans les années 70, cette « fiction d'événements et de faits strictement réels (1) » qui vit le jour avec *Fils* (1977), *Un amour de soi* ou *Le Livre brisé*. La définition que donne Doubrovsky de ce genre nouveau s'applique en

tout cas presque point par point à cet étourdissant « roman vrai » qu'est *Les Trois crimes de mes amis* – d'autant que la réflexion de Simenon sur le rapport roman-autobiographie n'a rien d'un coup d'essai isolé ; elle resurgit sporadiquement dans son œuvre, soit à travers des tentatives ambitieuses de fresques romanesques à forte connotation « autobiographique » (*Pedigree*), soit avec un « anti-roman » comme *Les Mémoires de Maigret*. Ce dernier exemple est tout aussi intéressant que *Les Trois crimes de mes amis*, dans la mesure où il aborde les parallèles entre l'auteur et ses créatures : c'est à nouveau par le biais du souvenir que « l'autofiction » resurgit ici, mais cette fois ce sont les souvenirs d'un héros fictif qu'il met en scène. Nous voyons, dans ce petit roman publié en 1950, le célèbre commissaire prendre la plume et raconter sa rencontre avec un jeune reporter qui se faisait surnommer Georges Sim et devait, par la suite, écrire de célèbres romans policiers le mettant en scène, lui, Maigret... L'auteur et sa créature échangent leurs rôles le temps d'un livre, Simenon devenant, comme dans *Les Trois crimes de mes amis*, le personnage d'un univers fictif – à la seule différence que cette fois, il naît sous la plume d'un

(1) Serge Doubrovsky, *Fils*, quatrième de couverture, éd. Galilée, 1977.  
héros qui est sa propre créature, une fiction avérée. L'inversion est savoureuse ; mais au-delà de l'ironie que suppose la situation, l'échange permet encore une fois à Simenon de confronter « réel autobiographique » et « vérité poétique » – pour mieux insister sur leur réversibilité et les fondre dans une « interzone ». Car *Les Mémoires de Maigret*, livre de souvenirs fictifs d'un héros non moins fictif, fait une fois de plus référence à des événements autobiographiques de la vie de Simenon, renvoyant le lecteur à l'époque où, installé à Paris, il faisait son apprentissage d'auteur de romans policiers, se liant notamment d'amitié avec un commissaire de la PJ afin de rendre son futur univers plausible. Une fois de plus, derrière la dimension fictionnelle, perce le Simenon mémorialiste... Ces « mémoires » à mi-chemin entre le réel autobiographique et l'imaginaire pur nous permettent de nous convaincre de la pérennité d'une veine d' « autofiction avant la lettre » chez Simenon – une veine où, une fois de plus, le souvenir, qu'il soit autobiographique ou fictif, sert de catalyseur à un jeu de miroirs très élaboré entre le réel de l'autobiographique et le réel de la création.

## CONCLUSION :

Peu d'œuvres, en apparence, se prêtent aussi peu à la relecture que celles de Simenon : leur thématique semble pauvre, se limitant à une série de variations autour de notions sociales et psychologiques, comme l'appartenance à un milieu, la déviance, la culpabilité provoquée par la conscience qu'a soudain le héros de son « anormalité ». Le vocabulaire paraît pauvre, le style fonctionnel, dépourvu de tout effet poétique, privilégiant au contraire l'absence de lyrisme avec ses paragraphes courts, sa ponctuation précise et rythmée qui hache littéralement la phrase. La structure de ces œuvres est presque toujours identique : Simenon utilise le roman-crise, centré sur l'évolution d'un seul héros dont l'auteur nous restitue indirectement le point de vue ; cette crise vécue « de l'intérieur » a trois apex : un choc qui révèle au héros la fausseté de l'identité qu'il s'était bâtie, une période de flottement pendant laquelle il se remet en question, un deuxième choc qui le conduit à s'exclure définitivement du monde où il avait sa place ou à le réintégrer. Enfin, la conception « artisanale » que donne le romancier belge de son œuvre semble le reléguer au stade d'un « bon faiseur », « sculptant » ses romans toujours

sur le même modèle, sans aucune prétention culturelle ou intellectuelle (sur le plan de la création, il privilégie l'instinct même du créateur au détriment de ses idées) : pour comble, il ne dédaigne ni le succès ni l'arrière-plan commercial de ses romans. Simenon serait en somme le prototype idéal de l'écrivain éloigné de toute recherche littéraire, de toute profondeur de forme, d'idée ; et on pourrait presque rejoindre Jean Paulhan dans son hostilité envers ce « romancier populaire », vulgaire, auteur de « mauvais romans (1) » au style plat, qui poussa l'outrecuidance jusqu'à se faire éditer chez Gallimard sous les prestigieuses couvertures jaune à liséré rouge. La résurgence, à l'occasion du centenaire de sa naissance, des lieux communs dont on a coutume de gratifier l'œuvre de l'écrivain belge (œuvre « d'atmosphère », mettant en scène une certaine France des années 30 à 50, peinture réaliste de la classe moyenne de cette époque, identification de l'auteur à ses personnages, humanisme légèrement démodé...) n'incite pas non plus à sa réévaluation : on reconnaît certes que cette œuvre est énorme, issue d'un « génie » mais sa prolificité et son apparente absence de « tenue littéraire » sont encore source de méfiance : au mieux la voit-on comme une curiosité un peu

(1) Jean Paulhan, note à Roger Caillois du 21 avril 1937, in *Cahiers Jean Paulhan* n° 6, éd. Gallimard, 1991, p.46.

poissièreuse, la partie la plus visible d'un « phénomène » aujourd'hui un peu passé de mode.

Si l'on écarte toutefois les *topoi* de l'œuvre simenonienne dont se repaissent les critiques pour une observation plus profonde des canons auxquels elle obéit (notamment structurels), le lecteur ne tarde pas à s'apercevoir de l'originalité de l'écrivain belge, en même temps que de sa sensibilité, plus grande qu'on a bien voulu le dire, aux problèmes et aux réflexions suscités par le roman moderne. La fascination que Gide éprouve alors pour les romans de Simenon (elle devait s'émousser un peu par la suite) n'est pas seulement une pose d'écrivain désireux de surprendre en admirant ce qui semblait le plus éloigné de lui ; il a reconnu chez son confrère une véritable ambition littéraire, un projet original qui ne détonne pas dans la littérature moderne des années 30 : le besoin, et de l'auteur et du genre de roman qu'il développe, « *de sortir de la réalité* (1) », à tout le moins, de dépasser une conception réaliste de la littérature. Tous les romans de Simenon peignent en effet le réel le plus prosaïque, les plus menus gestes, les habitudes de la vie quotidienne, mais ne tardent pas à dépasser ce regard en surface pour interroger le motif de ces gestes, le déterminisme, la logique profonds qui les suscitent. Ce « réel apparent » n'est qu'un point d'appui à la recherche d'une *vérité*, le dégagement d'un « réel profond » que le romancier se doit de révéler afin de donner sens à son livre : de là ce statut d'« enquête » que prennent tous les romans de Simenon, mais une enquête dégraissée, dépourvue de tout attirail policier ou pittoresque, car effectuée par le

héros, qu'il soit de fiction ou double avéré de Simenon, sur la « vérité » de l'image qu'il a de lui-même et de son entourage. Dans l'œuvre de l'écrivain belge, l'« enquête » porte sur deux niveaux : sur l'univers que décrit le roman, l'« atmosphère » que respire le personnage, mais aussi sur les moyens utilisés par le romancier aux fins de restitution de cet univers. Le « soupçon » que l'écrivain belge fait planer sur l'authenticité du milieu dans lequel évolue le héros s'étend donc à l'authenticité des codes romanesques même, à leur manipulation de la réalité factuelle, ce qui aboutit au paradoxe du « tout-est-vrai-mais-rien-n'est-exact » et aux *Trois crimes de mes amis*, cette fiction composée à partir de faits et de personnages ayant réellement eu lieu et existé. Cette interrogation d'une grande modernité (qui ne restera cependant qu'une interrogation, la mise en évidence d'un problème concernant le mélange réel-fiction : la partie théorique sera par la suite prise en charge par *L'Ere du soupçon*, l'essai de Nathalie Sarraute, et les recherches du Nouveau Roman) fait donc double emploi : elle joue le jeu de l'univers romanesque que bâtit Simenon, s'intègre à lui grâce à l'« examen interne » effectué par le héros sur lui-même et sur son monde, mais le met également à distan-

(1) André Gide, « Le Dossier G.S. d'André Gide », *op. cit.*, p.218.

ce en révélant toute l'artificialité, et l'impossibilité de rendre ce réel dans ce qu'il a de prosaïque et de discontinu.

On comprend par conséquent que Simenon ait cherché à maîtriser au plus vite le souvenir dans son œuvre, faisant de lui non un thème mais un acte à part entière dans la narration : par les parallèles et l'abolition de dimensions – notamment temporelles – qu'il suppose, il permet de rassembler diverses facettes de cet univers romanesque dont il entend dégager la « réalité ». Sur le plan de l'« enquête interne » du personnage, il est le moyen de connaissance privilégié, le révélateur le plus complet de la personnalité du héros auquel il s'adapte : par le biais de la réminiscence Simenon peut en effet insérer des bribes du passé au sein de la situation présente du héros et le rendre ainsi plus complet, plus « tridimensionnel », mais aussi faire apparaître ce qu'il considère comme sa « vérité » propre : son instinct. Le déterminisme qui l'a animé toute sa vie se trouve peu à peu dégagé par une série d'échos, d'analogies si troublantes entre présent et passé que leurs éléments deviennent rapidement indissociables. On se souvient de Malempin tentant de reconstituer sa personnalité en alternant le récit de son passé, fragmenté, conduit au hasard de la mémoire, et celui du présent, fait d'évocations de la maladie de son fils : mis sur un même plan, sans cesse reliés entre eux par un réseau de parallèles, les deux dimensions finissent par fusionner, le Malempin adulte du présent se trouvant complété et corroboré dans sa nature profonde par le



Malempin enfant du passé. Le souvenir devient alors un élément incontournable dans le travail d'« enquête » sur lui-même auquel se livre le héros, en lui permettant d'écarter les apparences (réussite sociale, impression de « faire bloc » avec un univers idéalisé) pour approcher et tenter de conquérir sa « vérité » : la naturalité que recherchait le roman réaliste se trouve atteinte, mais de façon moins sociale que psychologique, par une mise à nu quasi clinique des motivations profondes du héros. Toutefois, à partir de 1938, Simenon est bien trop conscient du statut unique du souvenir dans le roman pour le réduire à un simple vecteur de lisibilité de l'univers littéraire qu'il élabore : à partir des *Trois crimes de mes amis*, et jusqu'aux *Mémoires intimes*, il devient alors le moteur d'une réflexion sur le cadre même du roman, notamment sur les transpositions constantes que celui-ci fait subir au réel. Après avoir exploité le souvenir comme porteur de la « vérité » d'un personnage fictif, il l'explore comme s'il était porteur d'une « vérité littéraire », qui se bâtit hors d'une réalité à la fois prosaïque, discontinue. Pour provoquer cette réflexion, le romancier belge utilise un paradoxe audacieux : il part de ses propres souvenirs, d'un réel vécu, et les transforme, les adapte peu à peu à une création toute romanesque et fictive, par une série de transpositions, de déplacements d'éléments : si l'univers ainsi créé est vrai, ce n'est plus par son exactitude, ni par son indéniable dimension autobiographique, mais bien par la *logique* qui le meut, et qui se manifeste par l'intégration de ces éléments à cet univers. On a reproché à Simenon d'avoir menti ; d'avoir réutilisé sans cesse les mêmes souvenirs, sans qu'aucune des « versions » ainsi obtenues ne soient exactes sur le plan autobiographique. Mais la présence de ces multiples versions montre justement ce travail d'« adaptateur romanesque » auquel Simenon n'a eu de cesse de se livrer : en tant que romancier, il dépasse une « vérité autobiographique » au profit d'une « vérité » du personnage et du monde qui l'entoure – il réinvente – ainsi qu'il l'affirme lui-même, il « re-crée ». Cela explique l'irritation de Simenon lorsqu'il doit affronter, à la suite de la parution de *Pedigree*, un chapelet de procès : certaines personnalités de Liège ont refusé de voir dans les « doubles romanesques » qu'ils avaient sous les yeux autre chose qu'eux-mêmes, et non de simples « doubles », appartenant à un autre « réel » qu'au leur. Alors que l'avocat d'un des nombreux plaignants qui l'attaquent tente de montrer, à travers le personnage de Roger Mamelin (double romanesque du jeune Simenon dans *Pedigree*) que « Simenon n'aimait pas sa jeunesse », celui-ci rétorque : « Mais ce n'est pas moi, c'est Roger qui dit cela... (1) », montrant ainsi l'appartenance de Mamelin à la seule « vérité » du roman, là où le « réel » passe par une structure logique et artificielle, où le temps est continu. Simenon n'utilise pas ses propres souvenirs autobiographiques afin de faire se heurter réalité et fiction, mais pour montrer comment l'un s'inspire de l'autre, ce qui lui permet ainsi de

remettre en cause les cadres de l'un et de l'autre, en une série de paradoxes et de mises en abîme dont la pointe extrême sera *Les Trois crimes de mes amis*, « roman vrai » où Simenon et les héros réels qu'il met en scène se transforment en êtres de fiction. Cette stratégie, par la suite, sera développée dans la partie autobiographique de son œuvre, notamment dans les *Mémoires intimes*, où il essaiera de se dépeindre et de dépeindre son entourage comme s'il s'agissait de personnages de sa création, essayant là encore de faire de cette somme d'existences discontinues un réseau de destins. Tous s'y retrouvent marqués sinon par la fatalité, du moins par un secret qui oriente leur vie : Simenon, par l'inimitié que lui voue sa mère et sa haine des préjugés ; D..., sa seconde femme, par la névrose ; Marie-Jo, sa fille, par une scène traumatisante que lui fit endurer sa mère... En cela l'écrivain belge suit bel et bien, à sa manière, le courant des remises en cause concernant l'autobiographie et le roman qui ont vu le jour dès les années vingt, pour aboutir au Nouveau Roman et à l'« autofiction » créée par Serge Doubrovsky. Parti d'un roman proche du réalisme, qu'il transformera, selon le mot de Jacques Dubois, en « épure de la trajectoire réaliste », il aboutit à une œuvre originale, qui, pour être isolée, n'en est pas moins un tournant capital du roman moderne, dans la mesure où . (1) Pierre Assouline, *Simenon*, p.628.

elle transcende le cadre dans lequel elle paraissait enfermée. Comme Balzac ou Proust (mais la comparaison s'arrêterait presque là), Simenon est à la fois isolé et indissociable de la littérature moderne de son époque : on retrouve dans son œuvre les perspectives et les interrogations de son temps, qui transforment et remodelent un modèle romanesque apparemment figé et immuable. L'écrivain belge, nouveau paradoxe, a réussi à créer un roman à la fois stable, car conçu selon des règles de fabrication très précises, et profondément novateur – par le « soupçon » qu'il fait porter sur la frontière entre « réel vécu » et « vérité romanesque ».

## BIBLIOGRAPHIE

### 1- CORPUS ETUDIE :

*Les éditions marquées d'un astérisque sont celles dont on trouvera les références pour les citations effectuées dans ce mémoire.*

#### **Georges SIMENON, *Le Bourgmestre de Furnes* :**

- Editions Gallimard, coll. « NRF », 1939.
- Editions Gallimard, coll. « folio » (n° 931), 1977 \*.
- Editions Gallimard, réimpression coll. « folio », 1996.
- Editions Gallimard, réimpression coll. « folio policier » (n° 110), 1998.
- Editions Gallimard, collection « bibliothèque de La Pléiade » (tome I), 2003.

#### **Georges SIMENON, *L'Evadé* :**

- Editions Gallimard, coll. « NRF », 1936.
- Editions Gallimard, coll. « Simenon, édition collective sous couverture verte » (tome 5, avec *Long cours*), 1951.

- Ed. Gallimard, coll. « folio » (n° 1095), 1978 \*.

Ces tirages sont aujourd'hui tous épuisés ou indisponibles.

**Georges SIMENON, *Je me souviens* :**

- Editions Presses de la Cité, 1945.
- Editions Omnibus, coll. « Tout Simenon », tome 26, « mémoires 1 : *Je me souviens, Quand j'étais vieux, Lettre à ma mère, Un Homme comme un autre et onze autres dictées* », février 2004 \*.

**Georges SIMENON, *Malepin* :**

- Editions Gallimard, coll. « NRF », 1940.
- Editions Gallimard, coll. « folio » (n° 1193), 1980 \*.
- Editions Gallimard, réédition coll. « folio », 1999.

**Georges SIMENON, *Pedigree* :**

- Editions Presses de la Cité, 1948.
- Editions Presses de la Cité, réimpression en volume de poche (2 tomes), 1977.
- Edition LGF Le Livre de Poche (n° 14280), 1998 \*.
- Editions Labor, Belgique, 1999.

**Georges SIMENON, *Les Trois crimes de mes amis* :**

- Editions Gallimard, coll. « NRF », 1938.
- Editions Gallimard, coll. « folio » (n° 1112), 1979 \*.
- Editions Gallimard, réimpression coll. « folio », 1984.
- Editions Gallimard, réimpression coll. « folio policier » ( n° 159), 1999.

**Georges SIMENON, *La Vérité sur Bébé Donge* :**

- Editions Gallimard, coll. « NRF », 1942.
- Editions Gallimard, coll. « folio » (n° 665), 1975.
- Editions Gallimard, réimpression coll. « folio », 1996 \*.
- Editions Gallimard, réimpression coll. « folio policier » (n° 98), 1999.

Henri Decoin a tiré en 1952 un film de *La Vérité sur Bébé Donge*, avec Danielle Darrieux et Jean Gabin dans les rôles-titres.

## **2- AUTRES ROMANS DE SIMENON CITES DANS CE MEMOIRE:**

Georges SIMENON, *L'Ane Rouge* (1933), éd. Fayard, réimpression Presses de la Cité, coll. « presses pocket » (n° 1355), 1991.

Georges SIMENON, *L'Assassin* (1937), éd. Gallimard, coll. « folio » (n° 663), 1996.

Georges SIMENON, *Bergelon* (1941) éd. Gallimard, coll. « NRF », 1941.

Georges SIMENON, *Le Blanc à lunettes* (1937), éd. Gallimard, coll. « folio policier » (n° 340), 2004.

Georges SIMENON, *Le Cercle des Mahé* (1946), éd. Gallimard, coll. « folio policier » (n° 99), 1999.

Georges SIMENON, *Ceux de la soif* (1938), éd. Gallimard, coll. « folio policier » (n° 100), 1999.

Georges SIMENON, *Chemin sans issue* (1938), éd. Gallimard, coll. « folio policier » (n° 247), 2002.

Georges SIMENON, *Chez Krull* (1939), éd. Gallimard, coll. « NRF », réimpression « Simenon, édition collective sous couverture verte (tome 6, avec *Le Suspect* et *Faubourg*) », 1951.

Georges SIMENON, *Le Coup de Vague* (1939), éd. Gallimard, coll. « folio policier » (n° 101), 1999.

Georges SIMENON, *Le Destin des Malou* (1947), éd. Presses de la Cité, coll. « presses pocket » (n° 3785), 1992.

Georges SIMENON, *Les Dossiers de l'Agence O* (nouvelles, 1943), éd. Gallimard, coll. « NRF », réimpression 1964 (éd. reliée).

Georges SIMENON, *L'Ecluse n° 1* (1934), éd. Fayard, réimpression Presses de la Cité, coll. « presses pocket » (n° 1353), 1999.

Georges SIMENON, *Le Fils Cardinaud* (1943), éd. Gallimard, coll. « folio policier » (n° 339), 2004.

Georges SIMENON, *La Fuite de monsieur Monde* (1945), éd. La Jeune Parque, réimpression LGF Le Livre de Poche (n° 14283), 1999.

Georges SIMENON, *L'Homme qui regardait passer les trains* (1938), éd. Gallimard, coll. « folio policier » (n° 96), 1999.

Georges SIMENON, *L'Horloger d'Everton* (1954), éd. Presses de la Cité, réimpression LGF Le Livre de Poche (n° 14284), 2000.

Georges SIMENON, *Il pleut, bergère...* (1941), éd. Gallimard, coll. « folio policier » (n° 211), 2001.

Georges SIMENON, *Les Inconnus dans la maison* (1940), éd. Gallimard, coll. « folio policier » (n° 90), 1999.

Georges SIMENON, *Le Locataire* (1934), éd. Gallimard, coll. « folio policier » (n° 45), 1998.

Georges SIMENON, *Long cours* (1936), éd. Gallimard, coll. « NRF », réimpression « Simenon, édition collective sous couverture verte (tome 5, avec *L'Evadé*), 1951.

Georges SIMENON, *Maigret* (1934), éd. Fayard, réimpression Presses de la Cité, coll. « presses pocket » (n° 1337), 1991.

Georges SIMENON, *La Marie du Port* (1938), éd. Gallimard, coll. « folio policier » (n° 167), 2000.

Georges SIMENON, *Les Mémoires de Maigret* (1950), éd. Presses de la Cité, réimpression LGF Le Livre de Poche (n° 14212), 1998.

Georges SIMENON, *Le Passage de la ligne* (1958), éd. Presses de la Cité, 1990.

Georges SIMENON, *Le Passager du « Polarlys »* (1932), éd. Fayard, réimpression Presses de la Cité, coll. « presses pocket » (n° 1347), 1999.

Georges SIMENON, *Les Pitard* (1935), éd. Gallimard, coll. « folio » (n° 660), 1996.

Georges SIMENON, *45° à l'ombre* (1936), éd. Gallimard, coll. « folio policier » (n° 289), 2003.

Georges SIMENON, *Le Rapport du gendarme* (1944), éd. Gallimard, coll. « folio policier » (n° 160), 1999.

Georges SIMENON, *Le Relais d'Alsace* (1931), éd. Fayard, réimpression Presses de la Cité, coll. « presses pocket » (n° 1348), 1999.

Georges SIMENON, *Signé Picpus* (nouvelles, 1944), éd. Gallimard, coll. « NRF », réimpression 1964 (éd. reliée).

Georges SIMENON, *Les Sœurs Lacroix* (1938), éd. Gallimard, coll. « folio policier » (n° 160), 2000.

Georges SIMENON, *Les Suicidés* (1934), éd. Gallimard, coll. « folio policier » (n° 321), 2003.

Georges SIMENON, *Le Suspect* (1938), éd. Gallimard, coll. « folio policier » (n° 54), 1998.

Georges SIMENON, *Le Testament Donadieu* (1937), éd. Gallimard, coll. « folio policier » (n° 140), 1999.

Georges SIMENON, *Touristes de bananes* (1938), éd. Gallimard, coll. « folio » (n° 1236), 1996.

Georges SIMENON, *La Veuve Couderc* (1942), éd. Gallimard, coll. « folio policier » (n° 235), 2001.

Georges SIMENON, *Une Vie comme neuve* (1951), éd. Presses de la Cité, coll. « presses pocket » (n° 3816), 1992.

Georges SIMENON, *Le Voyageur de la Toussaint* (1941), éd. Gallimard, coll. « folio policier » (n° 111), 1999.

### 3- AUTRES ŒUVRES ROMANESQUES CITEES DANS CE MEMOIRE :

Honoré de BALZAC, *Illusions perdues* (1837-1843), éd. Gallimard, coll. « folio classique » (n° 62), 1972.

Honoré de BALZAC, *Pierrette* (nouvelle, 1840), in *Le Curé de Tours*, éd. Gallimard, coll. « folio classique », 1976.

Georges BATAILLE, *Le Bleu du ciel* (1957), éd. UGE 10/18 (n° 465), 1964.

André BRETON, *Nadja* (1928), éd. Gallimard, coll. « folio » (n° 73), 1972.

Serge DOUBROVSKY, *Fils* (1977), éd. Gallimard, coll. « folio », 2003.

Marguerite DURAS, *La Vie matérielle* (1987), éd. Gallimard, coll. « folio » (n° 2623), 1994.

Henry FIELDING, *Histoire de Tom Jones, enfant trouvé* (1749), éd. Gallimard, coll. « folio » (2 tomes, n° 2174 et 2175), 1990.

André GIDE, *Les Faux-monnayeurs* (1926), éd. Gallimard, coll. « folio » (n° 879), 1972.

Michel LEIRIS, *L'Age d'homme* (1939), éd. Gallimard, coll. « folio » (n° 435), 1973.

Xavier de MAISTRE, *Voyage autour de ma chambre* (1795), éd. Flammarion, collection « Garnier-Flammarion », 2003.

Marcel PROUST, *Du côté de chez Swann* (1913), éd. Gallimard, coll. « folio » (n° 1924), 1988.

Nathalie SARRAUTE, *Tropismes*, éd. de Minuit, 1939.

STENDHAL, *Le Rouge et le Noir* (1830), éd. Gallimard, coll. « folio » (n° 17), 1972.

Lawrence STERNE, *Vie et opinions de Tristram Shandy* (1759), éd. Flammarion, coll. « Garnier-Flammarion » (n° 370), 1975.

Emile ZOLA, *L'Assommoir* (1877), éd. Gallimard, coll. « folio », 1978.

### 4- OUVRAGES THEORIQUES ET CRITIQUES :

Pierre ASSOULINE, *Simenon*, biographie, éd. Gallimard, 1996 (édition revue et augmentée par-rapport à l'original, paru en 1992 aux éditions Julliard).

Jean-Baptiste BARONIAN, *Simenonville*, article publié dans le *Magazine Littéraire* n° 417, février 2003, p.32 à 37.

Roland BARTHES, *Le Degré zéro de l'écriture*, essai, éd. du Seuil, coll. « points-essais », 1972.

Benoît DENIS, « Le Romancier en projet : quand André Gide étudiait Georges Simenon », article paru dans le *Bulletin des Amis d'André Gide*, n° 105, janvier 1995 ; volume XXIII de l'intégrale du *Bulletin*, pages 53 à 70.

Jacques DUBOIS, *Les Romanciers du réel, de Balzac à Simenon*, essai, éd. du Seuil, coll. « points-essais », 2000.

Bernard de FALLOIS, *Simenon*, éd. Gallimard, coll. « TEL », 2003. (1<sup>ère</sup> éd. Gallimard, 1961)

Vincent JOUVE, « Le Héros et ses masques », article extrait du *Personnage romanesque, Cahiers de narratologie*, n° 6, Presses de l'Université de Nice, 1995, p.253-254 ; repris dans *Le Personnage* de Christine Montalbetti, éd. Flammarion, coll. « GF corpus », 2003, p.152-153.

Thomas NARCEJAC, *Le Cas Simenon*, essai, éd. Le Castor Astral, 1999. (1<sup>ère</sup> éd. Presses de la Cité, 1957)

Marthe ROBERT, *La Vérité littéraire*, éd. LGF Le Livre de Poche, coll. « biblio-essais », 1984.

Gilbert SIGAUX, « Son dernier personnage : lui-même », article paru dans le *Magazine Littéraire* n° 107, décembre 1975, p.35-36.

Georges SIMENON, *Le Roman de l'homme*, essais et conférences, éd. Complexe, Bruxelles, 1988.

Georges SIMENON, Roger STEPHANE, *Portrait-souvenir de Georges Simenon*, entretiens parus en 1963 aux éditions Tallandier.

## 5- CORRESPONDANCE ET TEXTES AUTOBIOGRAPHIQUES :

Georges SIMENON, *Mémoires intimes* (1981), éd. Presses de la Cité, coll. « presses pocket », 1989.

Georges SIMENON, André GIDE, *...sans trop de pudeur, correspondance 1938-1950*, éd. Omnibus, coll. « carnets », 1999.

## TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION .....	3
<b>1- HEROS CONVEXE, HEROS CONCAVE : LE SOUVENIR, PROCESSUS DE DECONSTRUCTION ET DE RECONSTRUCTION DU PERSONNAGE SIMENONIEN .....</b>	<b>16</b>
<i>A- LE HEROS SIMENONIEN, SOMME DE MICRO-ELEMENTS PHYSIQUES ET PSYCHOLOGIQUES .....</i>	<i>16</i>
<i>A1. La place du personnage chez Simenon : « roman de l'Homme » ou roman d'un seul</i>	



<i>homme ?</i> .....	16
<i>A2. L' « examen interne » du personnage, chaîne dynamique de micro-éléments inscrits dans le cadre d'un « roman-crise »</i> .....	18
<i>A3. Le souvenir-réminiscence, micro-élément au sein de l' « examen interne » du héros</i> .....	22
<b>B- LE SOUVENIR, PROCESSUS DE MEDIATION ENTRE LE PERSONNAGE ET SON MONDE : L'EXEMPLE DE LA VERITE SUR BEBE DONGE</b> .....	25
<b>C- LE SOUVENIR, NOUVELLE APPROCHE DE LA « VERITE » DU PERSONNAGE : D'UN HEROS CONVEXE A UN HEROS CONCAVE</b> .....	36
<i>C1. « Le héros et son masque » : la mise à nu de l'instinct du personnage chez Simenon</i> .....	36
<i>C2. Le souvenir, point de confluence identitaire chez le héros simenonien : la tentation d' « une vie comme neuve »</i> .....	44
<b>2- LE SOUVENIR SIMENONIEN, REMISE EN CAUSE DES « PACTES » ROMANESQUES ET AUTOBIOGRAPHIQUES</b> .....	49
<b>A- SIMENON ET L'ARTIFICE DU REEL AUTOBIOGRAPHIQUE</b> .....	49
<i>A1. Le paradoxe simenonien : un « réel autobiographique » au service d'un « univers romanesque »</i> .....	49
<i>A2. La récurrence de l'autobiographique chez Simenon : trois versions d'un même souvenir</i> .....	52
<b>B- L' « INTERZONE » SIMENONIENNE, ZONE LITTERAIRE OU S'ANNULENT MUTUELLEMENT CONVENTIONS ROMANESQUES ET AUTOBIOGRAPHIQUES</b> .....	59
<i>B1. La perte des repères romanesques au nom de la « vérité poétique » de l'univers l'univers simenonien</i> .....	59
<i>B2. L' « interzone temporelle » chez Simenon : l'exemple de l'utilisation du souvenir dans Malempin</i> .....	62
<i>B3. L'interchangeabilité des codes romanesque set autobiographiques chez Simenon : l'exemple des Trois crimes de mes amis</i> .....	67

<i>B3a- Les Trois crimes de mes amis, « roman vrai » où « rien n'est exact »</i> . . . . .	67
<i>B3b- La place du narrateur dans Les Trois crimes de mes amis : quand l'auteur devient personnage de sa propre création</i> . . . . .	73

CONCLUSION . . . . .	78
----------------------	----

BIBLIOGRAPHIE . . . . .	83
-------------------------	----

1- Corpus étudié . . . . .	83
2- Autres romans de Simenon cités dans ce mémoire . . . . .	84
3- Autres œuvres romanesques citées dans ce mémoire . . . . .	85
4- Ouvrages théoriques et critiques . . . . .	86
5- Correspondance et textes autobiographiques . . . . .	87

TABLE DES MATIERES . . . . .	88
------------------------------	----